

KOMORNO KOMPOZICIJSKO SNOVANJE SLAVKA OSTERCA  
PRED NJEGOVIM ODHODOM V PRAGO

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Dveletni študij Slavka Osterca na praškem konservatoriju (1925—1927) je pomenil preobrat v skladateljevem ustvarjanju, saj je Osterc poslej odločilno in daljnosežno vplival na razvoj slovenske glasbe tako z besedo kot s svojimi kompozicijami. Posledice vplivov njegove osebnosti se poznajo še v šestdesetih letih tega stoletja. Idejna orientacija, kompozicijsko-tehnična in estetska, njegovega ljubljanskega, zrelega obdobja je zato tista, ki služi za posplošene, a najbolj značilne in bistvene označitve Slavka Osterca v leksikalni literaturi.<sup>1</sup> In vendar se zdi vredno posvetiti vsaj nekoliko pozornosti skladateljevi samorastniški fazi, ko je zlasti za celjskega bivanja v letih od 1922 do 1925 vse bolj presenečal javnost s svojim naraščajočim opusom, ki mu je odprl pot v Prago. Dosedanje obravnavanje te faze je le izjemoma<sup>2</sup> šlo čez okvire sicer točne, vendar za globlje poznavanje Osterčevega skladateljskega dela presplošne ugotovitve, da je bila njegova takratna produkcija »po tehniki sevě še marsikje nezrela in v izrazu bolj ali manj romantična«.<sup>3</sup> Dejstvo pa je, da se je skladatelj do svojega odhoda v Prago ponašal z več kot štiridesetimi opusi, od katerih marsikatero delo izpričuje ne samo umetniško težo, ampak včasih tudi presenetljivo kompozicijsko znanje, jasen, enovit koncept ter zarodke poznejših, takrat še neizhojenih iskanj. V podporo tem zadnjim trditvam naj služi obravnava dveh značilnih kompozicij s skladateljevega morda najpomembnejšega ustvarjalnega področja, to je s področja komorne glasbe. Gre za najstarejšo in v obliki partiture ohranjeno komorno skladbo godalni »Kvartet v a-molu« (1923) ter za »Divertimento za kvartet na lok« (1925), ki ga je, kot kaže, mislil še na Češkem zaokrožiti z zaključnim hitrim petim stavkom, a je zavoljo doslej neznanih vzrokov ostal nedokončan.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Prim. npr. *Encyclopédie de la musique III*, Fasquelle, Paris 1961, 364; *MGG 10*, 449; *Muzička enciklopedija 2*, Zagreb 1963, 358; *Enciclopedia della Musica*, Ricordi, Milano 1964, 340.

<sup>2</sup> SeminarSKI nalogi »*Slavko Osterc: Samospevi*« (Marjana Mrak) in »*Operna dela Slavka Osterca*« (Neva Kerševan), diplomatska naloga Tomaža Šegule »*Vokalna in vokalno-instrumentalna dela Slavka Osterca*« (1965) na AG v Ljubljani ter podpisanega »*Klavirski opus Slavka Osterca*«, MZ IV, Ljubljana 1968, 120—123.

<sup>3</sup> Pokorn D., *Slavko Osterc*, Ljubljana 1965, 8.

<sup>4</sup> Obe kompoziciji hrani v rokopisu NUK v Ljubljani.

Zanima nas torej, kako je v tistem času oblikoval svoje misli, na kakšne vzore se je opiral, kako je izpeljal horizontalne linije, kakšna so bila sozvočja, kakšen ritem, kako je izgrajeval večje formalne strukture, skratka, cela vrsta vprašanj, ki jih skriva in ob nekoliko bolj podrobnem branju razkriva analiza partiture.

Ker že na prvi pogled ne more biti dvoma, da so oblikovalna načela, ki so vodila skladatelja, bila bolj ali manj tradicionalna, bi se zdel najbolj logičen pristop v — nekoliko poenostavljenem — zapovrstju melodija—harmonija—ritem itd. Ob upoštevanju nadaljnjega skladateljevega razvoja pa se ponuja nasprotna pot — od manj pomembnega k bolj pomembnemu, saj postane horizontalna linija oziroma polifonsko mišljenje in oblikovanje kasneje bistvena značilnost njegovega kompozicijskega stavka, zvoka in forme.

