

Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XXXI

LJUBLJANA 1995

Urejuje uredniški
odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by
the Editorial Board
Editor
Editorial Address

Andrej Rijavec
Odd.za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
61101 Ljubljana
Slovenia

Izdal

Published by

Oddelek za
muzikologijo
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je
omogočilo Ministrstvo
za znanost
in tehnologijo
ob podpori
Ministrstva za kulturo

VSEBINA

CONTENTS

Ljubljana Oktober 12, 1995	Muzikološki kolokvij ob 100-letnici rojstva Slavka Osterca Musicological Colloquium Commemorating One Hundred Years Since Slavko Osterc's Birth	
Katarina Bedina	Slavko Osterc in njegov čas Slavko Osterc and His Time	5
Ivan Klemenčič	Slavko Osterc med neoklasicizmom in ekspresionizmom Slavko Osterc Between Neoclassicism and Expressionism	11
Manica Špendal	Slavko Osterc v Mariboru Slavko Osterc in Maribor	25
Leon Stefanija	Osterc in Haba Osterc and Haba	33
Marijan Lipovšek	Melodika v Osterčevem kompozicijskem stavku Melodics in Osterc's Compositional Technique	43
Matjaž Barbo	Slavko Osterc kot mit avantgarde šestdesetih let Slavko Osterc as a Myth of the Avantgarde of the Sixties	47
Zoran Krstulović	Kompozicijski stavek Simfonije v C-duru ("Ideali") Slavka Osterca The Compositional Idiom of Slavko Osterc's Symphony in C Major ("Ideals")	53
Marija Bergamo	Osterčeva "avantgardnost" v luči Drugega godalnega kvarteta (1934) Osterc's "Avantgardism" in the Light of His Second String Quartet (1934)	63
Darja Freljh	Mladinski zbori Slavka Osterca The Youth Choruses of Slavko Osterc	71
Aleš Nagode	Osterc in cerkvena glasba Osterc and Church Music	75
Borut Loparnik	Iskanje Osterca In Search of Osterc	81
	* * *	
Jože Sivec	Bibliografija o Slavku Ostercu Bibliography On Slavko Osterc	91
Jože Sivec	Slavko Osterc o glasbi in glasbenikih - bibliografija Slavko Osterc On Music and Musicians - Bibliography	129
	Imensko kazalo Index	139

UDK 930.85 (497.12) : 929 Osterc

Katarina Bedina
Ljubljana

SLAVKO OSTERC IN NJEGOV ČAS

Praznovanje obletnic slovenskih skladateljev nas ponavadi spravlja v zadrego. Prvič zato, ker jih nasploh praznujemo prav poredko (rajši se pač potuhnemo pod plašč znanega sindroma in že najdemo kak izgovor), drugič zato, ker so take vrste praznovanja tudi drugod po svetu praviloma ujeta v apološko (začasno in kmalu pozabljeno) povečevanje slavljenca, ki se zdi vnaprej - nepotrebno. Temu najbrž ne bo mogla docela uiti niti stoletnica Slavka Osterca, vendarle pa je na njo padel hvale vreden žarek. Ta stoletnica je izzvala še najmanjši rod raziskovalcev. Tisti rod, ki je generacijsko povezan s sodobno alternativo v glasbi in današnjim tonskim univezumom (nekakšno zvočno zasvojenostjo mladih, udomačeno po vsem svetu - zunaj ločnice med "resno" in "zabavno" glasbo, ki nima na videz ničesar skupnega z Osterčevim prepričanjem, da vse zastarí že v trenuku, ko je bilo obelodanjeno. Obstajata pa še vsaj druga dva razloga, da se nam je zdelo vredno z dna obuditi spomin na Slavka Osterca. Osebnost in delo tega samoniklega, skrajno radikalno naravnane posebnega nista še do danes zadovoljivo interpretirana, niti čas domačih in tujih dogodkov, v katerem je Osterc živel in se mu zoperstavljal z nenavadno uporno energijo, kakršne pri nas ne pomnimo.

Slavka Osterca so že za življenja spremljali nekateri "pečati": naj bi hotel biti originalen za vsako ceno; "neslovensko agilen" - in zato dragocen; duhovit, a zbadljiv; brezobziren do izročila; glasbeni arhitekt "iz železobetona in matematično natančnih računov". S takimi in podobnimi oznakami se je v resnici začelo na Slovenskem razmeroma zgodaj in brez vsakršnega vnanjega pompa polarizirati javno glasbeno mnenje. Novembra 1922 je slovenska javnost prvič zaznala ime Slavka Osterca v časopisnih kritikah. Takrat je bil naš mojster učitelj na meščanski šoli v Celju (beri: uboga para), samouk v glasbi in močno oddaljen od zemljepisnih točk po Evropi, kjer se je dobri dve desetletji prej zgodila polarizacija glasbenega občinstva med (redkimi) pristaši in (številnimi) nasprotniki zunajtonalnega sistema. Idejo novega v glasbi, ki je predrla nebo nekaterih evropskih dežel kot blisk z jasnega, je pri nas malo kdo poznal. Verjetno samo naročniki Novih akordov in še ti iz druge, Krekove posredniške roke, ki jo je v svojem znamenitem, zares upoštevanja vrednem glasilu, dosledno in skoraj alergično odklanjal.

Prve izvedbe Osterčevih del, ko še ni bilo jasno, ali mu bo usojena pot do poštene glasbene izobrazbe, so imele presenetljiv odmev. Tudi če odštejemo lokalno domoljubno simpatijo do domačega učitelja in prijateljsko naklonjenost do pravkar

odkritega talenta iz podeželskega okolja, ugotovimo, da se je tako imenovani duh časa v podobi spontane percepcije nekoliko drugačnega v glasbi najprej odzrcalil v slovenski severovzhodni periferiji, ne v njenem središču. Vsi, ki so slišali Osterčeve prvence iz let 1922-1925 v Celju in Mariboru (simfonijo Ideali v štirih stavkih, simfonično pesnitev Ubežni kralj, godalni kvartet [part viole je igral Osterc], samospeve in klavirske skladbe), so bili presenečni nad Osterčevim kompozicijskim znanjem in se spraševali, kje neki ga je dobil. To vprašanje je bilo seveda utemeljeno, saj se zdi, kot bi bilo vklesano v nevidno polje Osterčeve biti. Skladatelj sam je bil morda tudi presenečen, a na povsem drugačen način. Z občutkom slutenega zmagoslavja je pač uvidel, da je znalo pričujoče občinstvo (med poslušalci je sedel tudi Anton Lajovic, ki se je nalašč zato pripeljal iz Ljubljane) odpreti ušesa brez vnaprejšnjega omalovažujočega odnosa. To spoznanje je bilo Ostercu verjetno najbolj dragoceno, skoro da osvobajajoče. Podobnega si je seveda želel v poznejših časih, toda pregrade vseh vrst med domačim občinstvom so se vrstile druga za drugo, kot bi v njih odmevale besede Gojmira Kreka, zapisane malo pred prvo svetovno vojno v Novih akordih, da Slovenci nismo glasbeno obdarjen narod. Iz kronologije Osterčevega kratkega in jedrnatega življenja je sklepati, da je že ob prvih (v polno zadetih) izvedbah skoval načrt, kako bo v prihodnje presenečal slovensko občestvo, če mu bo le dano ...

Bilo mu je dano; dandanes pa si - zavoljo diskontinuitete zgodovinskega spomina - ni lahko ustvariti točne predstave za kakšno ceno in s kolikšnim trudom je moral prebijati lastno nekonvencionalno delo, da ga je uspel braniti do konca in slednjič tudi ubraniti. Podobno zagnanega misleca s šahovskim načinom mišljenja, ki se je bil odločil takoj po prvih lastnih uspehih spremeniti odnos do glasbe v svoji deželi, nismo imeli. Spremeniti odnos do glasbe pa je Ostercu vedno pomenilo posodobiti način mišljenja in okus z drugačno repertoarno politiko ter kolikor mogoče hitro posodobiti vzgojo mladega naraščaja v znamenju odločnega premika v "skrajno levico", kakor se je bil izrazil in se ji tudi sam postavil za zgled. Od tod naprej se je Osterca oprijel vzdevek revolucionarja - avantgardista, ki bi naj rušil vse podedovano. Anton Lajovic, osrednja osebnost v času Osterčevega kompozicijskega dozorevanja, tisti, ki je v končni fazi prižgal zeleno luč za Osterčevo nadaljnje izobraževanje v tujini, uradno priznana avtoriteta med slovenskim glasbeništvom, se je ob koncu dvajsetih let javno spraševal, kaj se je zgodilo z Osterčevim talentom. Z današnje retrospektive je s tem nehote (takrat tudi nevede) postavil še tisto zgodovinsko mejo, ki je na Slovenskem sklenila (zdaj tudi v Ljubljani) pojem modernega v glasbi, kakor sta si ga bila zamislila on sam kot ustvarjalec in kritik ter Gojmir Krek kot persona grata v takrat še močnem spominu na Nove akorde. V mislih na zaostalo slovensko glasbo sta oba menila, da je treba najprej doseči celovito profesionalizacijo slovenskega glasbenega dela v klasičnem, tradicionalnem pomenu. Zgledovala sta se pri drugih slovanskih narodih, ki so se povzpeli do nacionalne samobitnosti v glasbi že v 19. stoletju, z nacionalnimi šolami. Razumljivo, z genijem njihovih najbolj nadarjenih skladateljev. Vse drugo naj bi bila po njunem mnenju stvar spretne, disciplinirane in idejno soglasne organizacije glasbenega življenja, te pa bi bili zmožni brez hujših pretresov, saj smo imeli mnoge izkušnje z Glasbeno matico - v dobrem in slabem. Najpomembnejša naloga za tedanje videnje problema je bilo iskanje talentov torej, ki bodo znali prav poprijeti za krmilo glasbenega voza. Toda Osterc ni potreboval nikogar za nasvet, na kakšen način bo dvignil dotlej neslutene vetrove v slovenski glasbi.

Tudi danes ni mogoče enoznačno odgovoriti, od kod se je bil Osterc vzeti. Samodejno se ponuja primerjava z Marijem Kogojem, edinim štrlečim vrhom našega obdobja klasikov moderne, ki sta si bila povrh še generacijska vrstnika. Zanj bi se tudi lahko vpraševali, od kod da se je vzeti, vendar se o tem ni nikdar nihče javno vprašal. Z današnjim védenjem je mogoče reči s popolno gotovostjo samo to, da sta si bili ti dve skladateljski osebnosti povsem različni, usoda slovenske glasbe pa ju je v tej, skoroda izključujoči se različnosti zaznamovala z vodnikoma naslednjim skladateljskim generacijam. Tudi Kogoja štejemo med najbolj samonikle skladatelje, kar smo jih kdaj imeli, vse od njegovih avtodidaktičnih začetkov. Z Ostercem pa sta si bila nasprotna v bistvenih ustvarjalnih izhodiščih, ne samo v značajskih potezah. Kogoja so venomer pritegovala temeljna vprašanja o glasbeni umetnosti, vsebinske skrivnosti oblikovanega zvoka, sodobno občutje tonske resnice (v tem je bil podoben Albanu Bergu). Zlepa ni bil zadovoljen z iznajdenimi harmonijami ali porojenimi melodičnimi domisleki. Intuicija ga je vodila v perfekcionistično soglasje celote v posameznostih in posameznosti v celoti. Zato se je umikal v samoto in posebna psihična stanja, od koder je izvirala njegova glasbena muza. Osnutke je spreminjal, dopolnjeval, črtal in se ves čas zvočno preverjal z znanim, ure dolgim sedenjem ob klavirju, kar že močno spominja na ustvarjalni postopek Igorja Stravinskega - in hkrati paradoksalno oddaljuje od fantazme oblikovnih idej Arnolda Schönberga, ki si ga je bil vzeti za mladostni skladateljski vzor.

Osterc je ravnal drugače. Zanj je bila oblika toliko vredna, kolikor jo je bil skladatelj sposoben logično izpeljati iz primerne, po možnosti enostavne in duhovite ideje v novem slogu, se pravi tistem, ki ga je predpisoval Alois Hába, in s tehniko neponavljanja, ki je takrat veljala za novo. Idejo, s katero se je tisti hip ukvarjal, je celebriral brez svinčnika in papirja skozi konstrukcijski (shematski) prerez celote, ki si jo je bil zamislil. Izoblikovanje ideje v obliko (opus) je štel - tako kot Stravinski - za tisto nujno potrebno obrtniško znanje, brez katerega si pa tako in tako ni znal predstavljati resnega kompozicijskega dela. Zdi se, da je v Osterčevi ustvarjalni osebnosti zavzemala pomembno mesto, recimo ji: komponentna tveganja. Razumeti jo je kot prirojeno in strastno hrepenenje po izvirnem, četudi se je zavedal dvoreznega pomena izvira v glasbi. V praksi je bilo to povezano z načelom vedno novih zamisli in neponavljanja kompozicijskih postopkov oziroma bežanje od kompozicijske rutine, čeprav se je že njemu samemu zdelo to bežanje utopično. Pri Ostercu je bila imenovana komponenta tveganja prepojena z naravnim samozaupanjem in občutkom nadpovprečne ustvarjalne moči, v katero tudi v resnici niso prodirale celice dvoma niti - Slovencem dobro znane - introvertne zavore. Potemtakem lažje razumemo, da Osterca ni prav nič motil vnanji hrup. Komponiral je v kavarni, po njegovo: "sredi življenja". Morda si je s tem potrjeval ali utrjeval zares veliko moč koncentracije in sposobnost hitrega v prenesem pomenu motoričnega komponiranja. Ti dve lastnosti (morda jima lahko pridružimo še duhovitost) pa sta identični s Hindemithovim načinom dela.

Kolikor vemo, sta Kogoj in Osterc navkljub osebnostnim razlikam spoštovala delo drug drugega, skupih skladateljskih zanimanj pa seveda nista imela. Kogoja je "motila" le Osterčeva skladateljska naglica, saj je ob neki priložnosti zapisal, da se mu zdi Osterc "preveč agilen", mislil pa je na Osterčevo glorificirano stališče do kompozicijske tehnike, saj bi moral skladatelj po njegovo v prvi vrsti vedeti, kaj hoče s skladbo povedati. Dandanes razumemo njuno razmerje kot dvoje tipičnih ustvarjalnih proti-polov. Oba sta bila sicer svobodoljubne narave, ločevala pa ju je

zasebna predstava o svobodnem in nekonvencionalnem delu. Kogoj se je videl v koži individualnega misleca v glasbi, takega, ki sam odkriva "malenkosti" še ne povedanega. Osterc je sanjal o svojepotnem in voditeljskem delu v skupini sorodno mislečih skladateljev s ciljem pred očmi, da se posamič in vsi skupaj postavijo pred javnost z izvirnimi rešitvami v zunajtonalnem, čim modernejšem kompozicijskem stavku - in v pošteno oceno tujemu svetu. Ob začetku ni imel Osterc na domačih tleh nikogar sorodno mislečega. Moral si jih je poprej sam vzgojiti in tudi to je storil z njemu lastno naglico.

Če bi bil Osterc v Ljubljani naletel samo na take vrste neškodovljnih, po človeški in umetniški strani razumljivih nesoglasij, kakršno je bilo Kogojevo, bi mu bilo mnogo prihranjenega. Na hrbtni strani prizorišča ga je čakala množica druge vrste nasprotnikov: večinoma nepomembnih glasbenikov ter neukih ljudi, ki so si sami vzeli pravico javno presojati glasbo in glasbene dogodke, med njimi tudi neglasbeniki (Fran Govekar za zgled, tedanji intendant ljubljanske Opere). Potemtakem Osterc ni imel veliko izbire. Najprej je vcepil (s pravcato donkihotsko držo) v domače svetovno-nazorsko ozračje samosvojo različico ideje italijanskih futuristov iz leta 1910, ki so svoj revolt nad družbo in krivicami v njej strnili v eno samo geslo: "épater le bourgeois" - presenetiti (filistrsko) malomeščanstvo z umetnostjo, v kateri je bilo vse dovoljeno, da bi zrušilo norme obstoječega reda v neredu.

Med dveletnim študijem v Pragi je Osterc prav gotovo predvideval, da bo doma naletel na precejšnji odpor, a nastopil je dobro pripravljen. Še naprej je vzdrževal in razširjal tesne stike s skladatelji, s katerimi se je bil spoprijateljil v praški šoli in z Aloisom Hábo, osrednjo osebnostjo te šole (kakor hitro je mogel, jih je povabil na obisk v Ljubljano in poskrbel za njihove izvedbe pri nas - toda povsem napačno bi bilo misliti, da je šlo za običajno trgovino medsebojnih izmenjav). V Pragi je Osterc opravil še pomembno, neformalno "šolo" za navezovanje dejavnih vezi z vplivnimi posamezniki ter institucijami po svetu, ki jih je združevalo gibanje za novo glasbo. Te stike je navezoval od vsega začetka brez provincialnih in manjvrednostnih občutkov, pripeljali pa so ga v kratkem času do enakopravnega in enakovrednega mesta v vodstvu Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (SIMC), in ne nazadnje, do tujih založnikov. Vrsta skrajno preišljenih korakov te vrste še ni zadostovala, da bi bil mogel svojim sovražno nastrojenim rojakom odpreti oči. Potreben je bil še odprt javni boj s pisano besedo, ki jo je bil zastavil prav na začetku svojega pohoda. Pisal je samo o tem, kar ga je resnično zanimalo, ali po njegovo: "za našo stvar". Članke in kritike je stresal kakor z rokava v značilnem kratkem, jedrnatem, duhovitem, pogosto tudi pikrem in ironičnem tonu. Po Osterčevi zaslugi je bila slovenska javnost dobesedno vodena čez drn in strn nasprotij, ki so obvladovale tedanje trenje med novim in starim v glasbi, vse dokler novo ni več učinkovalo grozljivo šokantno in starim, ki le ni moglo veljati za presežno. V besednem boju se ni Osterc niti najmanj oziral na to, če so mu pod pero uhajale malone prepotentne površnosti. Pomembnejše se mu je zdelo, da je ostal bralcem do konca zanimiv in da so posamezniki drug za drugim le začeli dojemati srž tega, kar jim je z zanesljivim instinktom ubijal v zavest in kar se je najtežje oprijemalo slovenskih tal; to je bila eksistenčna upravičenost sodobne glasbe.

SUMMARY

The celebration of the anniversaries of Slovene composers is generally embarrassing because we (unfortunately) rarely celebrate them and because we are aware that the person in whose honour the celebration is held will be after a short time forgotten again. All the same we have decided to celebrate the centenary of the birth of Slavko Osterc because among the persons contributing a paper we have obtained some from the youngest generation of Slovene musicologists, who may set up an at least slightly different mirror to this significant personality and composer, specifically from the viewpoint of the modern alternative in music and in the universum of the new-age addiction to sound experienced by young people throughout the world, which at first glance has nothing in common with Osterc's creative motive according to which everything grows old the very moment it has been done.

The celebration of this anniversary seems in order also because not to this day have been adequately interpreted either Osterc as a special kind of composer of the Slovene ground or his historical period. The present contribution opens up some points which are intended towards a better understanding of certain contradictions surrounding his personality and his work. The author outlines the general musical context in the Slovene music during his lifetime and in comparative terms relates it to the second and most important composer from the period of twentieth century classics, to Marij Kogoj. This is followed by an account of the considerable difference in their views relating to music which precluded a development of interests they would have as composers.

The Slovene public first heard of Slavko Osterc (1895-1941) in 1922, when he worked as a teacher. In music he was self-taught, but exceptionally talented and therefore he was sent to Prague (to Hába's school) for solid musical education. From the very beginning his nature repelled against the would-be Romantic effeminacy and therefore he readily set up contacts with everything that passed as modern. With great enthusiasm he started (from 1927 onwards) to modernize the Slovene musical life in all directions: he taught composition, wrote reviews and articles, making splendid propaganda for the contemporary musical view. At first he was met with great opposition, yet acclaim received abroad (performances of his works, membership in SIMC) served to strengthen his position. Through steadfast will and hard work he was overcoming one difficulty after another until he had arrived at a camp of like-minded people whom he had brought up himself and was sending to Prague for further specialisation in modern music.

This camp would probably have given rise to the development of Osterc's school in Ljubljana; this, however, was prevented by the master's death and the outbreak of World War II immediately after it. But Osterc's camp or school was envisaged differently by those who had made it possible for him to study in Prague. They expected of him a belated national school, which other Slavonic nations had attained in the 19th century. But it was to happen differently: his compositions and the compositions by his pupils started to tell the world (above all at the SIMC festivals) that Slovenia had already vigorously worked itself out of the provincial anonymity in the technique and style, in keeping with the spirit of the time.

Osterc's own compositional output was also in itself a complete novelty in expression in Slovenia. He was gifted with genuine humour, had a great sense of

irony that was on occasions passing into sarcasm; but, on the other hand, with poetics which is not reminiscent of anybody else - hence it continues to be not wholly clear: where did Osterc come from?

UDK 78.036:929 Osterc

Ivan Klemenčič
LjubljanaSLAVKO OSTERC MED NEOKLASICIZMOM IN
EKSPRESIONIZMOM

Kakor je skladateljski opus Slavka Osterca od vsega začetka spremljal pečat modernizma in avantgardizma, tako ga je večidel tudi pečat umetniškega racionalizma. Ob vlogi modernista in vodje druge generacije glasbene avantgarde na Slovenskem¹ je vtis o prevladujoči naravi svoje glasbe skladatelj sam eksplicitno potrjeval. To so bila Osterčeva znana nazorska stališča proti romantizmu, proti čustvu in sentimentu ter sprva izrecno zavzemanje za intelekt v glasbi. Ti nazori so se očitno še pozneje dovolj značilno skladali z Osterčevo racionalno zasnovano in urejeno glasbo, še posebno z njenim objektivizmom, pogosto združenim z načeli absolutne glasbe z ontološkim časom. Že v obdobju med vojnama je tako Osterc veljal za brezkompromisnega bojevnika "proti vsaki tradiciji in za prevratno nov izraz", in hkrati za ustvarjalca in iskalca, pri katerem je bil "udeležen predvsem razum".² V desetletjih po drugi svetovni vojni so iz teh podlag nastale prve slogovne označitve, po katerih ga je skladno s slogovno sistematiko Stanka Vurnika določal "konstruktivistični realizem"³ oziroma je tudi zunaj te sistematike ostal privrženec "konstruktivističnega realizma"⁴ ali je bil stilno še določneje označen kot "neoklasik, ki je v svojem delu obenem težil k neobaroku..."⁵ Kot tak je postal zgled predstavnikom mlajše skladateljske generacije in je ob Mariju Kogoju obveljal za najpomembnejšega ustvarjalca obdobja med vojnama na Slovenskem. Najbrž v povezavi z Osterčevim najbolj prepoznavnim racionalizmom se je po drugi vojni utrdilo prepričanje o Ostercu neoklasicistu, ki je bilo kajpada posredno v nasprotju s trditvami o njegovem avantgardizmu, seveda pa tudi z naravo pomembnega dela njegovega ustvarjanja. Tako šele od začetka osemdesetih let tega stoletja lahko govorimo o oblikovanju novega celovitejšega gledanja na slogovno naravo Osterčevih del, s tem pa tudi na

1 Prim. I. Klemenčič, Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi, Muzikološki zbornik 22/1986, 21-28 in 24/1988, 114.

2 V. Ukmar, Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918-1938, Spominski zbornik Slovenije, Ljubljana 1938, 300.

3 V. Ukmar, Zgodovina glasbe, Ljubljana 1948, 510. Po Vurnikovi in Ukmarjevi slogovni sistematiki je bil to slog med idealizmom in naturalizmom, glede na možne idealistične ali naturalistične primesi, širše pojmovan. K linearnosti tega realizma je vsekakor možno šteti neoklasicistične izpeljanke slogov s polifonsko zasnovano.

4 L. M. Škerjanc, Od Bacha do Šostakoviča, Ljubljana 1959, 361; tu se je torej pomen v drugem kontekstu spremenil v splošni pomen realizma.

5 D. Cvetko, Stoletja Slovenske glasbe, Ljubljana 1964, 278

skladateljstvo notranjo, življenjsko ali eksplicitneje nazorsko, če že ne filozofsko usmerjenost. A kaže, da kljub prevladujočim znanstvenim in strokovnim stališčem o Osterčevi slogovni kompleksnosti⁶ te ugotovitve še danes niso bile širše in povsem sprejete.

Težav seveda ni povzročal in jih ne povzroča Osterc, marveč izhajajo ob sprejetih klišejih iz nejasno pojmovane narave ekspresionizma in neobčnosti njegovega razlikovanja z neoklasicizmom. Zato pri Ostercu dolgo ni bilo mogoče identificirati ne sestavin zgodnjega in zlasti ne visokega oziroma srednjega ekspresionizma s polno izraženim subjektivizmom, kakor večidel tudi ekspresionizma na sploh ne, če bi že obveljal model ekspresionizma brez razvojnega vidika, kakršnega je predstavil H. H. Stuckenschmidt.⁷ Tem težje je bilo mogoče identificirati ob nerazvojnem modelu ekspresionizma fazo poznega ekspresionizma, ki je bolj ali manj racionalistična, z delnim umiranjem subjektivizma in delnim navzemanjem objektivizma. Zlasti ker se je s to fazo uveljavilo - ob preseganju krize jaza in s tem vsakršnih ekspresionističnih redukcij in z njimi izraznosti vse do krika - komplementiranje elementov izraza; to je lahko nadalje vodilo do izpraznjenja vsebine, torej zanikanja prejšnje ekspresionistične izraznosti in estetskega utemeljevanja zgolj skladnosti forme.⁸ Vodilo je torej do slogovne stopnje umetnosti, ki po besedah Pieta Mondriana noče več "podajati tragičnega oblikovanja, marveč abstraktno lepoto."⁹ Umetnikove možne redukcije izpovednega na temeljni poduhovljeni in disharmonični odnos do sveta v tej pozni slogovni različici seveda ne gre zamenjevati z materialistično pogojenostjo neoklasicizma in njegovih slogovnih izpeljank, njihovega drugače utemeljenega racionalizma in objektivizma.

Po drugi strani je prav tako res, da je bil Osterc sam tip ustvarjalca, katerega osebnostne sestavine so bile večplastne, če že ne nasprotujoče si, in med katerimi je skladateljstvo lahko le poudarjal zdaj bolj ene zdaj bolj druge. Te osebnostne sestavine so namreč posledično izpričevale še nedoslednosti znotraj sprejetega sloga, zato jih je treba tembolj pozorno razbirati in upoštevati. Vse to torej kaže, da imamo opraviti s slogovnega vidika z razgibano ali nemara kar ambivalentno osebnostjo.

Če izhajamo iz Osterčevega ustvarjanja po mladostnih začetkih in še iz njegovih zapisanih umetnostnih nazorov v poldrugem desetletju do njegove smrti, tj. med ok. 1925 in 1941, smemo sklepati, da je intimno osebnostno pripadal tipu racionalnega človeka in umetnika, bolj ekstravertiranega, dinamičnega, tudi značilno dovzetnega za humor. Vendar tega gledanja o racionalnih osebnostnih izhodiščih ne gre absolutizirati, saj je skladateljsko čustveni element sicer zadržano in na poseben

6 A. Rijavec, Slovenska glasbena dela, Ljubljana 1979, 198-199 in ss, isti, Slavko Osterc - ekspresionista?, Zvuk 1983, 5-9 (Slavko Osterc - ekspresionist?, Obdobje ekspresionizma v Slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (Obdobja 5), Ljubljana 1984 in angleška verzija v Muzikološkem zborniku 20/1984), I. Klemenčič, Ekspresionizam in neoklasicizam u slovenačkoj muzici između dva rata, Zvuk 1984, 15-22, isti, Slovenski glasbeni ekspresionizem, Ljubljana 1988, od istega avtorja prim. v Enciklopediji Slovenije glasbeni poddel gesel Avantgardna umetnost, Ekspresionizem in Neoklasicizam, nadalje D. Cvetko, Slovenska glasba v evropskem prostoru, Ljubljana 1991, 406, in isti, Osebnost skladatelja Slavka Osterca, Ljubljana 1993, z nakazano slogovno usmerjenostjo: 183, 185.

7 H. H. Stuckenschmidt, Was ist musikalischer Expressionismus?, Melos 36/1969 (Što je muzički ekspresionizam?, Zvuk 1969, št. 92-93).

8 W. Hofmann, Expressionismus, MGG 3/1954, I. Klemenčič, Ekspresionizem kot glasbeni slog, Muzikološki zbornik 17-2/1981.

9 W. Hofmann, op. cit., 1670.

način navzoč tako med študijem v Pragi v letih 1925-1927, kakor je sem in tja izraziteje in na svoj način spet pozneje vse do konca ustvarjanja. Kljub osebnostnim konstantam se je ta racionalno-iracionalna sestavina vezala na Osterčeve nazore, ki so se spreminjali in dopolnjevali in tako vplivali na ustvarjanje. Poleg tega se je mladi skladatelj sprva še močno oblikoval in bil toliko bolj dovtopen za zglede in napredno pojmovane vrednote. Tako je bil v praškem obdobju prejšnji romantik samouk očitno pod vplivi svojega učitelja Aloisa Hábe in tudi Schönberga, se pravi vrednot in dosežkov ekspresionizma. Ob teh vplivih si je takrat - in drugih pozneje še izraziteje - izoblikoval svoj izvorni izraz. Zatem je bil nedolgo po vrnitvi in delovanju v Ljubljani vsaj sprva nekaj let izpostavljen duhovni klimi domačega okolja, kjer bi lahko nanj najbolj vplival kritik Stanko Vurnik s svojim nazorsko estetsko domišljenim zavzemanjem za novo apolitično umetnost. Ta vpliv v nam še razvidnejših razmerah je verjetno presegal neposrednost same slogovne usmeritve, čeprav je šlo tudi za vrednote njene nove nesubjektivitete in kolektivizma, ki jih je Vurnik programatično izpovedoval: "V duševni konstelaciji današnje Evrope se je po vojni znatno ojačila materialistična sestavina, v umetnostnem življenju smo zaznamovali realistično reakcijo na l'art pour l'artistični impresionizem in na idealistično nianso ekspresionizma."¹⁰ A z Ostercem je bil že tako na isti valovni dolžini kar zadeva odnos do polpreteklosti: "Stara romantika umira v objemu modernega materializma in v duši sodobne Evrope se polagoma dograja nov svetovni, socialni, etični, umetnostni nazor."¹¹ Novi slog "ne bo več tako zelo poudarjal osebne in rasne note, ampak bo svetoven, splošno-kolektivna vrednota, kakršno vidimo v nadosebni tvorbi srednjega veka in renesanse. Nova čustvenost je nesentimentalna, nepatetična, realno-objektivna; subjektivistična kaprica posameznika se v njej manj uveljavlja."¹² Toda ne gre spregledati, da je Vurnik že od leta 1928 začel zavračati materializem in se zavzemati za novo duhovnost, za katero je dobil potrdilo naslednje leto v ljubljanski prvi izvedbi Oedipa rexa Igorja Stravinskega. Zato je denimo v novodobnem opernem ustvarjanju ob klasicizmu pozitivno sprejemal "nov nalet k idealizmu, k etičnemu vsebinskemu poudarku (Berg, Busoni, Stravinski)",¹³ četudi ob slogovni raznorodnosti navedenih skladateljev. Že leta 1926 je kritično in spobujevalno ugotavljal, da je slovensko slikarstvo sredi dvajsetih let šlo v novo objektivistično smer, ki je literatura in glasba še nista dosegli.

Hkrati vemo, da se je Osterc sicer nazorsko estetsko manj eksplicitno in najbrž tudi sprva nekoliko poenostavljeno že v Ljubljani zavzemal za neprogramsko, torej čisto glasbo. Menil je, da trenutno prevladuje "takoimenovana formalistična struja nad izrazno... Glasba bodi umetnina po sebi, ne pa v zvezi z drugimi umetnostmi, oziroma z njih podpora, s katerimi se v izražanju itak ne more meriti. Torej: forma nad vsebino."¹⁴ Za sprejemanje takšnega pojmovanja je bil še tehtnejši in globlji razlog, ki ga je najbrž že pozneje razkril svojemu učencu Karolu Pahorju. Zavračal je namreč možnost, da bi se izpovedoval, ker je menil, da se s tem razgalja.¹⁵ Od tega intimnega prepričanja je nemara izhajala tista notranja zavora s samocenzuro

10 S. Vurnik, Slovensko glasbeno življenje v letu 1926, Dom in svet 40/1927, 47.

11 S. Vurnik, Nova muzika, v: Nova muzika 1/1928, 1.

12 Op. cit.

13 S. Vurnik, Nova slovenska opera, Dom in svet 42/1929, 207.

14 S. Osterc, Vojiček, Cardillac, Jonny, Gledališki list Opere SNG v Ljubljani 1927/28, št.17 (1. 6. 1928).

15 K. Pahor, Nekaj spominov na Slavka Osterca in njegovo ženo Marto, v: Slavko Osterc, Spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 93-94.

izpovednosti, ki sicer ni povsem zdržala in se je še zlasti močneje sprostita v obliki čustvene intenzitete in še občutenosti. V korak z nazori o formalizmu v glasbi in neizpovedovanju je šla Osterčeva izjava o intelektu kot takem in posebej pri skladanju. Že zaradi svoje prvotne skrajnosti ni mogla obveljati: "Intelekt postavljamo na prvo mesto, ker čustvo najdemo pri vsaki živali, a intelekt kakšnemu teletu vsekakor ne moremo priznati. Zahtevamo intelekt pri komponistih."¹⁶ To programatično stališče v značilni Osterčevi dikciji vsekakor dokazuje, da je skladatelj še na začetku tridesetih let visoko vrednotil razum pred čustvom. Do izdatne nazorske spremembe je moralo priti nedolgo pozneje z zaostrovanjem Osterčevega izraza. Potrjuje ga njegovo razmišljanje in izjava še leto, dve zatem: "O zadevi duše (invencije) brez pridržka podpišem to, kar je Lajovic objavil lani v Jutru: 'Pogoj umetnine je vsebina.' Seveda je oblika (tehnika) drugi pogoj..."¹⁷ Očitno ga je moralo to zanj vsekakor žgoče vprašanje že nekoliko prej siliti k razmišljanju o dualizmu med čustvom in razumom in privedi do objektivnejšega spoznanja, da v eni dobi prevladuje bolj čustveni in v drugi miselni element. Vsekakor pa mu je omogočilo bolj uravnotežen pogled na neobhodnost obeh prvin, kar da se rešuje v umetnini sami.¹⁸ Osterčevo predhodno enostransko pojmovanje in temu delno ustrezajočo skladateljsko prakso znotraj neoklasicizma je morala v nadaljevanju preusmerjati tudi kritika njegovih del. Nanašala se je zlasti na hitro ustvarjanje "na papirju", na racionalizem, ki je bil lahko mehaničen, brez doživetja, ostajajoč le na kompozicijskotehnični ravni. V tej smeri je šla Kogojeva obzirna pripomba sicer pozitivno ocenjenega Osterčevega dela leta 1930: "S. Osterc je zelo agilen, včasih se mi vidi, da kar preveč, in to zato, ker se mi za komponiranje ne zdi potrebno le tehnično znanje, ki je skoro prvi pogoj za vsako zrelo delo, ampak tudi jasna predstava o tem, kaj hoče človek povedati."¹⁹ Še bolj neposreden je bil Stanko Vurnik, ki je Osterca sicer idejno podpiral: "...le eno bi rad povedal temle modernim: kakor v romantiki ni bilo dosti, da si obvladal rokodelstvo in formo, nego si moral biti tudi čustveno izredno intenziven in občutljiv človek zraven, tako danes forma ni dovolj in je treba - etične duhovne globine, ki naj bo vsebina sodobni skladbi."²⁰ Naslednje leto je bil še odkritejši: "Večkrat čutimo pri Ostercu kos, ki ni doživljen in kaže, da skladatelj tupatam tudi čisto mehanično pojmuje umetnost in zamenjuje zunanje formalno znanje in notranje doživetje, izraz." Napredek bo možen, če bo "znanje zopet vzel le za sredstvo."²¹

To Osterčevo kompozicijsko poenostavljanje in nemara pretiravanje je imelo korenine v njegovem protiromantizmu. Izrazilo se je po vrnitvi s Prage, in je navzelo že obliko fizičnega neprenašanja romantične glasbe.²² Kompozicijsko je veljalo zlasti letom z neoklasicističnimi deli. Iz tega protiromantičnega stališča je izhajala tudi njegova protiromantična drža po začetku tridesetih let, vendar tedaj že v bolj dozoreli

16 Iz poročila S. Osterca o glasbenem življenju v Ljubljani, Zvuk 2/1932, 103-104. Prim. tudi K. Bedina, K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, Muzikološki zbornik 4/1968.