Ritmično sta obe kompoziciji razmeroma skromno diferencirani in nezanimivi. Ritmični tok skuša skladatelj poživiti z občasnim menjanjem predpisanih taktovih načinov, od katerih je najbolj netradicionalen 5/4. Pri tem ne pozna živega sinkopiranja, pa tudi poudarki, ki jih uporablja, so ali na vseh dobah ali pa na tistih, ki so tudi sicer vsaj delno poudarjene. Največjo raznolikost doseže na posameznih polifonsko oblikovanih mestih, ki že zavoljo večje samostojnosti gibanja glasov pogojujejo nekoliko večjo ritmično razgibanost, zlasti takrat, ko fakturo posameznih glasov, ki so si v odnosu 2 : 3 oziroma 3 : 2 in 3 : 4 oziroma 4 : 3 še komplicira z občasnimi poddelitvami notnih vrednosti.

Harmonski razpon je širši in bolj raznolik. Razkriva namreč skladatelja, ki je poznal in v teh dveh delih sledil za tradicionalno, čeprav deloma že razširjeno in modificirano prakso dur-molovskega sistema, skladatelja, ki pa je na drugi strani že iskal vzore v bližnji preteklosti in sodobnosti ter v nekaterih vertikalnih rešitvah nakazoval prihodnji, ostrejši zvok. Harmonsko so sozvočja — od preprostih trizvokov do kompliciranih bolj ali manj popolnih, nemalokrat alteriranih septakordov in nonakordov ter njihovih obrnitev — večinoma razložljiva v okviru klasičnih harmonskih stopenj in terene gradnje akordov. Tako tudi kadenciranje in moduliranje. Tonaliteta je eksplicitno označena samo v Kvartetu (a-mol), v posameznih stavkih Divertimenta pa ne več, saj bi v njegovem tretjem stavku, ki se začne v A-duru in konča v Des-duru, ali na primer v tridelnem četrtem, kjer se prvi del (As-dur) s spremenjeno spremljavo ponovi za malo sekundo niže (G-dur), le težko določili »osrednjo« tonaliteto. Tak je primer samo v prvih dveh stavkih Divertimenta in v Kvartetu, kjer pa je zaključek kljub predpisani tonaliteti že kljubovalno samovoljen, na G. V klasični okvir sodi tudi tradicionalna raba zadržkov in anticipacij ter zelo priljubljeno sekvenciranje, ki mimo ponavljanja iste glasbene misli predstavlja eno od bistvenih sestavin formalne gradnje obravnavane Osterčeve razvojne faze.

V obeh kompozicijah skladatelj občasno rabi vzporedno akordiko, vendar ne zavoljo ustvarjanja kakšne impresionistične barvitosti, ampak zaradi kontrasta in razširitve zvočnosti v smeri funkcionalne nedoločljivosti. Manjša strogost v obravnavanju klasičnih dur-molovskih principov se kaže tudi v enharmonsko zapisanih sozvočjih, ki razkrivajo hotenje, da se vsaj z notnim zapisom razrahlja tradicionalna funkcionalnost akordov. Osnovna misel v osrednjem Vivace Kvarteta se na primer prvič pojavi v F-duru v naslednji obliki:

125%

Ob prvi ponovitvi za malo sekundo višje pa je že zapisana takole:

125%

Seveda dodaja skladatelj posameznim tonom sozvočij tudi kakšno veliko ali malo sekundo, s čimer so podani zarodki prihodnje prakse zasičevanja akordov, ki pa na tej stopnji razvoja še ohranjajo svoj osnovni (funkcionalni) značaj. Njihova določljivost pa se zamota skoraj do nedoločljivosti, ko nastanejo kot posledica horizontalnega vodenja glasov in skladatelj pri tem ne upošteva po tradiciji »dovoljene« harmonije. Primer iz petnajstega takta Kvarteta dobro kaže, da terčna ali kakšna druga »intervalna« analiza — tudi če enharmonsko zamenjujemo posamezne tone — ne pelje daleč:

125%

Vsekakor so taka mesta še izjemna, a s svoje strani znova nakazujejo posamezne značilnosti »klasičnega« Osterca. Pri skladatelju se v tem razdobju torej izmenjujeta oba principa, polifonski in harmonski, ki po praškem študiju stopi bolj v ozadje. V tem času pa je še tako močan, da harmonija ne samo podpira glavno melodično linijo, ampak ta v skladu z najboljšo romantično tradicijo večkrat organsko rase iz nje, kot to razkriva na primer tema drugega stavka Divertimenta:

12,9 cm

Horizontalna misel — naj je to navadna figura, droben motiv, dvotaktje, tema, ki more imeti tudi spevne značilnosti melodije — je tista, ki v svoji celoti ali delih, v prvotni obliki ali transformirana, bistveno prispeva k preglednosti in vsakokratni zglečnosti forme.

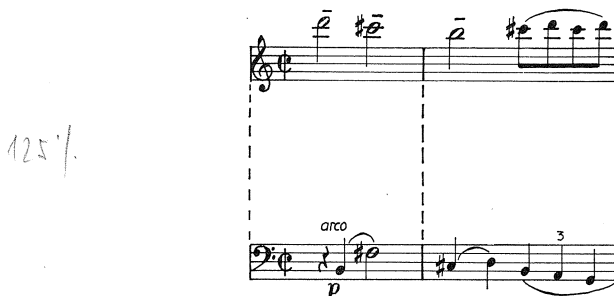
Iz Allegra Kvarteta, ki ima na začetku polifonsko strukturo s temo in stalnim kontrasubjektom v dvojnem kontrapunktu, je značilna kratka fraza iz partov viole (tema) in violončela (kontrasubjekt):



Že v prvem, ponovnem, polifonsko koncipiranem kontekstu doživi fraza viole intervalno in ritmično transformacijo, ki pa ni tako dalekosežna, da ne bi bila slušno zaznavna:



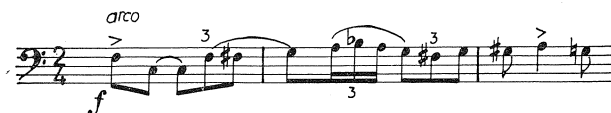
Teže je to v petinštiridesetem in šestinštiridesetem taktu, kjer je v prvi violini — če odmislimo ostala dva parta — in violončelu obdelan že znani material; ne strogo, a dovolj, da je s skopostjo osnovnih misli kompozicije zagotovljena enovitost celote. Zanimivo je, da je v diskantu mogoče zaslediti že stare in v tedanji evropski dodekafoniji na novo in na široko uporabljena načela inverzije, v basu pa načela rakovih postopov. Tako in podobno oblikovanje glasbenih misli je bilo vedno zavestno. Tako tudi pri Ostercu, čeprav tu že napoveduje nekatere poznejše, izrazito konstrukcijske rešitve.



Pri Ostercu — v nasprotju z nekaterimi sodobnimi ustvarjalci v Evropi — v tem času ne moremo iskati v kompozicijah kakih značilnih intervalov, ki bi s svojo nenehno se ponavljajočo prisotnostjo predstavljali poseben strukturni element. Res je sicer, da se v Kvartetu v melodičnih obratih, frazah, posameznih figurah, njihovem ambitusu večkrat ponavlja interval terce, zlasti male, ali da je v drugem stavku Divertimenta močno prisotna mala sekunda; vendar pa taki intervali nikoli ne dosežejo take frekvence, da bi bili konstrukcijsko vredni upoštevanja. Ne. Pota oblikovanja so pri skladatelju v glavnem še vedno tradicionalna.

To sta pokazala že predzadnja dva primera. Na širši, tematični ravni pa to dokazuje proces zavestnega tematičnega preoblikovanja, ki je prisoten med temo

Moderata, to je srednjega dela tretjega stavka Divertimenta, in temo naslednjega Adagia, četrtega stavka. Tam krepka, ritmično izrazita tema, značilna za začetek



vsakega imitacijskega komponiranja, tu spevna, mehka melodična linija, ki jo drugi instrumenti samo akordno podpirajo.<sup>5</sup>



Vendar dosega Osterc povezanost celote še na drugačen način, tako namreč, da kontrastno misel pripravlja, še predno želi kontrastirati povedanemu. Živahen motiv osrednjega Vivacea<sup>6</sup> se izmenjuje z umirjenim dvotaktnim Moderatom, ki polagoma narašča in se širi vse do ponovitve Allegra:



<sup>5</sup> Reti R., *The Thematic Process in Music*, New York 1951, 233.