17 S. Osterc, Spor za našo sodobno glasbo, Jutro 17/1936, 25.

18 S. Osterc, Čustvo in razum v glasbi, Žena in dom 6/1935, 94-95.

19 M. Kogoj, Komorni koncert Slavka Osterca (10. februarja 1930), Ljubljanski zvon 50/1930, 699.

20 S. Vurnik, H krizi naše glasbe, Dom in svet 43/1930, 1/2 (10. 3.), 59. Kot se je spominjal Vilko Ukmar (iz razgovora z njim 8. 10. 1982), je šlo pri Vurnikovi kritiki tudi za vprašljivo Osterčevo prakso komponiranja v kavarni, zato se je Vurnik najbrž v tem času odvrnil od Osterca.

21 S. Vurnik, Glasbeno življenje, Dom in svet 44/1931, 191.

22 Prim. tudi P. Š[ivic], Slavko Osterc, Koncertni list Slovenske filharmonije 1/1951, št. 4, 41.

obliki. Zato je bilo možno, da najdemo v zadnjem skladateljevem letu ustvarjanja celo nastavke čustva, ki je bilo regresivno romantično.

Ne gre tudi spregledati, da je bil samozavestni dvaintridesetletni skladatelj po praškem študiju razmeroma nerazgledan med sodobnimi slogi, bodisi kar zadeva njihovo razpoznavanje ali nazorske implikacije.²³ Še zlasti očitno si ni pridobil temeljnega razločka in načelnega pogleda na oba nova in nasprotujoča si sloga, izhajajoč iz njune duhovne ali materialistične podlage. Ostajal je na ravni kompozicijskega stavka in tudi pretežno izhajal iz postopkov v njegovem okviru, tj. bil pozoren na izogibanje šablonam, sekvencam, reprizam, pozneje diatoniki ipd. Še pozneje se je najlaže razgledal ob skladateljih, zlasti ob Stravinskem, pa tudi ob Schönbergu, Bergu, Hindemithu in ob nekaterih njihovih delih. Tako se je že l. 1929 po ljubljanski izvedbi Oedipa rexa kot kritik o njem izrekel zelo priznavalno in z občudovanjem za njegovega ustvarjalca,²⁴ ki da ga je s Petruško sploh privabil v tabor modernistov.²⁵

Verjetno je močna želja po napredovanju, po novi radikalizaciji izraza pa tudi samokritika po kritikah o delni nedoživetosti njegove glasbe narekovala skladatelju razvoj z novimi spremembami, novimi stališči. Lahko da je prav v ekspresionizmu našel možnost za intenziviranje izraza in hkrati edino možnost za avantgardno naravnost, kakor ga je ta slogovna smer ob siceršnji večji razgledanosti o njegovi naravi močno podprla v želji po uveljavitvi v tujini. Verjetno je s tem znova prišel pod večji vpliv Hábe, s katerim se je zблиževal in ga je nemara zdaj prijateljsko priznaval še za nekakšnega svojega mentorja in vsekakor za avtoriteto.²⁶ Novo spremembo pred sredo tridesetih let je Osterc kmalu zatem plastično opisal v razmerju do nekaterih vodilnih skladateljev, med katerimi je bil zanj sprva ključnega pomena Stravinski. Od njega se je odvrnil potem, ko se je po Oedipu rexu z baletoma Apolon musagète in Vilinski poljub še nadalje približeval klasicizmu, kar je imel Osterc za korak nazaj: "Mladi skladatelji se danes vse manj naslanjajo na Stravinskega. Diatonika beži od kromatike in četrtonov ali še manjših intervalov. Kdor danes piše ostinate, je gotovo šablonski in si delo olajšuje; kdor piše reprize in kadence, ostaja na sredi poti. Tudi če bi Stravinski ostal na razvojni točki 'Petruške', bi kot drugi postal šablonski. 'Petruška' je pomenil prekinitev s tradicijo in je zato tako močan in pomemben - prelome že tako delajo samo močni ljudje. Dolžnost mlade generacije je zdaj, da prekine s 'Petruško'; ker je že stara ideologija Schönberga, Berga in Hábe, je dolžnost najmlajših, da prekinejo s Schönbergom in imenovanimi. Da mora ta prekinitev priti v smislu napredka in ne v smislu reakcije ... je povsem očitno. ...zato je zanimanje za njegove [tj. Stravinskega] novejše skladbe po vsem svetu že manjše, kot je bilo. Kakor so izgubili aktualnost Hindemithovi kanoni in fuge, tako je izgubila stik z razvojem tudi diatonika Stravinskega in tehnika ostinata. Razume se,

23 V zelo pozitivni kritiki piše Osterc o slogu ekspresionistične opere Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže*: "Ali je to realizem ali naturalizem - to vprašanje prepuščam muzikologom..." Zvuk 1/1932-33, 63. Tudi če bi se pri tem skliceval na Vurnikovo slogovno sistematiko, je sama označba naturalizem sporna, kakor je simptomatično že prepuščanje slogovnih označb muzikologom.

24 S. Osterc, Igorja Stravinskega Oedipus rex, Ljubljanski zvon 49/1929, št. 1, 50-54.

25 Gl. opombo 27.

26 D. Cvetko, ki je Osterca osebno dobro poznal kot njegov učenec in prijatelj, meni, da je Hába "na Osterca najizdatneje vplival". Prim. D. Cvetko, Iz korespondence Slavku Ostercu, Muzikološki zbornik 11/1975, 88. Prim. tudi D. Cvetko, Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu, Ljubljana 1988 (SAZU, Viri za zgodovino Slovencev, 11).

da s tem ne mislim, da se kakorkoli dotikam kvalitete 'Petruške', toda Bergov 'Wozzeck' dokazuje, da ima glasba (in gledališče) večje možnosti razvoja in drugo smer. Zase celo rad priznam, da je pred kakšnimi desetimi leti prav 'Petruška' vplival name in me pripeljal v tabor 'hipermoderne', toda moram priznati tudi to - da se to danes ne bi zgodilo."²⁷ Domnevamo lahko, da je Osterca pri tem njegovem obračunu z neposredno skladateljsko preteklostjo spodbujal k doslednosti, načelnosti prav Hába: "Odkrito govoreč trdim, da je danes edini nekompromisni skladatelj Schönberg, tesno ob njem je Alois Hába in - če bi danes še živel - tudi Alban Berg. Še lahko navedemo A. Weberna, H. Apostela, mogoče kakšnega emigranta iz Nemčije - in to je vse. ... Vse drugo je delno kompromis," kompromis skladatelja "samemu sebi. Torej kompromisi: Stravinski, Šostakovič, Mosolov, Milhaud, Hindemith: ritem, folklor, ostinati, kolorit, onomatopoezija, sekvence. Vsi operni avantgardisti: sentiment, gradacije, celo vodilni motivi, sordinirana godala, tremoli. Da ne govorimo o Křeneku in K. Weillu, ki so delali tudi z jazzom."²⁸ Ob teh nazorih prav tako ne more biti naključje, da je Osterc svoj klavirski koncert iz 1933, v katerem se je s srednjim stavkom odločno preusmeril znova v ekspresionizem, posvetil Hábi. Hábovo mnenje o tem 'lepem, zanositem in jedrnatem' koncertu je ob vsej pohvali vsebovalo pripombe, da piše sekvence v atematičnem slogu in nasvet, naj zloži čimprej dosledno atonalno in atematično skladbo, kakršne še nima, ki pa jo je zmožen odlično napisati.²⁹ Podobno preusmerjanje zasledimo pri Osterčevih učencih, zlasti izrazito in razvidno pri Francu Šturmu. Tudi on se je po začetku tridesetih let odvrčal od neobaroka "smeri Bach-Hindemith", kot jo je sam imenoval v pismu Ostercu.³⁰ Razočaran je bil še posebno, ker spričo prihajajočega nacizma ta slogovna smer, izhajajoča iz kolektivizma, ni prestala preskušnje in se povsem določeni kolektiv ni uprl prihajajočemu totalitarizmu. Toliko bolj priznavalno je ocenil nastalo Osterčevo slogovno spremembo: "Zato me tembolj veseli, da si Ti napisal drugi stavek klavirskega koncerta in prišel iz te sfere ven. Tudi Arabeske so že precej ven iz tega 'geista' in zato so pri vsakem dobrem poslušalcu naredile dober vtis."³¹ Tako se je Osterc z zorenjem in utrjevanjem samostojne osebnosti in s prevzemanjem nove odgovornosti najprej pred sabo vrnil v ekspresionizem. Z radikaliziranjem je dokončno sprejel njegovo pozno različico in stopil na čelo drugega glasbenega avantgardnega gibanja na Slovenskem v tridesetih letih.³²

Vendar v tej usmerjenosti prav tako ni bil dosleden, zato ni mogoče tudi v tridesetih letih mimo recidivov, zdaj predhodnega obdobja. Skladatelj je bil torej izrazito večplastna osebnost, umetnik, ki se sprva ni zavedal estetskih in nazorskih implikacij posameznih kompozicijskih tehnik, pozneje, ko je razvidno uveljavil temeljno estetsko voljo, pa se kompozicijsko ni uspel povsem izčistiti. Ko je zapustil estetično romantične lepote in notranje skladnosti, je ostal razpet med notranjo resničnostjo ekspresionizma, njegovega poduhovljenega in disharmoničnega odnosa

27 Svoje razmišljanje je S. Osterc objavil v poročilu o ljubljanskem glasbenem življenju v Zvuku 3/1935, št. 6, 229.

28 S. Osterc v poročilu v Zvuku 4/1936, št. 1, 24.

29 Gl. dopisnico Aloisa Hábe z dne 20. 3. 1934 v Osterčevi korespondenci v Rokopisni zbirki NUK. V njej je tudi zahvala za posvetilo koncerta, ki da ga je Hába slišal in so ga analizirali v šoli.

30 Pismo F. Šturma z dne 26. 3. 1935 v Osterčevi korespondenci, ib.

31 Ib.

32 Prim. mdr. "IV. intimni koncert z avantgardističnim praško-ljubljanskim programom" v izvedbi praškega pianista in skladatelja Karela Reinerja 7. maja 1934 v Hubadovi dvorani v Ljubljani in Osterčevo poročilo v Zvuku 2/1933-34, 351.

do sveta, in samozadostnostjo, pomirjenostjo neoklasicizma s pasivnim odnosom do sveta, čeravno ne brez socialne note, takšnega ali drugačnega parodiranja preteklosti ali izhajanja iz stvarnosti, se pravi njene zunanje pojavnosti. Ostal je torej razpet med estetiko materializma in duhovnosti, s tem pa tudi objektivizma in subjektivizma, racionalizma in čustvenosti, in še med osebnostno ekstravertiranostjo in tudi navzočo introvertiranostjo. Kljub temeljnemu poudarkom Osterčevega razvoja in spremembam očitno svoje dvojnosti ni presejal ali vsaj ne docela, kakor se ni izognil regresiji in recidivom, da bi mogel uveljaviti kompozicijsko doslednost. Bil je torej nasprotje skladateljev, ki so se po mladostnih začetkih in navzlic razvoju poistovetili z enim slogom in z enim temeljnim odnosom do sveta, kot denimo Schönberg ali Berg in Hába, čeprav ne brez takšne ali drugačne dovtičnosti za romantični subjektivizem. Dosegel ni tudi tiste razvojne jasnosti, kot jo izpričujejo denimo Hindemith v razvoju iz ekspresionizma v novo stvarnost, a resda v večletnem prehodu, ali Bartók iz impresionizma v ekspresionizem in neoklasicizem, zgodnji Prokofjev iz ekspresionizma v neoklasicizem ali Skrjabin iz impresionizma v ekspresionizem. Bliže je bil Stravinskemu, ki je po impresionističnem in ekspresionističnem obdobju utemeljeval neoklasicizem, a se je po drugi vojni vrnil k ekspresionizmu v pozni serialni obliki in kjer lahko govorimo kljub kakšnemu recidivu znotraj posameznih slogov³³ o tipičnosti in koherentnosti. Med Osterčevimi učenci je bil zlasti dosleden Šturm v svojem samostojno utemeljenem preobratu v ekspresionizem. Sam Osterc pa je po vrnitvi iz Prage, ko je na ljubljanskem Konservatoriju prevzel kompozicijski razred, svoje učence usmerjal najprej v neoklasicizem, kar velja poleg Šturma tudi za Marijana Lipovška, delno Pavla Šivica in Szeklesovega učenca Danila Švaro, ki je pripadal Osterčevemu krogu, in pozneje za zgodnjega Primoža Ramovša. Njegovi učenci so se zatem podobno kot Osterc večidel vsi preusmerjali v ekspresionizem, tudi medtem pridruženi in zlasti takrat radikalni Karol Pahor; po drugi vojni se jim je ob Ramovševi najradikalnejši, Švarovi siceršnji in še Šivičevi usmeritvi v ekspresionizem pridružil tudi Lipovšek.

V tej primerjavi je Osterc v svojem prizadevanju izoblikovati si skladateljsko identiteto naredil že v dvajsetih letih razmeroma največji razvojno estetski skok. Njegov razvoj je bil vsaj sprva zaradi skladateljevih ambicij in razmer že kar pričakovano. Kot mnogo ustvarjalcev konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja in kot samouk se je začel oblikovati znotraj romantičnega idealizma in delno impresionistične čutnosti in barvitosti, dasiravno se je sčasoma odvrčal od teh slogov. Sodobnejši duh s prvo disonanco nemara kaže na seznanjanje s Stravinskim in še katerim skladateljem na poti, ki je potekala od romantičnih klavirskih *Impresij* in fantastike baletnih epizod *Iz Satanovega dnevnika* v letu 1924 do še sodobneje zasnovanih *Štirih belokranjskih* za glas in klavir naslednje leto. Nemara še pod vtisom umetnosti Igorja Stravinskega nakazuje praški študij sprva objektivnejše poteze nove stvarnosti in določneje neobaroka, ob že navzoči disonanci, kot jih zasledimo v Osterčevem godalnem kvartetu iz 1927. V drugem letu študija do diplomskega koncerta junija 1927 se Osterc že povsem določno oblikuje kot ekspresionistični skladatelj. Delo, v katerem se je razvidneje usmerjal iz romantike v ekspresionizem in ki kaže zlasti sprva na skladateljevo dovtičnost za humor, za karikiranje, zajedljivost in grotesko, je Chaplinovih osem anekdot *Oho, zaljubljen*

³³ Prim. v takrat novi objektivni glasbi *Zgodbe o vojaku* pastorale k drugi sceni, kjer ohranja skladatelj še ekspresionizem.

sem! za glas in 11 inštrumentov. Zlasti v šesti in sedmi anekdoti je prešel v radikalni subjektivizem ekspresionizma. Gre za schönbergovski tip visokega oziroma srednjega ekspresionizma s psihološkim časom in čustveno napetostjo. Ta se potrjuje naslednje leto značilno v *Preludiu* iz *Silhueta* za godalni kvartet, kjer je Osterc dosegel v lapidarnem atematičnem in atonalnem stavku introvertiran, iracionalen izraz; vendar je ostal v preostalih štirih stavkih, zlasti notranjih treh, večidel znotraj nove stvarnosti. Te ni skladatelj povsem opustil isto leto niti v ekspresionistični enodejanki, groteski *Iz komične opere*. Hkrati nastajajo tako posamezni stavki ali skladbe, ki so še delno bliže romantiki, denimo posameznosti v 1. godalnem kvartetu, ali objektivnosti nove stvarnosti. Že takrat se nakaže tudi drugi tip ekspresionizma v vsebinsko spet značilnih *Štirih karikaturah* za pikolo, klarinet in fagot, prav tako skladateljevem diplomskem delu. Sodeč po *Fughetti* gre za čistoglasbeno, objektivizirano in racionalno zasnovano disharmonično glasbo pozne faze, kjer vendarle ne manjka niti novobaročnih elementov, denimo v melodiki.

V letu 1929, letu temeljne Osterčeve preusmeritve, še soobstajata eden ob drugem starejši ekspresionizem, ki je pozneje bolj latentno navzoč, in odločilnejša nova stvarnost oziroma neobarok. Skladatelju zlasti parodiranje neoklasicizma v ožjem pomenu ni bilo blizu, vsekakor pa je sprejemal novi barok z linearnimi kompozicijskotehničnimi prvini. Vendar mu tudi tu pogosto ni šlo za obujanje baročnega duha, bolj je uveljavljal novi duh 20. stoletja z moderniziranimi starimi kompozicijskimi postopki, tudi če je ohranjal ontološki čas in muzikantstvo. Nemara po Hindemithovem zgledu se je oprijemal še objektiviziranega psihološkega časa, s čimer se je ob izhodiščih nove stvarnosti lahko približal tudi njeni idealistični različici. Novega sloga - pri Ostercu ga sicer že nekoliko poznamo od prej, vendar je zdaj idejni rezultat domačih razmer, a tudi nemara zgledov pri najbližjem mu Hindemithu - skladatelj kljub ponovnim slogovnim spremembam po začetku tridesetih let ni opustil do vključno leta 1934.