<sup>6</sup> Gl. prvi notni primer.

12,9

A musical score consisting of four staves in 4/4 time. The first three staves are marked with a piano (*p*) dynamic, and the fourth staff is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The first staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, some with accents. The second staff contains a similar melodic line with some chromaticism. The third staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The fourth staff contains a single note with a fermata, followed by rests.

Odkod ta misel? Seči je treba v Allegro, kjer najdemo njen zarodek v kaj nepomembni obliki v šestdesetem taktu, stisnjeno med odstavkoma zvočne vzporedne akordike:

125!

A musical score consisting of four staves in 4/4 time. The first three staves contain melodic lines with eighth notes and quarter notes. The fourth staff contains a single note with a fermata, followed by rests.

Zadnji primeri so dober dokaz za logično sosledje glasbenega tkiva, ki se prepleta tako, da posameznim glasbenim mislim ne sledijo vedno nove, druga za drugo, ampak je druga večinoma ali transformacija prve ali pa se novo pri-

pravilja še v objemu starega, kar je značilnost in prvi pogoj vsake organske rasti, s kompozicijskega vidika pa govori v prid neizpodbitnemu talentu.

Z doslej naštetimi posameznostmi kompozicijskega stavka se je Osterc lotil oblikovanja celote — enostavnega Kvarteta v a-molu in Divertimenta, ki ima naslednje štiri stavke: Allegro, Andante, Vivace in Adagio.

Če sledimo izhodiščni analogiji — tokrat od preprostega k bolj kompliciranemu, je na prvem mestu tridelni Adagio iz Divertimenta s kratkim osrednjim triom. Ponovitev prvega dela ne pomeni, razen kantilene v sopranu, dobesedne ponovitve. Spremljevalni glasovi niso niti varirani, temveč popolnoma spremenjeni, in v tem bi kazalo iskati sicer začetne, a že izrazite poteze skladateljevega poznejšega nagnjenja k načelom neponavljanja. Tudi Andante in Vivace izkazujeta izrazito simetrijo, s tem da sta k tridelnosti prvega dodana še uvod in epilog v intervalih in obsegu osnovne teme. Težnja po simetričnosti gre v drugem še dlje: na eni strani ima »da capo« obliko, na drugi pa je osnovna misel še vkalupljena v periodo, ki sestoji iz dveh stavkov po šest taktov in vsebuje po tradiciji zahtevano polkadenco in zaključno kadenco. V obeh stavkih je srednji del fugiran, kar rabi za kontrast, strette pa služijo za komprimiranje stopnjevanj, ki vodijo k ponovitvam začetkov. Obsežno tridelno obliko razkriva tudi »Kvartet v a-molu«: Allegro-Vivace (Andante)-Allegro. Oblikovna formula, izražena v črkah, je razmeroma dolga, vendar je ne kaže zapisati, ker ne odseva resnične strukture kompozicije. Posamezni deli in delci, ki si sledijo, niso nametani kar vprek, ampak so notranje, zlasti v smislu že omenjenega horizontalnega preoblikovanja posameznih misli ali njih delov, veliko trdnije med seboj povezani, kot bi to bilo razbrati na podlagi analitičnega črkovnega zapisa. Formalno presenečenje je Allegro »Divertimenta za kvartet na lok«, saj dokazuje Osterčevo poznavanje sonatne forme, oblike, ki ji sicer ni bil ravno naklonjen in mu ni ležala, saj je posebno po dokončni ustalitvi v Ljubljani uporabljal skoraj izključno oblike, značilne za polifonsko gradnjo. In tu — sonata, ki ji tudi klasično, šolsko oblikoslovje nima kaj očitati: ekspozicija, izpeljava, repriza in koda. V ekspoziciji material res ni oblikovan tako, da bi se moglo govoriti o eni sami oziroma o dveh izrazitih »temah«, pač pa o dveh značilnih »kompleksih« idej,<sup>7</sup> od katerih je prvi homofonski, drugi pa polifonski. Med obema je »most« in na koncu »zaključna« skupina. V izpeljavi zopet »uvodni«, »osrednji« in »zaključni« del. Celo harmonsko je ustrezno klasičnim načelom. Drugi kompleks je v drugačni tonaliteti kot prvi in v reprizi skupaj s kodo utrdi izhodiščno tonaliteto. Če je drobno, logično rast glasbenega tkiva pripisati, enako kot jasen koncept, skladateljevemu talentu, pa obvladanje sonatne oblike krepko podpira v začetku postavljeno trditev o tehtnem Osterčevem znanju, še predno se je podal na — glede na njegovo starost — časovno zapoznili študij v Prago.