Na prehod na začetku tega obdobja kaže minutna opera - parodija *Saloma*, ki ob koncu kritičnega leta preusmeritve 1929 še vztraja v disharmoničnem ekspresionizmu, ob katerem se pojavljajo nastavki neobaroka. Na umirjanje ekspresionizma opozarjajo isto leto že *Štiri Gradnikove pesmi* in še katero delo v naslednjih dveh letih. Po drugi strani je skladatelj novi slog od vsega začetka prepričljivo in doživeto postavil v *Suiti za orkester*, enem svojih najboljših del. V njem se je ob vsej objektivnosti razodel kot občutljiv in iskriv ustvarjalec z značilno nacionalno dognano neoklasicistično glasbo. V kompozicijsko zgoščenem letu 1929 jo je vitalno oblikoval med neobarokom in novo stvarnostjo, denimo osrednjega *Religiosa*, kjer je v srednjem delu še ohranil politonalni ekspresionizem. Sledila je vrsta skladb, deloma in sprva tudi z baročnimi naslovi, kot so *Partita za violončelo in klavir* ali *Ciacona za violo in klavir* (obe 1929), izhajajočih iz starih oblik in iz tesnejšega naslona na baročno motoriko ali težečih k novemu objektivnemu duhu. Prevladuje objektivna glasba, deloma se z njo ohranja humor, deloma prihajajo v ospredje religiozna čustva, kot denimo v prepričljivem mešanem zboru *Oče naš* (1931) ali v *Magnificatu* (1932), ki ga je tako kot *Suito za violino in klavir* objavil pri dunajski založbi Universal. Iz tega časa izhajajo tudi številni koral, denimo klavirski *Koral in fuga*, lahko tudi kot neformalno vpleteni drobci v kompozicijski stavek, katerih nastanek sta morda spodbudila koral v *Zgodbi o vojaku* Igorja Stravinskega. Skladbe se hitro množijo, ker nastajajo po Osterčevem prepričanju kot posledica rednega kompozicijskega dela in ne čakanja na srečne trenutke inspiracije ali celo

na oblikovanje vizij. Z njimi se lahko uveljavlja delno mehanično pisana, ne zadosti prečutena glasba, temelječa na poltonskem in zdaj prevladujočem diatoničnem melodičnem tkanju, na akordiki denimo z mehaničnim dodajanjem sekund, na nakazovanem enakomernem poteku, ki se mora prilagajati znanim in posodobljenim oblikam. Prevladuje komorna glasba, ob samospěvu in zboru nastajajo orkestralna dela, med katerimi skladatelj - kot v *Ouverture classique* (1932) - programsko opozarja na trenutno slogovno usmerjenost. Hkrati s tem najdemo sicer manj izražene slogovne poteze idealistične nove stvarnosti oziroma pomirjenega ekspresionizma, kot jih zasledimo v ne povsem izčiščeni obliki v *Triu za flavto, klarinet in fagot* (1934) ali denimo že prej v *Dvoglasni suiti za klavir* (1928).

Zadnji razvojni korak označuje močna potreba po stopnjevanju izraza. V sprejeti pozni ekspresionistični različici nudi Ostercu nove izrazne možnosti, ki na tej osebni stopnji verjetno zelo ustrezajo njegovi notranji naravi, tj. pritegnitvi čustva, zdaj bolj ali manj racionaliziranega in kot prej nebujnega. Obenem s tem gre načelno sprejemanje in uveljavljanje atonalnosti v funkciji druge zgodovinske avantgardne generacije na Slovenskem. Je torej v vlogi osvajanja novega estetskega prostora v glasbeni umetnosti in družbi s temeljnim korakom iz ekspresionistične predmetnosti znotraj razširjene tonalnosti v abstrakcijo atonalne izraznosti. Pri tem so dajala skladatelju nemara enako pomembno spodbudo pričakovanja mednarodnih izvedb njegovih del. Njihovo uresničevanje je omogočalo po narodni prebui po marčni revoluciji na Slovenskem znova mednarodno uveljavitev glasbenega ustvarjanja, zdaj nacionalno pogojenega in razvidnega. Kot priča zelo obsežna Osterčeva korespondenca, je šel ta mednarodni preboj v korak z njegovim aktivnim sodelovanjem pri Mednarodnem združenju za sodobno glasbo (ISCM), seveda pa tudi z drugimi osebnimi stiki, ki jih je imel z mnogimi vidnimi glasbeniki z vsega sveta.³⁴ Hkrati so mednarodne predstavitve in priznanja po svoje dvigale kvaliteto in samozavest skladatelja, čeravno je v obsežnem ustvarjanju sem in tja še zaznavna rutinskost prijemov in ponekod povnanjenost s premalo notranje intenzitete. Vsekakor tudi ta slogovni prehod značilno ni oster in ne more brez poznejših recidivov. Toda smer, ki jo začelja 1933 počasni stavek *Koncerta za klavir in pihalo*, prevladuje do Osterčeve smrti. Značilno razvidna je naslednje leto v klavirskih *Arabeskah*, kjer uveljavlja skladatelj v nekoliko neizenačenem atonalno-tonalnem stavku³⁵ tip konstruktivističnega ekspresionizma, v katerem reducira tragično ekspresionizma, poenostavljeno govoreč, na formalno, na racionalno utemeljeno tonsko igro, na oblikovanje arabeske, ornamenta. Kar ostaja, je abstraktna lepota čiste glasbe kot temeljna vrednota glasbe poznega ekspresionizma, je njen duhovno disharmonični izraz. Zdaj sprejema skladatelj z absolutno glasbo in z bolj ali manj dosledno atonalnostjo atematičnost in subjektivizem, ki se močno navzema objektivizma. Kompozicijskotehnično res ne dosega radikalnosti dvanajsttanskega Schönberga, a ga presega ponekod z vsebinsko radikalizacijo in redukcijo ekspresionizma na abstraktno lepoto. Atematizem povzema po Hábi kot izrazu novega antropozofskega kolektivizma nasproti schönbergovskemu teozofskemu individualizmu z monotematizmom dvanajsttanske tehnike. Pri tem se zlasti dolgo ne

34 Prim. D. Cvetko, Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu, ib.

35 Prim. tudi mnenje R. Lückca, ki Osterčevo *Arabesko* št. 3, vsaj kar zadeva njeno mikrostrukturo, primerja s Schönbergovimi *Klavirskimi skladbami op. 11*. V: Neue Jugoslavische Musik, Heft 2, Gerig 1966.

odloča za konstruktivizem dodekafonije, morda v zadnji posledici tudi zato, ker bi se moral odločiti med Schönbergovim monotematizmom ali Hábovim atematizmom z navajanjem vedno novih dvanajstttonskih vrst. Vsekakor je znano, da je pred tem vprašanjem stal tudi Hábov učenec Franc Šturm, ki je sprejel to drugo možnost v zadnji verziji svojega godalnega kvarteta že ob začetku druge svetovne vojne.³⁶ Osterc se je sprva odločil za konstruktivizem shematičnega vodenja glasov in izpeljave oblike, kakor ga pozna že poznoekspresionistični Skrjabin ali kot ga je nemara našel prej pri Bartóku in kakršnega zasledimo pred tem tudi pri Šturmu. Torej za konstruktivizem kot pozitivno gradbeno načelo, s katerim je izhajal od zgradbe v malem - kot denimo v *Arabeskah* - in oblikoval velike glasbene forme. Tako se je seveda bistveno razlikoval od neoklasicizma in nazornosti njegovih diatoničnih in tonalnih okvirov, ki je občasno še navzoč in onemogoča čistost sloga.

Med mnogimi deli tega obdobja je dosegla že naslednje leto 1935 prvi višek značilnega poznega, konstruktivističnega in objektiviziranega ekspresionizma *Sonata za altsaksofon in klavir*, v kateri je skladatelj ohranil v domala vsem poteku čustveno napetost. Sem sodi še leto pozneje vitalno pisani in mednarodno - v Pragi in Londonu - predstavljeni *Mouvement symphonique*. Poslej je skladal Osterc med bolj racionalnim in čustveno poudarjenim. K zadnjemu sodijo nemara po zgledu Hindemitha introvertirane *Male pesmi za Ireno* (1935) in zlasti simfonična pesnitev *Mati* (1940), prav tako introvertirana glasba, ki jo je imel skladatelj sam za svoj "čustveno najbolj poglobljen opus".³⁷ Do krhke ekspresivnosti je prišel še ob starem v *Nonetu* (1937), napisanem za češki nonet. Rastoča odgovornost in dozorevanje s presežanjem pomena absolutne glasbe se je izrazila kot protest v pacifizmu klavirskih *Pravljič* (1937) v času, ko je bil evropski mir že na resni preskušnji. Nato je zlasti z letom 1938 nastopila prevladujoča regresija v novo stvarnost ali širše v neoklasicizem, kar je bilo nazadnje aktualno še deloma v letu 1934, takrat npr. v *Passacaglii in koralu* za orkester ali *Procesiji* za glas in orkester. Ta slog se ni tudi pozneje povsem izčistil, tako v *Quatre pièces symphoniques* s tehtno žalno glasbo, ki jo je skladatelj glede poglobljenosti enačil s simfonično pesnitvijo *Mati*.³⁸ Deloma prihaja celo do umirjanja avantgarde in ekspresionizma v mešanem slogu z neoklasicizmom, kot denimo v *Trio pour violon, violoncelle et piano*, v moškem zboru *Skozi mrak* (obe deli 1939), v *Petites variations pour piano* (1940) ali celo do občasne regresije v predhodni slog, kot je razvidno iz mešanega zbora *Cvetoči bezeg* (1940). Kaže, da je šlo za trenutno popuščanje v avantgardni drži, nemara že tudi pod težo napredujoče bolezni, ki jo je skladatelj pokončno in delovno prenašal, in ne morebiti za odpoved avantgardi z novim preobratom, saj temeljni poudarek na disharmoničnem in duhovnem ostaja. To naravnost izpričujeta tudi zadnja skladateljeva opusa, nekaj let nastajajoča baletna pantomima *Iluzije* (1937-1941), kjer je Osterc večidel vzdržal v ostrini in izrazitosti ekspresionizma, njegovo dozorelost pa potrdil v *Sonati za violončelo in klavir* (1941). V odrski skladbi je znova presegel absolutno glasbo z alegorično obravnavo vprašanja umetniškega ustvarjanja in z razkrivanjem sodobnega sveta iluzij. Zadnje komorno in siceršnje delo je dalo z nastavki dvanajstttonske tehnike v monotematični in atematični obliki obet kompozicijskega napredovanja.³⁹ Vendar tega koraka ni več mogoče potrditi,

36 Prim. I. Klemenčič, Slovenski glasbeni ekspresionizem, 140 in ss.

37 Gl. Osterčev komentar k sporedu III. koncerta UJMA 16. 12. 1940.

38 Ib.

tudi ne glede izrecne privrženosti enemu ali drugemu načelu tematičnega dela v dvanajsttinskem konstruktivizmu.

Očitno sta bolezen in smrt nasilno prekinili skladateljev razvoj, ki se slogovno tudi dotlej ni povsem razčistil. A težko, da bi se, če bi bilo dano Ostercu polno življenje. Zato je tudi odgovor na vseskozi navzoče vprašanje, kateri slog nemara skladatelja identificira ali mu je bil vsaj bliže v teh dobrih petnajstih letih, ki so mu bila na voljo, dovolj kompleksen.

Res je Osterc nazadnje vztrajal v ekspresionizmu, toda če bi sklepali po ohranjenem razmerju skladb, je bil neoklasicizem pri njem močneje izražen kot ekspresionizem.⁴⁰ Po drugi strani so v ekspresionističnem slogu nastala večja in v celoti pomembnejša dela, pa tudi časovno je ta slog dlje navzoč.⁴¹ Tudi siceršnja prepletenost obeh slogov v različnih obdobjih kaže na dva razmeroma enakovredna pola. Bila sta nenehno navzoča v njem, kakor že mu je bilo izražanje v enem ali drugem slogu znotraj posameznega obdobja bliže. Bil je skratka zdaj v eni polarnosti zdaj v drugi, zdaj dalj časa zdaj prehodno, zdaj bolj zdaj manj izrazito, zdaj ob mešanju enega in drugega, da je prehode že težko razpoznati. Ker je svoj kompozicijski slog prav tako radikaliziral, je bil razpet med naprednejšim in regresivnim. Razpet je bil načelno tudi med objektivističnim racionalističnim čiste glasbe, kar mu je bilo zlasti blizu, in subjektivističnim čustvenim in asociativnim kot nedvomnim drugim delom svoje osebnosti, nadalje še med poudarjeno ekstravertiranim in morda preveč skrito introvertiranim. V celoti moramo torej govoriti o dveh razmeroma enakovrednih, če že ne ponekod specifičnih polarnostih, ki določujeta skladateljevo temeljno razpetost med zemskim in metafizičnim in se umetnostno reducirata na razpetost med modernističnim in "postmodernističnim". Ali so ti razponi zgolj posledica premajhne samodiscipline, ali skladatelj ni pripisoval tem polarnostim prevelike pozornosti, ali so to po njegovi presoji estetski kompromisi, ali je šlo še posebej za spremembe zaradi novih spoznanj v razvoju osebnosti, ali pa je bilo oboje globlje in premočno v njem in se je moralo povsem izraziti? Ali moramo nemara govoriti o prepletu teh osebnostnih potez, ki skladatelja določujejo tako kot neoklasicista in kot ekspresionista, se pravi njegovo nenehno odkrito ali latentno razpetost med obema slogoma? Naj je to posledica kompleksne ali ambivalentne osebnosti, vsekakor moramo njeno razpetost med nebom in zemljo sprejeti kot človeško dejstvo. Osebnostno in posledično umetniško to vsekakor ni bila razpetost ali celo dramatična razklanost osebnosti med materialnim in duhovnim, ki bi jo moral skladatelj izražati z glasbo vsebinsko kot trajno in globinsko nasprotje v sebi. Razvidna je na estetski in slogovni ravni, kot nazorsko soobstajanje sicer nepomirljivih temeljnih človeških in življenjskih nasprotij, s tem pa v širšem kontekstu kot izraz nasprotij dvajsetega stoletja. Bila je skratka usoda novodobnega ustvarjalca z Janusovim obrazom, ki je dajala skupaj z usodo Marija Kogoja pečat celotnemu

39 I. Klemenčič, Slovenski glasbeni ekspresionizem, 135.

40 Približno ugotavljamo 50 neoklasicističnih skladb, 31 ekspresionističnih in 17 med obema slogoma, bodisi zaradi raznorodnosti posameznih stavkov ali znotraj samega kompozicijskega stavka. Upoštevana so zlasti pomembnejša in sicer večja dela obdobja 1927-1941. V celoti obsega Osterčev opus po zadnji bibliografiji za obdobje med 1920 in 1941, oz. še s skladbo iz let 1913-1914, 171 del (prim. D. Pokorn, Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, Muzikološki zbornik 6/1970). Ta bibliografija navaja ok. 40 skladb iz obdobja pred študijem v Pragi in poleg tega pogrešane skladbe.

41 Ekspresionizmu pripadajo leta 1927-1929 in 1934-1941, tj. 11 let, neoklasicizmu leta 1929-1934 in delno 1938, tj. 7 let. Če upoštevamo podvojenost slogov v letu 1929 in 1934, smemo po oceni pripisati ekspresionizmu nekako 10 let in neoklasicizmu 6 let.

obdobju. Hkrati je skladatelj presešel pomen obdobja s svojo napredno vlogo, prodorom v svet in z umetniškimi dosežki v obeh slogih.

SUMMARY

Slavko Osterc (1895-1941) was a modernist and avant-gardist, was the leader of the second historical avant-garde generation in Slovenia. During the period between the two Wars and during the first years after 1945 he was considered as a rationalist apart from being precociously advanced, while after the Second World War he was described as a neoclassicist. But these views failed to take into consideration the stylistic nature of his entire opus and disregarded the avant-garde side. In the 1980s, a more complete scientific view of the composer was formed, but it has still not been fully accepted by the public.

In human terms and consequently in terms of aesthetics, Osterc was a complex personality. At first a romanticist and a self-taught artist, he was artistically formed during the years of his late studies in Prague (1925-1927) under the influence of his teacher Hába and also of the expressionist values cultivated by Schönberg. Under these and subsequent influences he further formulated his own original expression. He continued his career as a lecturer on composition at the Ljubljana conservatory, where he was exposed to the spiritual climate of the local environment, especially to the writing of the critic Stanko Vurnik and the neoclassicist style or New Objectivity, and his expression was close to that of Hindemith. During the final period after the early 1930s, the responsibility to himself and to the broader world demanded of him radicalisation, particularly by accepting late expressionism and an avant-garde direction. During this time his works were mostly performed abroad, which gave the composer new encouragement; Slovene music experienced an international breakthrough after the national awakening during the March Revolution.

The initially romantic composer had developed, in more than 170 works, under the influence of Stravinsky and of his Prague studies. He accepted the prevailing high or mid-period and, in part, late expressionism along with New Objectivity. This remained his style, though with some exceptions, up to the end of 1929, when neoclassicism prevailed. The composer's main intention was not to parody the past, particularly not neoclassicism in its narrow sense. Rather, he wanted to modernise baroque compositional procedures and further assert the spirit of the 20th century. A proof of this is one of his best works, Suite for Orchestra (1929) and a high number of compositions of obviously humorous, religious and mostly "absolute" character, which were written up to 1934. A year earlier, a gradual radicalisation of expression took place (as in, for example, the slow movement of the Concerto for piano and wind instruments, 1933) down to a late expressionist stage. This is characterised by atonality, a spiritual and disharmonious attitude towards the world and the objectivisation of subjectivism. In the piano pieces entitled Arabesques (1934), this type of constructivist expressionism is contextually radicalised (unlike Schönberg's music, which is more radical in the constructivism of the twelve-note technique) to the form of a play of tones or ornament. According to Piet Mondrian, this type of expressionism no

longer seeks to "convey tragic formulation, but abstract beauty." From this period on, the composer's rational nature became more obvious in some works, while in others, emotional tension or introverted expression prevailed. But in some ways Osterc reaches beyond the absolute musical basis of late expressionism. In the piano pieces Fairytale (1937), he expresses a protest against the threatening storm of war in the form of pacifism, while in the ballet mime Illusions (1937-1941), he is concerned with the fate of the planet's population and sees through the world of mere illusions. In 1938 a most explicit regression to the previous style occurred. His last work Sonata for violoncello and piano (1941) remains compositionally undefined between the elements of the twelve-note technique, under the influence of Schönberg's theosophical monothematism, and Hába's anthroposophic collectivist athematism, which demands an increasing number of twelve-note rows.

The composer's illness and death put an abrupt end to his development, although his style would probably not have been purified at a later stage. Despite the fact that in his last work Osterc insisted on expressionism, he remained torn between equal shares of neoclassicism and expressionism. Both styles were constantly present in an obvious or latent way. This, of course, pointed to the conceptual vacillation between the material and spiritual, and also between the objectivist rational element and the subordinated subjectivist emotional element, between the distinctly extrovert aspect and the defining introvert aspect, and finally between the radical and the regressive. In artistic terms, this polarity was reduced to the vacillation between the modernist and the "postmodernist". The issue here is not one of a personality profoundly divided between the terrestrial and the metaphysical, which had to be expressed through music, but an issue of the coexistence of human opposites at the aesthetical and stylistic level, and also in the context of the opposites of the 20th century. In this way, fated to be a modern Janus, Slavko Osterc, along with Marij Kogoj, marked Slovene music in the period between the World Wars. The composer ventured beyond the meaning of his time with his advanced role, his international breakthrough and his artistic achievements.

UDK 930.85 (497.12 Mb) : 929 Osterc

Manica Špendal
Ljubljana

SLAVKO OSTERC V MARIBORU

Čeprav je le del svoje mladosti Slavko Osterc preživel v Mariboru, je duhovne stike z glasbenim dogajanjem v njem prek svojih prijateljev, glasbenih kolegov in učencev ohranil do svoje smrti. V Mariboru je prejel osnove glasbene izobrazbe na Državnem moškem učiteljišču, pri takratnima znanima glasbenima pedagogoma Hinku Druzoviču in skladatelju Emeriku Beranu. Zlasti Beran je Osterčevi glasbeni vzgoji posvetil veliko svojega prostega časa in ga spodbujal tudi k samostojnemu komponiranju. V Mariboru je Osterc napisal (skoraj zagotovo) svoje prve skladbe. Mariborski poustvarjalci, zbori (Glasbena matica, Narodno-železničarsko društvo "Drava"), orkestri (Glasbena matica, Mariborska vojna muzika), in posamezni umetniki, so izvajali v Mariboru, na Ptuju, v Celju, v Beogradu, veliko njegovih zgodnjih del (iz timn. "amaterskega obdobja" do leta 1925 oziroma 1927). Prav njim gre zasluga, da se je Osterčevo ime že zgodaj in pogosto pojavljalo v takratnih slovenskih, jugoslovanskih in v Sloveniji izhajajočih nemških časnikih in je tako že s svojimi zgodnjimi skladbami vzbudil pozornost v skladateljskih krogih, pa tudi širše glasbene javnosti. In končno, v Mariboru je Osterc spoznal nekaj spoštovanja vrednih prijateljev: kapelnika Ferda Herzoga in zlasti mariborskega notarja Ivana Ašiča, ki je postal Ostercu, kot je dejal Marijan Lipovšek, "drugi oče, prijatelj, podpornik in svetovalec. V njegovem domu je Osterc našel svoj drugi dom in tja se je vselej zatekal".¹ Ašič je bil tudi izvajalec Osterčevih samospevov, navdušen propagator njegovih skladb in mecen. S finančno podporo je Ostercu omogočil študij v Pragi in vprašljivo je ali bi Osterc brez njegove pomoči mogel nadaljevati študij na praškem konservatoriju, ki je bil odločilnega pomena za njegov nadaljnji skladateljski razvoj.²

Mariborsko Državno moško učiteljišče je Osterc obiskoval v letih 1910-14 (v šolskem letu 1910/11 pripravnico in do konca leta 1913/14 še štiri letnike učiteljišča). Iz ohranjenih vpisnic je mogoče povzeti, da je bil najboljšo ocenjen iz predmeta violina, medtem ko je imel iz teorije in petja dobro in prav dobro, iz klavirja dobro in orgel prav dobro oceno.³ Vpisnice nam tudi povedo, da je Osterc vsako leto menjal

1 Lipovšek M., Osterc kot skladatelj, Slavko Osterc, Spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 114.

2 Bratko Kreft je v svojem spominskem zapisu o Ostercu navedel, da sta se I. Ašič in Osterc poznala še iz časov Maistrovih borcev (Spomin na Slavka Osterca in še marsikaj, Gledališki list Opere SNG Ljubljana 1979/80, št. 2, 25).

3 Vpisnice hrani Pokrajinski arhiv Maribor.

bivališče: v šolskem letu 1910/11 je stanoval v Gasswerksstrasse 13 (v današnji Plinarniški ulici), leta 1911/12 v Burgergasse 2 (v današnji Mladinski ulici), v letu 1912/13 v Mozartgasse 50 (v današnji Smetanovi ulici) in zadnje leto 1913/14 v Kärntnerstrasse 3 (na današnji Koroški cesti). Iz spominskega zapisa Osterčevega sošolca Janka Gačnika izhaja, da je Osterc v času šolanja na mariborskem učiteljišču sestavil dijaški orkester in vanj pritegnil nekaj svojih sošolcev, med drugimi poznejšega znanega mariborskega telovadnega pedagoga Pera Cestnika, Janka Gačnika, trgovca Martina Berdajsa idr. (osem do deset članov). Berdajs je omogočil mladim glasbenikom vaje v prostorih mariborskega gradu, ki je bil takrat v njegovi lasti. Osterc je vodil dijaški orkester in v njem igral prvo violino. V navedenem spominskem sestavku omenja Gačnik tudi, da je Osterc že kot dijak za svoj orkester komponiral nekaj skladb, vendar se te niso ohranile in tako zaenkrat ne moremo zanesljivo trditi, da je začel komponirati že v času, ko je obiskoval mariborsko učiteljišče. V istem članku piše Gačnik, da je dijaški orkester na božični večer (1913) sodeloval pri polnočnici v cerkvi sv. Jožefa v Studencih in pa, da je orkester pod Osterčevim vodstvom nastopil pri uprizoritvi ljudske igre Graničarji (v izvedbi dijakov učiteljišča).⁴ Tudi za štiriglasno mašo a cappella - hrani jo v prepisu Franja Kozarja NUK (glasbena zbirka) in bi jo Osterc utegnil leta 1913 ali 1914 komponirati za katero izmed mariborskih cerkev - avtorstvo še vedno ni dokazano.

Konec šolskega leta 1913/14 je Osterc sklenil šolanje na mariborskem učiteljišču in je bil s spričevalom, ki je datiran s 13. avgustom 1914, usposobljen za poučevanje na osnovnih šolah. 1. novembra je bil nastavljen kot učitelj v Sevnici ob Savi, a le do marca 1915, ko je bil vpoklican v vojsko. Po končani prvi vojni (odpuščen je bil 15. marca 1919), je najprej delal kot učitelj (od novembra 1919 do marca 1920) na osnovni šoli v Krčevini v Mariboru. Od tod je bil premeščen na osnovno šolo v Studencih pri Mariboru (od marca 1920 do oktobra 1920), nato pa je bil do konca leta 1921 spet nastavljen na krčevinski šoli.

8. maja 1920 je pred "Izpraševalno komisijo za obče ljudske in za meščanske šole" v Mariboru opravil izpit in bil usposobljen za samostojno poučevanje na "občih ljudskih šolah" v nemškem in slovenskem jeziku in še za "pomožno" poučevanje verouka "svoje izpovedi" na ljudskih šolah. 9. novembra 1920 pa si je z izpitom pred strokovno komisijo (v njej so bili Druzovič, Beran, dr. Perhavic in Marin) pridobil pravico še za poučevanje (v obeh jezikih) "petja in goslanja" na meščanskih šolah.⁵ Na zadnjem spričevalu je bil prvič vpisan kot Slavko Osterc, na vseh prejšnjih pa kot Alois in Alojzij. S 1. januarjem 1922 je Osterc nastopil službo strokovnega učitelja v Celju.⁶

Čeprav je Osterc v seznam svojih skladb uvrstil le tista dela, ki jih je bil komponiral od leta 1923 (za leto 1923 je navedel le Malo suito), ker se je bil svojim zgodnjim stvaritvam odrekal, pa je mogoče glede na ohranjene skladbe (v celoti ali v fragmentih), nadalje na kritike in članke o izvedbah teh skladb v slovenskih in nemških časnikih in glede na ohranjene izvirne koncertne sporede, sklepati, da je začel komponirati vsaj že leta 1920. Med prvimi skladbami, ki jih je napisal to leto (v

4 Gačnik J., Bil je odločen in samozavesten, Slavko Osterc, Spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 67.

5 Spričevala hrani NUK (glasbena zbirka - mapa Osterc - Kronika).

6 S 1. januarjem je Osterc nastopil službo učitelja petja v višjih razredih dekliske osnovne šole in petja, klavirja, violine ter telovadbe na deški in dekliski meščanski šoli v Celju.

Veržeju ali Mariboru), sta bržkone dva mešana zbora s spremljavo godalnega tria, komponirana na Župančičevi pesmi Barčica in Na poljani.⁷ Iz leta 1920 verjetno datirajo tudi prvi trije samospevi Bolne rože, Na poljani in Zvezde žarijo, ki jih je Osterc izdal leta 1921 kot rokopis z naslovom "Tri pesmi Otona Župančiča" in so njegove prve natisnjene skladbe. V mariborskem časniku Tabor je 18. maja 1921 bilo objavljeno: "Trije samospevi s spremljevanjem glasovirja. Naš mladi komponist Slavko Osterc je izdal v samozaložbi svoje prvence, ki pa odkrivajo talent in napovedujejo bodočega umetnika ..."⁸

Danes Osterčevih zgodnjih skladb (do leta 1923) večidel nihče ne omenja v razpravah. Ne upoštevajo pa jih tudi pisci člankov v enciklopedijah in leksikonih, ker se jim je Osterc (kot že navedeno) odrekal, najbrž zato, meni Dragotin Cvetko, "ker so bile čisto romantične, oblikovane preprosto, izrazno še nedorečene", a "produkt vidno talentiranega, umsko in emotivno govornega samouka ..."⁹ Vendar pa je pomembno vedeti, na kakšen odmev so te skladbe naletele v času nastanka in kako so jih sprejemali in vrednotili takratni glasbeniki. Sodeč po kritikah in kritičkih poročilih v časnikih, ki so številčno naraščala v letu 1922, moremo ugotoviti, da so vsi glasbeni pisci - skoraj brez izjeme - občudovali Osterčevo izrazito nadarjenost, za samouka presenetljivo kompozicijsko znanje in veliko izrazno moč v njegovih skladbah. Vsi pa so v njem že takrat videli modernista, kajti skoraj v vsaki skladbi jih je presenetil (kljub romantičnemu izražanju) s kakšno, do takrat v slovenski glasbi še neznano novostjo v harmonskem stavku, melodiki ali instrumentaciji, pokazal pa je že zgodaj tudi nagnjenje do polifonskega oblikovanja. Zato menim, da je za celostno podobo skladatelja Osterca potrebno poznati tudi njegove zgodnje stvaritve (do leta 1923). V letu 1920 je Osterc (verjetno) komponiral prvo orkestrsko skladbo, simfonično sliko Krst pri Savici po znani Prešernovi pesnitvi,¹⁰ kajti že 12. februarja 1921 jo je na Ptujju izvedla Mariborska vojna muzika pod vodstvom Ferda Herzoga. Simfonična slika Krst pri Savici je tako, po doslej preverjenih podatkih, prva koncertno izvedena Osterčeva skladba.¹¹ Dne 22. aprila jo je Mariborska vojna muzika z istim dirigentom nato še izvedla v veliki dvorani hotela Union v Celju na svečanem koncertu v korist gradnje tamkajšnje pravoslavne cerkve. Skladba Krst pri Savici je zasnovana programsko (Osterc ji je predložil program)¹² in je "delana", kot je zapisal Ivan Ašič, "po vzorcu vodilnih motivov, kakor jih je uporabljal Wagner v operah".¹³ Gre za motive, ki jih je Osterc vnesel tudi v svojo prvo opero z enakim naslovom.¹⁴ Komponiral jo je morda že leta 1920 v Mariboru, končal pa 9. avgusta 1921 v Veržeju,¹⁵ kar jasno kaže, da je nastala pred opero.

7 Obe zborovski skladbi sta ohranjeni v rkp. v skladateljevi spominski sobi v Veržeju.

8 Tabor 1921 (18. maja), št. 110, 4.

9 Cvetko D., Osebnost skladatelja Slavka Osterca, Ljubljana 1993, 181.

10 Partitura je v rkp. ohranjena v NUK (glasbena zbirka).

11 Ptujski list, Ptuj 1921 (6. februarja), III., št. 6, 2; Učiteljski tovariš (14. december 1922).

12 Program je naslednji: "Črtomirova posadka sliši od daleč signale Valjahunovih čet, ki se bližajo. (Rogovi in pozavne.) V pričakovanju napada darujejo pagani bogovom. (Rogi.) Kristjani napadejo in zmagajo. (Poln orkester.) Črtomir se reši k jezeru (flavta, harfa) in le spomin na Bogomilo ga veže še na življenje. (Vijoline, oboa.) S pomočjo ribiča se sestane Črtomir z Bogomilo, ki je pa medtem postala kristjana ter se odpovedala ljubezni. Mir oznanjajoči duhoven ublaži Črtomirove dvome in notranje boje ter ga spreobrne v krsti. (Harfa, oboe, zvonček.) S težkim srcem se odreče tudi on ljubezni, nakar se z Bogomilo ločita za vedno." Po izvirnem koncertnem listu, ohranjenem v NUK (glasbena zbirka).

13 Jutro 1926 (7. maja), št. 103, 6.

14 Učiteljski tovariš 1992 (27. aprila), št. 17, 3.

15 Klav. izvl., kjer je zapisan datum, je ohranjen v rkp. v NUK (glasbena zbirka). Prva izvedba je bila

Že s prvo orkestrsko skladbo je Osterc precej izzval takratne kritike. Skladbo so označili kot "povsem izvorno moderno muzikalno delo, čigar težišče leži v bujni žaroviti, mestoma bleščeči instrumentaciji po vzoru ruskih in francoskih modernistov".¹⁶ Leta 1921 ali 1922 je Osterc napisal še drugo simfonično sliko, za katero ga je inspirirala Levstikova balada Ubežni kralj, vendar se skladba ni ohranila; tudi k njej je priložil program,¹⁷ ki ga moremo prebrati na ohranjenem fragmentu komentarja h koncertu, na katerem jo je 2. decembra 1922 v dvorani hotela Union v Celju izvedla Mariborska vojna muzika pod vodstvom kapelnika Josipa Majerja. Z Ubežnim kraljem je Osterc pritegnil še večjo pozornost glasbenih kritikov pa tudi skladatelja Rista Savina, ki je zapisal o Osterčevi skladbi med drugim, da ga "okrepuje melodika, simfonična širina razvoja in dobra instrumentacija ... Osterc bo še bolje pisal, a 'Ubežni kralj', njegovo mladeniško delo, iz kojega izžareva samolastna milina, ostane vir onim, ki bodo nekoč iskali Osterca začetnika ..."¹⁸ Pisca kritiškega poročila o koncertu v Cillier Zeitung je instrumentacija v Ubežnem kralju še najbolj "spominjala na sijajno govorico Richarda Straussa ...",¹⁹ medtem ko je kritik v celjski Novi dobi zapisal, da je Osterc s tem delom "presenetil" poslušalce. "Pokazal se je, da je v resnici polnokrven muzik in mojster v instrumentaciji. Mislimo, da je tukaj njegovo polje, na katerem naj nadaljuje - programska glasba in opera",²⁰ kar je bilo seveda zmotno mnenje, kajti prav do programske glasbe (svoja zgodnja orkestrska dela je zasnoval programsko, morda tudi pod vplivom prvega glasbenega učitelja Berana), je že čez nekaj let zazvel povsem nasprotno stališče, ko je večkrat govoril o "preživelosti orkestralnih slikanj in barv, Wagnerjanske dramatike in dramatičnih tremolov ..."²¹ "Ni čudno", je še leta 1928 zapisal, "ako današnji komponisti po večini ne navezujejo na romantike - tudi wagnerizem se je preživel - temveč zidajo na temeljih, ki jih je postavil Bach".²² Z izvedbami svojih oper Osterc ni žel vidnejšega uspeha. Avtor kritike v Novi dobi je gotovo imel v mislih prvo Osterčevo opero Krst pri Savici, ki jo je imelo namen uprizoriti Narodno gledališče v Mariboru, vendar do izvedbe ni prišlo. Bržkone jo je umaknil s sporeda Osterc sam. V operi Krst pri Savici, h kateri sta libreto napisala skladatelj in mariborski pedagog Gustav Šilih, je Osterc sledil še v glavnem pozno-novoromantičnim zgledom in jo tudi označil kot glasbeno dramo v 3 dejanjih. V njej je uporabil motive (kot že omenjeno) iz simfonične slike Krst pri Savici. Vendar pa v operi prevladujejo zaključene glasbene točke, arije, dueti, ansambli, večji poudarek pa je na pevskih glasovih. Tudi v operi je imel pozneje drugačne nazore: "Tako po vojni je jela programska in ilustrativna glasba izgubljati tla ter se je zopet uveljavila absolutna glasba: absolutna

3.1.61 v Radiu Ljubljana.

16 Slovenski narod 1922 (29. aprila).

17 Program je naslednji: "Temna noč. Premagan kralj beži na konju po gozdu. Pred prepadom se konj vzpne ter ustavi. Kralj ne ve za vzrok, stopi raz konja in leže na plašč. Zaspi in sanja, da je on zmagovalec. Celi dvor se veseli z njim. Ujete sovražne čete mu defilirajo, premagan sovražni knez mu odda orožje ... Žena in hčerka mu prideta čestitat. - Da je premagan in se potika po gozdu, so bile pač le hude sanje. V živih sanjah vstane ter hoče svojcem v objem. Korak za korakom se približuje prepadu ter pade naposled vanj. Konj se splaši, poskoči ter pade istotako v prepad - Zopet noč." Po izvornem koncertnem listu, ohranjenem v NUK (glasbena zbirka).