#### SUMMARY

When designating the composer Slavko Osterc, his work and style, international music encyclopedias only consider his mature period. This period began in 1927 after he had returned home from his studies in Prague. However, there was already a large

<sup>7</sup> Berry W., *Form in Music*, Englewood Cliffs, N. J., 1966, 177.

*Muzikološki zbornik, 5 (1969), 92-99.*



opus belonging to the early twenties which enabled him to acquire the scholarship for Prague. The production of this early phase has been classified in the generalization that it was »in its technique immature here and there, and in its expression more or less romantic«, which is insufficient for a full picture of the composer. Notwithstanding, up to his departure for Prague the composer was able to boast of more than forty compositions; many of these show not only artistic weight but sometimes also surprising compositional knowledge, clear concepts as well as embryos of future development. Two compositions most clearly illustrate these characteristics: String Quartet in a-minor and Divertimento for String Quartet, both written in the composers favourite field, chamber music.

The formal principles which the composer followed seem at first glance to be more or less traditional, and so the most logical access to the works would be by way of the symplified sequence: melody-harmony-rhythm etc. However, in consideration of the composer's later development the author decided on another approach: from the less important to the more important. The reason for this lies in the fact that the horizontal line, or rather polyphonic thinking, later becomes the essential characteristic of Osterc's idiom, sound and form.

Thus, the two compositions have no special rhythmic interest. The harmonic diapason is wider. It reveals a composer who followed the traditional, although already partly modified, practice of the major-minor system, yet one who, on the other hand, was already seeking models in contemporary music and hinting in some vertical solutions future, sharper sound. One can trace from time to time parallel chords, not used with the intention of creating impressionistic colour, but for contrast, moving in the direction of indefinableness. The lesser strictness in following the classical major-minor principles is shown also in the enharmonic way of writing chords; this reveals the will to loosen the traditional functions of chords in its written form. Chords are supersaturated with seconds. However, the definability of chords becomes indefinable when they result from the horizontal layout of parts; in such cases no »interval« analysis is of any help; other more contemporary approaches are necessary.

It is the horizontal thought, whether a simple figure, a small motif, or a theme, even with melodic qualities, which essentially contributes to the lucidity and exemplariness of form; it occurs in its entirety or in parts, in its original form or transformed. Thus, the composer uses principles of inversion, retrograde movement, etc., which were developed at that time in European dodecaphony; and on a thematic level there is the conscious thematic transformation and thematic union between movements. A further proof of the composer's talent is Osterc's ability to prepare a counter-thought in the »hinterland« which later contrasts with the development of the main thought, which is a characteristic and condition of every organic growth.

From the formal point of view the first movement of the Divertimento is a surprise because it proves Osterc's early knowledge and use of the sonata, a form he was not otherwise favourably disposed to. It is known that after settling down in Ljubljana he made use nearly exclusively of polyphonic forms. But, here, we have a sonata which fits the most stringent criteria, in spite of the fact that we cannot speak of two explicit »themes« but only of two characteristic »complexes« of ideas. If the minute, logical, growth of musical texture as well as his clear concepts can be ascribed to the composer's talent, the mastery of the sonata form underlines the fact that the composer already had a wide knowledge of composition before — at a relatively late point in his career — he left for his studies in Prague.