18 Jutro 1922 (8. december), priloga, št. 290, 5.

19 Cillier Zeitung (14.12.1922).

20 Nova doba 1922 (15. december), št. 138, 3.

21 Bedina K., K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, Muzikološki zbornik 1968, IV, 116.

22 Ljubljanski zvon XVIII/1928, št. 3, 187.

glasba brez forme je pa nemogoča in ni čuda, da so se začele spet pisati opere z zaključenimi točkami". Vendar pa je pripomnil, da imata "prednosti ta in ona smer".²³

Prav evforični odziv je povzročila Osterčeva simfonija v C-duru Ideali, ki jo je praižvedel orkester mariborske Glasbene matice pod vodstvom Frana Topiča 3. novembra 1922 v mariborskem Narodnem gledališču. Že pol leta prej (maja 1922) so člani Mariborske vojne muzike (Vojaške godbe) simfonijo "preigrali" (tako se je izrazil F. Herzog, ki je ansambel vodil) "našim domačim merodajnim umetnikom in za to stroko zainteresiranim izvedencem (prof. Beran, Druzovič, Parma, prof. graškega konservatorija Paltauf, polkovnik Draškič in več drugih gospodov in dam). Kritika je enoglasna da je simfonija prvovrstna koncertna kompozicija in se brezdvomno lahko šteje med prve naše umotvore".²⁴

Odzivnost na izvedbo simfonije je bila (kot omenjeno) izjemna, kakršne doslej zagotovo ni imela nobena slovenska skladba. O njej so poročali vsi obstoječi slovenski, oba (v Mariboru in Celju) izhajajoča nemška in še nekateri jugoslovanski časniki. Skoraj vsi kritiki pa so jo označili kot prvo slovensko simfonijo. Delo ima sicer po zapisu enega od njih "bodisi glede izdelovanja misli kakor tudi glede instrumentacije vse znake prvenca. V splošnem pa je vtis, tega čisto programskega titularnega dela ugoden in zbudi tudi v poslušalcu to, kar je hotel doseči skladatelj - prenese ga iz vsakdanje realnosti v sfero idealov".²⁵

Med Osterčevimi skladbami, ki so nastale od vključno leta 1922 pa do leta 1925 oziroma 1927 (do začetka njegovega "profesionalnega" obdobja), so v Mariboru izvedli (nekatera dela tudi praižvedli) še Serenado za visoki glas in orkester (na besedilo G. Šiliha, verjetno aprila 1924) s spremljavo klavirja, kar moramo povzeti po Beranovi kritiki, ki jo je napisal skupno z oceno baleta v treh epizodah Iz Satanovega dnevnika.²⁶ V naslednjih letih pa še godalni kvartet v a-molu (1924),²⁷ dva samospeva (Mene ni požela kosa in Uspavanka - 1925).²⁸

23 Ib., XLIX/1929, št. 6, 380.

24 Tabor 1922 (16. maja), št. 111, 3.

25 Tabor 1922 (3. november), št. 249, 3; kritiko o Osterčevi simfoniji je napisal tudi Oskar Dev, ki je med drugim menil "v nevenljivo zaslugo štejem orkestru, da je položil s svojim proizvajanjem temeljni kamen prvi slovenski simfoniji, ki bo imela svojo zgodovino ..." (Tabor, 10. novembra 1922, št. 246, 4); kot prvo slovensko simfonijo so Osterčevo simfonijo "Ideali" označili še številni pisci (Nova doba, 18. maja in 14. novembra 1922, Tabor 3. in 29. novembra 1922, Jutro 7. novembra in 8. decembra 1922, Učiteljski tovariš 14. decembra 1922, Jugoslavija 19. maja 1922). Izvedbo Osterčeve simfonije so omenili še Slovenec (27. oktobra 1922), Marburger Zeitung (3. novembra 1922, št. 241, 3); partitura simfonije je v rkp. ohranjena v NUK (glasbena zbirka); koncertni list IV. koncerta mariborske GM je ohranjen med izvornimi koncertnimi listi v NUK (glasbena zbirka). Rkp. partiture simfonije, ki jo je Osterc končal 29.3.1922, hrani NUK (glasbena zbirka), Osterčev prepis partiture (brez partov) pa je v arhivu SF.

26 Tabor 1924 (13. aprila), št. 86,4; Beranov članek je izšel tudi v prevodu v nemškem jeziku v Marburger Zeitung (12. aprila 1922); o obeh skladbah je poročal tudi ljubljanski Narodni dnevnik (15. aprila 1924), o baletu pa tudi zagrebški Zagreber Tagblatt (18. aprila 1924); obe skladbi sta ohranjeni v rkp. v NUK (glasbena zbirka), pri baletu partitura in klav. izv. Serenada je nastala leta 1922, balet pa verjetno 1924.

27 Skladba je ohranjena v rokopisu v NUK (glasbena zbirka), nastala je leta 1923; kvartet v a-molu je izvedel Godbeni kvartet (V. Bajde, Gregorinčič, Horvat in O. Bajde) na Umetniški akademiji 3. marca 1924 v Narodnem gledališču v Mariboru (po lepaku, ohranjenem v NUK - glasbena zbirka).

28 Na koncertu Narodno-železničarskega društva Drava sta samospeva izvedla tenorist Avgust Živko in pianistka Olga Hladky (po lepaku, ohranjenem v NUK - glasbena zbirka); rkp. obeh samospevov iz leta 1924 hrani NUK (glasbena zbirka), samospev Mene ni požela kosa (na besedilo A. Gradnika) je izšel v natisu v Slovenski glasbeni reviji 1952, I; samospev Uspavanka (verjetno Uspavanciča), komponiran na besedilo Frana Žgurja, pa je natisnjen v zbirki Slavko Osterc, Samospevi, Ljubljana 1963.

Poseben glasbeni dogodek je bil "Intimni" koncert Osterčevih skladb (obsegal je samospeve, klavirska in komorna dela) v dvorani mariborskega učiteljskega (28. marca 1925). Na njem so ponovili spored s celjskega kompozicijskega koncerta Slavka Osterca z dne 2. marca 1925, z nekaj spremembami. Mariborskega koncerta so se udeležili najvidnejši nosilci državne in cerkvene oblasti. Uspeh prireditve je prispeval k odobritvi plačanega dopusta Ostercu za njegov študij v Pragi.²⁹

Osterc pa je tudi po odhodu v Prago in pozneje, med bivanjem v Ljubljani, bil stalno "prisoten" v Mariboru, bodisi osebno ali s svojimi skladbami. Teh sicer po letu 1925 niso več v tolikšnem številu vključevali v sporede. 7. maja 1926 je orkester mariborske Glasbene matice krstno izvedel Osterčevo simfonično sliko Povodni mož (po Prešernovi baladi).³⁰ 11. marca 1929 je bila v mariborskem Narodnem gledališču predstava operne enodejanke (skeča) Iz komične opere, v izvedbi ljubljanskega opernega ansambla.³¹ Prav tako v Narodnem gledališču je 11. marca 1941 nastopil Ljubljanski trio z Osterčevo skladbo Trio pour violon, violoncelle et piano, ki je bilo njegovo zadnje izvedeno delo v Mariboru pred drugo svetovno vojno.³² Do obeh navedenih izvedb je prišlo po zaslugi Osterčevih najzvestejših prijateljev, I. Ašiča (predstava operne enodejanke Iz komične opere), medtem ko se je za "Trio" zavzel Osterčev učenec Karol Pahor, s katerim si je Osterc v tridesetih letih redno dopisoval in od leta 1932-35 vodil z njim predkompozicijsko "dopisno šolo". Pahor je Osterca tudi najbolj natanko poučil o glasbenem dogajanju v Mariboru.³³ Osterc pa je tudi poslej občasno prihajal v Maribor in tako do konca življenja (kot že uvodoma povedano) ohranil stik z mestom, v katerem se je kot skladatelj najprej uveljavil.

Ugotovitev, ki jo lahko ob sklepu sestavka zapišem je, da je bil Osterc v Mariboru do leta 1925/26 najbolj pogosto izvajani slovenski skladatelj. To velja tudi za čas, ko je delal v Celju, kajti večidel njegovih skladb so tudi tu izvedli mariborski poustvarjalci. Tako bi lahko skorajda govorili o "Osterčevem obdobju" v slovenski glasbi (od 1920 do 1926) na Štajerskem.

Menim tudi, da bi morali bolj slediti zgledom sosednjih, kulturno bolj osveščenih dežel, ki ob pomembnejših obletnicah svojih skladateljev, skušajo te počastiti tako, da predstavljajo v natisu in z izvedbami kar največ njihovih stvaritev, tudi manj znanih ali sploh še neizvedenih. Tudi Slavko Osterc bi si to zaslužil.

29 Na koncertu so nastopili tenorist Ašič, pianistka Apihova, godalni kvartet (Vidmajer, Fink, Osterc, Wohrlowitz) in Mariborska vojna muzika pod vodstvom kapelnika Herzoga. Spored mariborskega koncerta je obsegal v prvem delu Impresije za klavir (Spominski list, Hrepenenje, Valse, Pustni ples), samospeve (Usta so mi bila nema, Uspavančica, En bretana Cificuj, Mene ni požela kosa) in iz liričnega kvarteta (Nocturno, Humoreska, Serenada), v drugem delu pa Sonatino za klavir, samospeve Belokranjske uspavanke in Humoresko ter Scherzo za orkester (po izvornem koncertnem listu, ohranjenem v NUK - glasbena zbirka). V kritiki koncerta v mariborskem časniku pa je zapisano, da je Mariborska vojna muzika izvedla Idilo in Erotikon iz orkestrske skladbe Bagatele (Tabor, 12. aprila 1925). O Osterčevem koncertu v Mariboru so poročali tudi v drugih časnikih (Slovenec 15. aprila 1925, Jutro 1. aprila 1925, Nova doba 2. aprila 1925, Marburger Zeitung 31. marca 1925).

30 Jutro 1926 (7. maja), št. 103, 6; rkp. iz leta 1924 hrani NUK (glasbena zbirka).

31 Večernik 1929, št. 2, 2.

32 Večernik (7. in 20. marca 1941); koncert so priredili pod naslovom Večer jugoslovanskih glasbenih avtorjev (UJMA), izvajalci pa so bili F. Ornikova (violina), Č. Šedelbauer (violončelo), M. Lipovšek (klavir). Rkp. skladbe iz leta 1939 hrani NUK (glasbena zbirka).

33 Cvetko D., Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu, Ljubljana 1988.

SUMMARY

Although Slavko Osterc spent only a part of his youth in Maribor he kept up with the musical development there through his friends, musical colleagues and pupils until death. In Maribor he received the basis of musical instruction at the teachers' training college from H. Druzovič and E. Beran. In Maribor Osterc (almost certainly) started to compose. Maribor reproductive musicians (orchestras, choruses, individuals) were performing in Maribor, on Ptuj, at Celje and in Belgrade a great many of his early works from the so-called 'amateur' creative period (from 1920 to 1925, or to 1927 resp.). It is thanks to them that Osterc's name was already at an early time and frequently mentioned in Slovene, Yugoslav, and in Slovenia issued German, newspapers. In Maribor Osterc had several respectable friends, thus the bandmaster F. Herzog and the notary I. Ašič. Especially the latter was also Osterc's adviser, supporter, as well as performer of his lieder. By extending financial support he made it possible for Osterc to continue his studies in Prague, which was of decisive significance for Osterc's further development as a composer. Today Osterc's early works (those written up to 1923) remain almost unmentioned because he renounced them. Judging by the response they had been met with by the reviewers at that time they should, however, be made known again if we are to arrive at a complete picture of Osterc as a composer.

Osterc was in Maribor (up to the 1925-26 season) undoubtedly the most often performed composer. This is true also of the period when he was active at Celje, as many of his compositions were here as well played by Maribor artists. In this way we can perhaps speak of 'Osterc's period' in the Slovene music (from 1922 to 1926) in Štajersko (Styria).

UDK 78.01 Osterc : Hába

Leon Stefanija
Ljubljana

OSTERC IN HÁBA

Bolj ali manj uveljavljena razmejitev¹ Osterčevega ustvarjanja pripisuje t.i. ljubljanskemu obdobju seveda največji pomen, tako za skladateljev lastni razvoj kot za vpliv, ki ga je imel na druge glasbenike na Slovenskem. Kajti "bivanje v Pragi je bistveno preusmerilo dotedanjo skladateljevo idejno in estetsko naravnost, saj je Osterc poslej odločilno in daljnosežno vplival na razvoj slovenske glasbe *tako z besedo kot s svojimi kompozicijami*."² (*Podčrtal* L.S.) V letih 1927-1941 - v katerih bi lahko sicer še natančneje opredelili naprimer obdobje "visokega ekspresionizma" in neoklasicizma - bi bilo morda bolje, če bi se izognili slogovnemu uokvirjanju zato, ker Osterc "ni bil [...] zmožen izdelati trdnih [in] sistematičnih rešitev, na podlagi katerih bi mu lahko pripisali določen slog".³ Opozoriti gre na dvoje, in sicer na skladateljevo "nezmožnost", da bi izdelal "trden" kompozicijski *sistem* in na verigo vprašanj, ki jih zastavlja trditev o njegovi "idejni in estetski preusmeritvi". Je Osterc potemtakem, če nikoli ni izdelal lastnih kompozicijskih rešitev, pomemben za "odločilen in daljnosežen razvoj slovenske glasbe" v isti meri zaradi svoje "besede" kot zavoljo kompozicij?

Za izhodišče tega sestavka sem izbral misel Katarine Bedine: "Vprašanje, kakšno vlogo je imel [...], denimo, za Osterca in številne druge sodobnike odločilen vpliv *Hábove šole*, je v današnjem spominu na prvi avantgardni vzpon evropske glasbe - izginilo."⁴ (*Podčrtal* L. S.) Pri tem se zdi zanimiva sintagma "Hábova šola", ki je mišljena predvsem kot širša oznaka osrednjih "razpoznavnih znakov" določene miselnosti in ne le kot sinonim za skupek kompozicijsko-tehničnih značilnosti. Glede na kontekst citiranega je razvidna tudi nedoločnost "Hábove šole", ki je - tako kot - "popolnejše umevanje Osterca zapletena v mrežo nerazgrnjenih **kompozicijskih in zunajglasbenih** problemov zgodovinske avantgarde".⁵ (*Podčrtal* L.S) Dve osnovni napotili, smernici, ki bosta v nadaljevanju služili kot nekakšen oprimek pri

1 Andrej Rijavec, denimo, je razdelil Osterčev instrumentalni opus na tri časovna in prostorska obdobja, in sicer: "leta bolj ali manj samoukega skladateljevanja [Celje, 1922-1925], nato leta intenzivnega študija [1925 do 1927 v Pragi], ter končno, leta zrelega ustvarjanja [Ljubljana, od 1927 do smrti]."
Andrej Rijavec: Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca, Ljubljana 1972, SAZU, Razprave, 62.

2 Andrej Rijavec: Slovenska glasbena dela, Ljubljana 1979, DZS, 198.

3 Andrej Rijavec: Slavko Osterc - an Expressionist?, Ljubljana 1984, MZ XX.

4 Katarina Bedina: O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca, Ljubljana 1989, MZ XXV, 8.

5 lb.

označevanju Osterčevega razmerja do Hábe oziroma "Hábove šole", sta tako že dani, čeprav bi brez nadaljnje diferenciacije lahko (spet) prispeli do malo uporabnih, izvotljenih abstrakcij. "Zunajglasbeni in kompozicijski problemi [= vprašanja?]" se sicer prepletajo, vendar jih kaže - zavoljo preglednosti - natančneje razmejiti oziroma določiti njihova medsebojna razmerja.

Hába, ki ga leksika označuje kot enega izmed glavnih zagovornikov mikrotonalne glasbe, seveda ni bil vseskozi Osterčev glavni in edini zgled. Ne glede na to, da sta spoštovala drug drugega, je Osterc večkrat poudarjal svojo idejno naravnost ali bolje, stremljenje k novemu, ki mu ni dopuščalo, da bi sledil kateri koli avtoriteti: "Sedaj je dolžnost mlade generacije, da prekine s Petruško, ko že ostareva ideologija Schoenberg, Berga in Hábe, dolžnost najmlajših pa je, da že s Schoenbergom in imenovanimi pretrga." In dalje: "Muzika ima še večje možnosti razvoja!"⁶ Iz citiranega je seveda razvidno, da je bil zanj najpomembnejši smerokaz pri ustvarjanju - *novo*, kar naj bi bil rezultat njegovéga prepričanja, "da glasba danes ni v stanju krize, ampak v stanju eminentnega *razvoja*".⁷ (*Podčrtal* L.S.) Vendar, kaj je to *novo*, kar je Osterc tako vneto zagovarjal?

Vse novosti, če jih podrobneje opazujemo, so večidel *stare* stvari, katerim posamezniki nadenejo nova oblačila oziroma jih postavijo v drug kontekst. Kot primer bi, recimo, lahko navedli Schönberga - kot enega med največjimi "novotarji" v prvi polovici tega stoletja -, ki je iskal *novo* predvsem v predrugečenem kontekstu, prek gledanja na *staro* z drugega zornega kota, kar med drugimi izčrpno izpričuje njegov članek Brahms the Progressive:⁸ tu nastaja *novo* zaradi spremenjenih izhodiščnih normativov pri opazovanju *starega*.

V svoji predzadnji knjigi Leonard B. Meyer razpravlja o tem, da so najpomembnejša vodila, ki skladatelju narekujejo, kako naj ustvarja, idejna oziroma ideološka.⁹ Pri tem poudarja, da je skladatelju na voljo in dovoljeno pravzaprav vse: *staro* in *novo*, a vendar si vsak ustvarjalec sam zakoliči določena kompozicijska vodila. Ustvarjalec nujno izbira med danimi (se pravi *starimi*) postavkami in iz teh tako rekoč sestavlja lastne (torej *nove*). Številni kognitivni psihologi namreč zagovarjajo tezo, da je skladatelju na voljo množica priučenih (!) informacij o določenem problemu in - kar je še posebej pomembno - tudi način razumevanja le-tega, ki temelji na nekakšni "analitični logiki", kakor jo pač razume posameznik. Tako, naprimer, skladatelj lahko v enem kompozicijskem postopku izbira samo nekatere značilnosti oziroma segmente, jih povezuje ter spreminja in jih tako rekoč prikraja glede na lastne zahteve. Preprosto povedano: iz *starega* gradi *novo*.¹⁰

Slednje je še posebej značilno za Hábo. Zanj bi utemeljeno lahko trdili, da je bil enako sposoben in plodovit teoretik¹¹ kot skladatelj (kar ne bi mogli trditi o Ostercu). V svojem učbeniku *Neue Harmonielehre* iz leta 1927¹² je Hába uspel podati

6 Zvuk III, 1935, št. 6, 191.

7 lb.

8 Arnold Schönberg: *Style and Idea*, London 1984, Faber & Faber, 398-441.

9 Prim.: Leonard B. Meyer, *Style and Music, Theory, History and Ideology*, University of Pennsylvania Press 1989.

10 Kognitivna psihologija na čelu z Johnom Slobodo zagovarja stališče, da je človekovo početje odvisno od procesa, ki ga imenujejo "inkulturacija". To pomeni, da vsa človekova (torej tudi skladateljeva) dejanja temeljijo na priučenih normativih in da so vse *novosti* odvisne od povezovanja in izpeljevanja že znanih oziroma izgotovljenih obrazcev védenja. Prim.: John A. Sloboda, *The Musical Mind*, Oxford University Press 1985, IX. ponatis iz l. 1994, 198 in dalje.

11 Prim. seznam Hábove teoretične zapuščine v: Jiří Visloužil, Alois Hába, Praga 1974, 378-390.

teoretično dodobra utemeljen *nov* pogled na *stara* zgodovinska dejstva. Sestavil ga je skoroda dobesedno iz izsledkov vrste teoretikov, pri čemer je bil prepričan - in je povsem odkrito tudi zapisal -, da je njegov najpomembnejši prispevek predvsem v *sintezi* in *razširitvi* njihovih ugotovitev.¹³ Pravzaprav lahko označimo njegovo delo kot domišljeno kompilacijo znanih dejstev o kompozicijsko-"obrnitiški" osnovi, oziroma *interpretacija* nauka o harmoniji, kar ga scela uvršča med nadaljevalce tradicije. Ob tem se zdi, da je prav pojem *interpretacija* (harmonije) še posebno posrečena oznaka Hábovega izvajanja, saj zaobsega sklop vprašanj, pomembnih tudi za natančnejše razglabljanje o Hábovem "novotarstvu".

V prvi polovici stoletja so glasbeniki - z odmikanjem od "izrabljenega" dur-molovega sistema in "kvadrature" periodike - iznajdevali "nove" principe oblikovanja zvoka in so na tak ali drugačen način vzpostavljali določene hierarhične odnose med tistimi kompozicijskimi prvini, ki so jih poznali skladatelji vsaj tri stoletja pred njimi. Kar je bilo resnično *ново* je nastalo zaradi premene odnosov med vertikalno in horizontalo ter zavoljo spremenjenih zahtev strukturiranja obeh temeljnih principov gradnje.¹⁴ Za Novo glasbo je pomembno, denimo za Schönbergovo mišljenje osnovno, *prevrednotenje vrednot* - kar pomeni, da je "konservativni revolucionar" opazoval "pravila" komponiranja iz druge izhodiščne točke in jih je pravzaprav *izpeljal* iz starih postulatov. Hans Heinrich Eggebrecht, denimo, ko se sprašuje o *novem* v Novi glasbi, meni, da je tisto, "v temelju novo pri Novi glasbi 20. stoletja [...], kar jo razmejuje od stare glasbe in od glasbe brez pridevnika, poglavitna razlika: atonalitetnost [Atonalität]".¹⁵ Lahko bi našli še vrsto avtorjev, ki se sklicujejo na in zagovarjajo atonalitetnost kot osnovno razliko med "Novo" in "Staro glasbo", kar v tem trenutku niti ni tako pomembno, vsaj za tukaj zastavljeni okvir ne. Zadostuje dejstvo, da je tonalitetni sistem skladateljem ponujal določen skupek kompozicijskih vodil, torej - v Meyerjevem jeziku - nekakšna splošna (harmonska in oblikotvorna) *pravila*, v okviru katerih so izdelovali lastne *strategije*.¹⁶ Ob začetku stoletja pa se je ravno z uveljavitvijo atonalitetnosti porušil sistem kompozicijskih *pravil*, ki ga je bilo potrebno znova izoblikovati. Odslej si je vsak posameznik - v kolikor je bil prepričan o takrat osrednjem kazalcu "modernega", o *napredku* - skušal izgotoviti lastna pravila komponiranja. Na tem mestu bi se vrnil k omenjenemu izhodišču, in sicer najprej h *kompozicijskim* predpostavkam o Hábovem ustvarjanju.

12 Alois Hába: Neue Harmonielehre des Diatonischen, Chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel und Zwölftel-Tonsystems, Leipzig 1927.

13 Ib., 12. "So sind die Theoretiker Skuherský, Stecker, Novák, Janáček diejenigen theoretisch schöpferischen Erscheinungen, die bei Rameau zwar anfangen, aber eine Gradation neuer origineller theoretischer Ideen bringen, die nun in meiner Harmonielehre als Synthese und Erweiterung in bezug auf die praktische musikalische Gestaltung erscheinen."

14 Toniko so zamenjali *ton(ik)alni centri* ali *osrednji toni*, medtem ko je pri oblikovanju začela prevladovati *glasbena proza*. Ali drugače povedano, pozornost se je - po eni strani - preusmerila v razvijanje mikrostrukture; na ravni harmonije, denimo pri Hábi, Hindemithu, Stravinskem in delno pri Schönbergu, "nezanimivo" toniko in s tem "obrabljeno" tonalnost nadomestijo *osrednji toni* ali pa je največkrat mogoče govoriti o skladbi, da je "in C", ne pa da je v tej tonaliteti. Medtem so se - po drugi strani - cocteaujevsko revolucionarni skladatelji poskušali osvoboditi "oblakov, valov, akvarijev, Undin in nočnih vetrcov" (L'coq) z nekakšnim vračanjem k "čistemu stavku".

15 V celoti se stavek glasi takole: "Der hauptsächlichste Grund hierfür ist das grundsätzlich Neu der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts, desjenige, was sie von der alten Musik und der Musik ohne Beiwort prinzipiell unterscheidet: die Atonalität." H.H. Eggebrecht: Musik im Abendland, München 1991, 752.

16 O pojmi, pravzaprav kategorijah *pravil* in *strategij*, prim.: L. B. Meyer, Style and Music, Theory History and Ideology, University of Pennsylvania Press 1989, 17-19 in 20-23.

Hábi, kot ugotavlja Katarina Bedina, "je ostalo [...] pripisano le zgodovinsko mesto pionirja (kratkotrajne) tehnike komponiranja z mikrointervali".¹⁷ Vsaj za naš prostor je "pripisano zgodovinsko mesto" povsem ustrezno, saj mikrointervalni sistemi Osterca niso mikali - z izjemo dveh del.¹⁸ Razen Šturma pa se niti drugi skladatelji na Slovenskem med obema vojnoma niso zavzeli zanje. Pri tem je pomembno, da "komponiranje z mikrointervali" ni pomenilo, pa tudi dandanes ne predstavlja - kar zadeva Hábo - nekaj *novega*. Hába je namreč izdelal svoje mikrointervalne sisteme izključno zaradi poglobitve in razširitve izraza, pri čemer je "stremel k maksimalni in najustreznejši rabi izraznosti različnih tonskih sistemov".¹⁹ Ali, kot je zapisal Vojislav Vučkovič: "Razlika med njim [Hábo] in njegovimi predhodniki je torej predvsem in samo v tem, da je on razumel četrtrtonski sistem ne kot transpozicijo diatoničnega v novo tonsko gradivo, temveč kot korak dlje v razvoju poltonskega sistema, se pravi, da je resnično začel tam, kjer se je poltonska glasba končala, tako da izkušnje poltonske glasbe ni [le ...] prilagodil četrtrtonski."²⁰

Nadalje bi seveda lahko nadrobno razpravljali o tem, *kako* je Hába v svojem učbeniku harmonije izpeljal nauk o središčnih tonih in raznih modusih, vendar zadostuje podatek, da je do vseh ugotovitev prišel prek sistematičnega utemeljevanja posameznih poglavij. Njegova Harmonielehre je eden izmed redkih tovrstnih učbenikov, ki niso pedagoška skripta, temveč izkazujejo bistrumnega teoretika, in bi se lahko upravičeno primerjala s sedem let kasneje izdano Unterweisung im Tonsatz Paula Hindemitha. Obe deli bi lahko - bolj upravičeno kot katerakoli druga, čeprav sta med seboj različni - postavili pod skupni imenovalac, ki postaja vse bolj uporaben šele danes: obe sta namreč izvirni *zgodovinsko-idejni interpretaciji* nauka o harmoniji in melodiki. Ob tem gre še enkrat poudariti Hábovo sposobnost sistematičnega izpeljevanja, naj gre za zgodovinsko-teoretično utemeljevanje določenega problema ali za ponazarjanje povsem praktičnih izsekov pri gradnji sozvočja.

Slednje, namreč sistematičnost utemeljevanja, pa tudi glavna razlika med Hábo in Ostercem, ki se zrcali tako v njunem glasbenem opusu kot v pisani besedi. Iz dosedanjega je razvidno, da je s pojmom "Hábova šola" mišljen, po eni strani, skupek kompozicijskih vodil, podprtih s teoretičnimi premisleki in, po drugi, z bolj ali manj natančno določenimi kompozicijskimi rešitvami podprta estetska in idejna očišča. Oboje je bilo študentom na voljo v pisni obliki še preden je bil (l. 1933) uradno odprt oddelek za četrtrtonsko glasbo na praškem konservatoriju. Pri tem ne gre zanemariti, da je Hába ostal do konca skladateljavanja zvest svojim nazorom in jih je vseskozi bolj ali manj nadgrajeval, "brusil" in dodeloval. Nasprotno pri Ostercu vselej o(b)staja nekakšna "amorfnost", ki je ne moremo obiti, če se - malce treznejše - lotimo potrebnega "upredaljanja" dejstev po sicer zahtevanih normativih povezovanja gradiva v določeno podobo. Osterca utemeljeno označujemo kot "eno izmed ključnih osebnosti" našega glasbenega življenja, ki je bila naglavnega pomena za nadaljnji razvoj slovenske glasbe in tudi za razumevanje slovenske glasbe. Ampak pri tem včasih umanjka natančnih določil, po katerih bi lahko razumeli, katere plasti

17 Katarina Bedina: O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca, Ljubljana 1989, MZ XXV, 8.

18 V četrtrtonskem sistemu je Osterc napisal Štiri Heinejeve pesmi za glas in godalni kvartet (1931) in Cvetoči bezeg za alt, zbor in devet instrumentov (1936).

19 Jiří Vysloužil: Alois Hába Heute, Ljubljana 1984, MZ XX, 62.

20 Vojislav Vučkovič: Umetnost i umetničko delo, Beograd 1962, Nolit, 268.

"glasbene totalitete" (H. H. Eggebrecht) so pri tem mišljene. Kot pedagogu kompozicije, bi mu le stežka pripisali pomembno vlogo glede vpeljevanja in poučevanja določenih kompozicijskih sistemov. (Po tej plati bi mu skorajda ne pripisali, da je obiskoval "Hábovo šolo".) Na določene novosti je kvečjemu nakazoval. In če sodimo po njegovi pedagoški zapuščini - morda najzgovornejša je dopisna šola kompozicije s Karlom Pahorjem in predvsem njegova neizdana "Kromatika in modulacija"²¹ - se zdi to, kar je poučeval, skorajda zanemarljivo in v primerjavi s Hábo skoraj naivno, vsaj s stališča glasbenega "obrtništva".

"V Ostercu vidimo samoniklega, od konvencije oddaljenega slovenskega skladatelja [...], toda bistvo njegove glasbe (ne skladateljskega razvoja) z mnogimi nasprotji in specifikami v splošnem je vredno ponovnega razmisleka,"²² je leta 1989 zapisala Bedina. Lahko bi nadrobneje pogledali kateri koli tonski konstrukt Osterca iz ljubljanskega obdobja, pa bi pri vsakem verjetno ugotovili, "da je kompozicijsko gradil iz tistega, kar lahko poimenujemo *dosledne nedoslednosti*,"²³ ali "originalna *simbioza nasprotij*,"²⁴ ali "kremenčast *konglomerat različno klesanih rešitev*."²⁵ (Podčrtal L.S.) Skratka, v njegovih kompozicijah je moč slediti nesistemskemu načinu mišljenja, ki izkazuje prej skladateljevo *iznajdljivost izmikanja* kot pa sposobnost "dosledne nedoslednosti", saj tudi v nedoslednostih ni bil vselej dosleden.

Da bi se izognili neplodnemu kopičenju takih in podobnih bistrournih nesmislov, ki sicer posrečeno označujejo skladateljev kompozicijski stavek, bi raje prešli k drugi izhodiščni točki, namreč k zunajglasbenim dejavnikom.

Čeprav je dandanes, nekaj let po Cageovi smrti, potrebno nekoliko natančneje določiti, kaj je to "zunajglasbeno", bi to vprašanje zamejil na problem, ki ga je težko zaobjeti "brez ostanka", nanaša pa se na skladateljev odnos do "znotraj-glasbenega" oziroma kompozicijskega. S tem je zajeto široko področje, kjer se spletajo teorije, zgodovinski orisi in ideologije - predvsem ideologije, ali (estetski in poetični) nazori, ali takšna in drugačna prepričanja. Tako za Hábo kot za Osterca je namreč znano in pomembno, da sta se zavzemala za "našo stvar", se pravi da sta nenehno zagovarjala Novo glasbo in seveda spremljala sodobno dogajanje ter v njem sodelovala - pa ne zgolj kot skladatelja, temveč tudi kot propagatorja, idejna vodja ali ideologa.

Vendar obstaja med njima razlika, ki jo ne gre spregledati: pri Hábi redkokdaj, če sploh, zasledimo nekonsekventne, slabo podprte z dokazi in medsebojno nasprotujoče si trditve, medtem ko je pri Ostercu marsikdaj vse prej kot jasno in enoznačno. Hába, recimo, izpelje svojo zamisel o osrednjih tonih prek dobrega utemeljene interpretacije celotne teorije, od starih Grkov prek modusov in funkcionalne harmonije. Osterčev učitelj je pojmoval svoj sistem kot predpogoj za kompozicijo, čeprav je v isti sapi večkrat podčrtal pomembnost "ustvarjalne intuicije", ki da je nujna v trenutkih - ne redkih -, ko sistem ne zadostuje zahtevam skladatelja. In sklepna točka v njegovem mišljenju, ki kaže na trdno prepričanju, da si skladatelj ne izmišlja *novoga*, temveč gradi, kombinira, spreminja *staro* gradivo in ga postavlja v nov kontekst: "Svojemu osnovnemu občutku dajem izraz s tem, da vselej

21 Skripta hrani NUK v Ljubljani.

22 Katarina Bedina: O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca, op. cit., 7.

23 Ib., 11.

24 Ib., 10.

25 Ib., 13.

iznajdevam nove zvočne situacije, oblikujem nove forme."²⁶ (Podčrtal L.S.) V tej izjavi lahko vidimo gibalno skladateljevo poetiko, skupni imenovalec, v katerem se stikajo vsa njegova hotenja tako na kompozicijsko-tehnični ravni kot pri teoretični refleksiji. Zato se je Hábi zdelo povsem samoumevno, celo nujno, da izoblikuje lasten pogled na osnovo kompozicijske tehnike - gradnjo tonskih formacij v vertikali in horizontali oziroma harmonijo in melodiko.

Nasprotno pri Ostercu ne moremo govoriti o določenih kompozicijskih rešitvah, kajti "v celem je razvidna v Osterčevem delu *svojevrsna zmes* takratnih glasbenih poetik in proz".²⁷ (Podčrtal L.S.) V najboljšem primeru bi lahko zbrali iz "priložnostnih" člankov, ki jih je objavljaval v raznih časopisih in revijah, izjave, ugotovitve, trditve, proklamacije, zagovore in ugovore o posameznih segmentih kompozicije, vendar ostaja odprto vprašanje, ali bi uspeli sestaviti kak priročnik tipa "na pot skladateljem". Nedvomno pa bi lahko iz njegove pisane besede zložili zanimivo sestavljanjo, katere delci bi pokazali - kot že rečeno - večplastne, ne vedno konsekventno izpeljane ugotovitve ali "konglomerat različno klesanih rešitev". Seveda bi imel pojem *ново* nekoliko nejasne obrise, in sicer dovolj pogosto, da bi ga težko opredelili, in če, potem bi ga stežka razpoznali v njegovi glasbi.²⁸

Torej je ena od temeljnih razlik med Hábo in Ostercem v tem, da je Hába tudi v svoji muziki bolj ali manj izpolnjeval v pisani besedi zadane postulate - Osterc ne. Osterc se je nekako *izogibal* staremu in ni gradil svojega "nauka o harmoniji" ali pa kakršnega koli utemeljenega in razvitega sistema, na katerega bi se lahko oprl. Osterca bi lahko označili bolj kot nenehnega iskalca *novoga*, asketa, ki ni bil nikoli zadovoljen z doseženim - vsaj v besedi ne -, pa najsi je bilo še tako "hipermoderno", "ultramoderno", "eminentno", ali pa vsaj "imenitno". Vselej je stremel k *novemu*, čeprav *novoga* ni ne jasno opredelil in ne izdelal v notnem zapisu; ostalo je bolj ali manj ubesedeno v obliki nerazdelane idejne skice. V kolikor je *ново* skušal zajeti, se je zadrževal ob posameznih problemih, vendar ga njihovo medsebojno razmerje, se pravi razvrstitev in součinkovanje - to pa so brzokone pomembne značilnosti vsake novosti - ni podrobneje obremenjevalo.

Osterc je, kot že rečeno, gledal na vso glasbeno dogajanje kot na proces "napredovanja". Tedanjo dobo je razumel kot "stanje eminentnega razvoja",²⁹ pri čemer je nujen rezultat tega procesa - *ново*. Ne glede na to, kaj je pravzaprav mislil, ko je zapisal te in še mnoge podobne misli, je iz vseh njegovih člankov, v katerih je razpravljaval o glasbenem razvoju in še posebej o *novem*, možno in verjetno tudi potrebno razumeti, da je "ново" propagiral večidel s svojo znano krilatiko pred očmi: "Hvala bogu, smo že iz dobe romantike in dolgotvezja."³⁰ V tem, tako rekoč globalnem odklanjanju pretekle dobe - ki se je v različnih podobah vsekakor nadaljevala še po skladateljevi smrti -, je za Osterca značilen tudi način priobčanja svojih misli. Ko se je dotaknil načelnih problemov, jih je skorajda vedno podal tako,

26 "Ich gebe meiner Grundempfindung den Ausdruck dadurch, daß ich immer neue Klangsituationen erfinde, neue Formen gestalte." Alois Hába: *Neue Harmonielehre*, op. cit., 4.

27 Katarina Bedina: *O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca*, op. cit., 9.

28 Leta 1935 - se pravi v zrelem ustvarjalnem obdobju - je Osterc zapisal: "Kdor danes piše ostinate, si delo olajša, je pa lahko samo šablonski," (*Zvuk III*, 1935, št. 6, 191.) in če k temu dodamo še skladateljevo razpito zahtevo po pisanju "atematične in amotivčne" glasbe se zdi njegovo besedno razglabljanje precej oddaljeno od dejanskosti v kompozicijah iz tega obdobja. *Nonet* (1937), recimo, je skorajda nemogoče opazovati, če imamo v misli to, kar je zapisal in želel doseči v kompoziciji.

29 *Zvuk III*, 1935, št. 6, 191.

30 *Ljubljanski zvon XVIII*, 1928, št. 6.

da spominjajo na nekakšne retorične navržke, katerih cilj ni bil *razložiti* določenega problema in naznačiti "*to, kar-je-potrebno*", pač pa opozoriti na "*to, česar-se-ne-sme*". Njegovo izhodišče je bilo - in je še vedno - povsem nedvoumno: "ne starega"! Vendar ga je odklanjanje tradicionalnih kompozicijskih postopkov - seveda ne vseh in bolj z besedo kot z glasbo -, kljub njegovi treznosti in ne apriornega navduševanja nad čemerkoli novim, privedla do položaja, ko ga lahko označimo predvsem kot *govornika o novem*, pri katerem ideje redkokdaj sovpadajo z notnim zapisom, težje pa kot *tvorca novega*. O novem je veliko pisal, a ga ni nikdar opisal. Zdi se, da je bila največja novost za naš prostor med obema vojnoma, ki jo je pridobil v "Hábovi šoli", prepričanje v *novi* - in ne na način, kako bi *novi* dosegli, kar je bilo najpomembnejše za tiste skladatelje, ki jih je upravičeno štel za pomembne: denimo Hábo, Schönberga, Stravinskega.

Kot "zagrizen pristaš avantgardnih nazorov" - kakor je Osterca leta 1967 označila Katarina Bedina³¹ - tako velja Osterc še dandanes v našem prostoru za skladatelja, za katerega je bila najpomembnejša "zaostritev zvoka, ritma in drugih sredstev," in sicer "na kakršen koli način, *samo da ne spominjajo na tradicionalne učinke*, še posebej ne na romantizme starejšega in novejšega datuma".³² (*Podčrtal* L.S.) Morda bi lahko v tej trditvi - tako kot v vseh podobnih iz napisnega o Ostercu - videli glavni problem, ki v takšni ali drugačni obliki še vedno spremlja podobo o Ostercu; gre namreč za nekoliko "dlakocepsko" vprašanje: ali je "zaostrovanje zvoka, ritma in drugih sredstev *na kakršen koli način* [*Podčrtal* L.S.], *samo da ne spominja na tradicionalne učinke*" dovolj trdno merilo za to, da Osterca označimo kot "novotarja"? Če je skladatelj svoja kompozicijska pravila skoval "*na kakršen koli način, samo da ne spominjajo na...*", njegove stvaritve potemtakem ne spadajo med opuse 20. stoletja, v katerih vidimo temelje resne glasbe predvsem zaradi *določenih* kompozicijskih značilnosti. Ali drugače povedano, je njegov način urejanja glasbenega gradiva, ki temelji na principu **deformiranja** (starega),³³ dovolj konsistenten, da ga lahko štejemo za nekaj "novega"?

Seveda vprašamo se lahko, komu se je zdela njegova glasba *nova*. Je bila za njegov "tabor" somišljenikov skladateljeva muzika *nova* zato, ker nihče drug ni odstopal od blagoglasja dominantne septime pred toniko, torej zato, ker si je preprosto upal zagovarjati in znal tudi napisati "disonančni stavek"? Ali zgolj zaradi tega, ker da je resnično (po svojih zatrjevanjih) izoblikoval nov pristop urejanja glasbenega gradiva, ki ne temelji na hierarhiji tonalite in delu s tematiko.

Pri tem je treba poudariti, da je sicer že vrsta tehtnih člankov tako ali drugače osvetljevala "Primer Osterc", vendar se zdijo razmejitve in sovplivi med Ostercem-skladateljem in Ostercem-ideologom še vedno nekoliko nejasni. Morda zaradi značaja tovrstnih označevanj, za katera - tako kot, denimo, problem glasbene avantgarde - ne obstajajo "splošne" in "edine" rešitve? Ali pa zavoljo premajhnega časovnega razmika od Osterčevega časa, ko se je še težko upreti kategorijam, po katerih je s svojimi sodobniki krojil lastna videnja, ki nas zavajajo, tako da razmišljamo v istih "črno-belih" premisah, katere so si zastavili kot najpomembnejše?

Osterc je za medvojno obdobje več prispeval h kompozicijskim vprašanjem z besedo - zaradi svojih ideoloških prepričanj o *novostih* v glasbi - kot pa s svojo

31 Nazori Slavka Osterca o tradiciji in o glasbenem nacionalizmu, Ljubljana 1967, MZ IV, 89.

32 Katarina Bedina: O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca, op. cit., 13.

33 Andrej Rijavec: Slavko Osterc - an Expressionist?, op. cit.

kompozicijsko "ne-sistemskostjo". Je bilo to potrebno, mogoče nujno v tridesetih letih, ali pa je bilo le ena od alternativ, ki so bile na voljo skladateljem, je kajpak drugo vprašanje. Vendar - kar je še posebej zanimivo, saj zastavlja še več "zakajev" - bi težko ugovarjali tudi ugotovitvi Andreja Rijavca, "da [niti] v Osterčevem publicističnem pisanju ni mogoče najti trdnih izhodišč o njegovem lastnem videnju sloga".³⁴ Seveda bi to lahko razumeli in preprosto zagovarjali, da je problem sloga v glasbi še vedno nezaključeno poglavje in da so jasna predvsem vprašanja, ki se zastavljajo ob tem pojmu. Iz citiranega pa je vendarle jasno, da se je Osterc izogibal vsemu, kar je bilo vsaj podobno zaključenemu sistemu, v katerem ni "nič novega". Tako je tudi razmejevanje in prepletanje med Osterčevim *propagiranjem novega* in njegovim *uresničevanjem* na notnem papirju oteženo, saj se mu v obojem ni vedno posrečilo zastaviti natančnih izhodišč.

Osterc ni uvedel med slovenske skladatelje Hábovo kompozicijsko šolo - za to ni bil dovolj sistematika ali pa se mu učiteljevo tako rekoč teleološko³⁵ izpeljevanje določene (za)misli ni zdelo potrebno. Zato pa je uspešno, pravzaprav mojstrsko *propagiral* Novo glasbo, pri čemer se je bolj opiral na besedo in si ni prizadeval urediti *novega* v kakršen koli kompozicijski sistem, čeprav so ravno sistemi kompozicijskih rešitev osnovni razpoznavni znaki stoletja osebnih slogov. četudi je ustvaril vrsto del, ki so - tako kot njegova pojavnost v celoti - za naš prostor še vedno zanimiva, se na podlagi notnega zapisa večkrat zastavlja dvom o *novem* in *modernem*, kar je vedno zagovarjal. Zato pa je prav s svojo zavzetostjo za *novo* - kakor koli in kar koli je pač zagovarjal - postal skorajda sinonim za Novo glasbo na Slovenskem. Morda tudi zaradi tega, ker med njegovo glasbo in njegovo "teorijo", se pravi med Ostercem-skladateljem in Ostercem-"teoretikom"-in-ideologom obstaja veriga odprtih vprašanj, ki pa bržčas še vedno spadajo med "para-muzikološke" ("zunajmuzikološke") teme.

SUMMARY

In the literature dealing with the composer's life and work Slavko Osterc stands out as one of the composers who exerted a strong influence on the development of Slovene music. In spite of the undoubtedly deserved place which he occupies - along with Marij Kogoj - as the first composer of the "moderna"

³⁴ lb.

³⁵ Hába je - v skladu s tem aristotelijanskim pogledom - vedno razmišljal po "smotrih, ki so vsebovani v samih procesih". (Leksikoni CZ: Filozofija, Ljubljana 1995, 326.) Tako je, denimo, v prvem Nonetu (1931) pristavil zgovoren podnaslov: Fantazie pro nonet č. 1 ve dvanáctitónove soustavě (Nonet dvanáctitónový), op. 41. čeprav bi lahko podvomili o tem oksimoronu ("dvanajsttonska fantazija?"), skladatelju ne bi mogli oporekati bistroumnega pojmovanja te schönbergovske kompozicijske metode, ki jo je razumel v smislu (sicer še vedno dvoumnega) "Grundgestalta" ali osnovne tematske celote - in ne kot nekaj popolnoma novega. Če upoštevamo to, se podnaslov "dvanajsttonska fantazija" nikakor ne zdi paradoksalen, še posebej ne, ker je "dvanajsttonska vrsta" vseskozi uporabljal izredno svobodno, docela v skladu z eno od svojih temeljnih kompozicijskih kategorij v Neue Harmonielehre: **transpozicija osnovne oblike**.

Osterc je, nasprotno, vselej poudarjal "atematično-amotivični slog", kjer se "nič ne ponavlja", čeravno je v notnem zapisu ta trditev nekoliko dvomljiva, če že ne "neuporabna". V njegovem Nonetu (1937) skladatelj resda redkokdaj ponavlja določeno glasbeno misel, vendar ni res, da v njem ni delal z motivom: delo z motivom je osnovni način strukturiranja glasbenega gradiva, pri čemer je osnovna kompozicijska kategorija - **deformacija**.

(modern period) on our ground, it is questionable whether he had earned his epithet avant-gardist in the same degree both with his writing about what was "the new" and about the propagating of it as the realization of "the new" in his compositions. For his compositional technique, when compared with that of his teacher at the Prague Conservatory, Alois Hába, appears to be "non-systemic" - which is to suggest that the so-called Hába's school with its systematic elaboration of compositional solutions did not affect him. The influence of this school is to be traced mostly in the composer's verbal propagating of "the new", and here it should be pointed out that Osterc was not even in his writing consistent in his defining of this, at that time, prime criterion in the evaluation of music. While writing a great deal about the "new", Osterc in fact did not complete his writing; likewise in composition he did not perform somethin "new", for his musical idiom is based on the principle of deforming the old. In this connection there remains also an open question whether Osterc's music had an effect of being "modern" because he simply dared to argue for and knew how to write dissonant texture or because he had truly (according to his own words) managed to shape the musical idiom that is not based on tonal hierarchy and on thematic work.

UDK 781.61 Osterc

Marijan Lipovšek
LjubljanaMELODIKA V OSTERČEVEM KOMPOZICIJSKEM
STAVKU

Kakor vemo, ima vsako glasbeno obdobje v svojem slogu poseben jezik, sestavljen iz narave glasbenih prvin in njihove razvrstitve v stavku. Izhodišče za različne zvočne podobe je v temeljnem občutku tistega časa, ki pa ima že sam v sebi toliko različkov, od različnega oblikovanja do vsebinske drugačnosti.

V teku glasbenega razvoja so skladatelji v posameznih obdobjih jemali gradivo za oblikovanje iz čisto določenih zvočnih skupin, ki so bile med seboj povezane s podobnim gradivom ali pa so se med seboj zelo razlikovale.

Glasbeni slogi so nastajali drug iz drugega ali pa so prinašali novo zvočno podobo. Tako sta na primer pozni barok in zgodnji klasicizem primera dveh časovno zaporednih slogov, ki melodičnega in harmoničnega vira nista iskala po znatno različnih poteh, izrazno pa sta hodila vsah po svoji smeri. Ta veliki preobrat, ki je stilno bolj pomemben kakor Beethoven, ki je uveljavil predvsem poglobljeno vsebino - seveda primerno oblikovano - pa pomeni Wagner s Tristanovim akordom enega največjih preobratov do zadnjih dni. Pri tem največkrat pozabljamo na pomen Debussyja in na skladatelje, kakor je bil Satie, ki je kljub novostim postavljen skoraj na stranski tir.

Tristanov akord je pomenil seveda izredno novost ne glede na to, da ga je mogoče razložiti iz docela tonalnega stališča. Skoraj do danes je ostal nekakšna zvezda vodnica in to ob vseh novostih, ki jih je dal čas malo pred prvo vojno, posebno pa v drugem in tretjem desetletju našega stoletja. Prave, resnične novosti so nam dali - tudi z novo stranjo vsebine - prvaki kakor je bil Schönberg. Ta se je lotil vprašanja nove glasbe najprej razmeroma preprosto, posebno če si odmislimo res težavno zvočno-intonančno točnost danega gradiva.

Ko je Osterc po študiju pri Jiráku začel predavati na ljubljanskem konservatoriju, ni sprva zahteval drugega kakor to, da je gradivo za skladbe iz atonalnega območja, saj tudi Schönberg še ni bil znan po načelih svoje poznejše atonalne ureditve. To je bila serialna tehnika, ki je tudi Osterc sprva ni poznal. Osterčev glavni napotek je bil ta, da ne uporabljamo nobenega tona iz dvanajst-tonike ponovno, dokler niso prej vsi drugi toni na vrsti. Serialno tehniko z vso njeno doslednostjo in strogostjo pa smo spoznali šele kasneje.

Za pojmovanje Osterčevega dela je zelo značilno in tudi zelo nenavadno, da je imel nekaj popolnoma tonalnih skladb še predej je odšel na študij v Prago. Teh skladb ni omenjal, ker se jih je kot učitelj atonalnega sloga skoraj sramoval. Njegovi

študentje smo sicer vedeli zanje, nismo pa jih poznali. Spoznali smo jih šele ob natisu pri Prosvetnem servisu l. 1963. Kljub temu, da jih ni priznaval, pa so zelo značilne za njegov osebni slog. Kolikor je do sedaj znano, je to 12 samospevov, ki pa so po osebni slogu res Osterčevi. Če jih primerjamo z drugimi tedanjimi slovenskimi samospevi, je to popolnoma drug svet. Te skladbe so docela tonalne, stavek je akordično čist in ne vsebuje nobenih čustvenih poudarkov. Pesem je kakor stvarna, toda zelo močna pripoved. Osterc je sovražil sentimentalnost, ni pa maral tudi za skladatelje, ki so tako komponirali. Pri tem je šel dostikrat čez mero. Med ne posebno ljube je štel tudi Debussyja, pa tudi marsikaterega starejših velikih skladateljev, na primer Schumanna. Mozartu je dal prednost pred Beethovnom, že zaradi inštrumentacije, pa tudi zaradi krajših in med seboj zelo različnih motivov, kar je bilo blizu njegovi atematični atonalnosti.

Do razumevanja Osterčevega novega sloga se je bilo težko dokopati. "Nobene prave melodije ni!", so mu očitali. Zato pa je za njegovo delo še bolj nenavadno, da je ustvarjal tudi čisto tonalne melodične odstavke. Prva skladba, s katero je stopil v javnost, je samospev "Sonce v zavesah". Izšla je v prvi številki "Nove muzike" in bila je poleg Lajovčeve "Begunke pri zibeli" in Kogojevega "Letskega motiva" gotovo najbolj pomembna. Ta prva pesem je komponirana na razmeroma zelo kratko pesniško besedilo Mirka Pretnarja, danes skoraj pozabljenega pesnika, ki pa je v tej svoji stvaritvi segel v tedaj docela sodobno vsebino. Govoril je o drugačnem upanju v razmerjih med ljudmi, kar so etični misleci med nami vedno zagovarjali.

Osterčev samospev je grajen tako, da ga sestavljajo recitativ, ki je zaupan pevcu in inštrumentalne medigre. V recitativu je izrazna moč bolj prepričevalna, ki se kaže v skrbno in ustrezno izbranih tonalnih intervalih glede na vsebino besedila; inštrumentalne medigre pa se zdijo muzikalno sekundarne.

Samospev je v Ljubljani prvič izvedel basist Friderik Lupša, vendar žal ni bil ugodno sprejet. Veliko bolje so ga ocenili v Pragi in založba Suprafon se je odločila, da ga posname na ploščo z istim izvajalcem. Lupša je pripovedoval, kako so bili glasbeni producenti pri snemanju zahtevni in kolikorat je moral zlasti prvo frazo ("O ven, še preden se dan skloni v večer...") ponavljati, da je v izrazu in v pevskem glasu zvenela tako, kakor so si predstavljali.

Kakor smo že navedli, so bile v prvi številki "Nove muzike" objavljene skladbe slovenskih, pa tudi nekaterih hrvaških, srbskih in čeških skladateljev. Če Osterčeve skladbe primerjamo s temi deli, so Osterčeve nedvomno na vrhu - ne da bi ga mogli in hoteli primerjati z Janáčkom, ki je 12. avgusta prav istega leta (1928) umrl in mu je urednik posvetil pomemben nekrolog.

Žal moramo ugotoviti, da so bili publika pa tudi strokovni krogi v začetku premalo osveščeni o pomenu slovenske glasbene moderne. Škerjančeve ali Ravnikove skladbe na primer niso mogle tekrovati z Osterčevimi deli, le da ob izidu prvega zvezka "Nove muzike" tega nismo mogli tako zagotovo vedeti. Danes pa vemo, da pomen novih skladb vidimo in ocenimo tudi po njihovi trajni vrednosti. Med te lahko štejemo Osterčeva zbora "Malo koračnico" in manj uspelo "Familijo" - to takrat precej brezobzirno šaljivko, Kogojeve "Vrabce in strašilo" ter njegov "Letski motiv". Nobena od navedenih skladb pa še zdaleč ne dosega Osterčevega samospeva, razen že omenjene "Begunke pri zibeli", tako po notranji moči kot po dovršeni obliki in je ta izredna slika slovenske žaloiigre na zahodni meji - toda kot glasbena umetnina na koncu minevajoča slogovnega obdobja.

Osterc je kot učitelj moderne v svojem razredu učil in kot slogovno uspelo priznaval le atonalno usmerjen slog. Vendar melodična moč recitativnih odstavkov njegove prve pesmi nikakor ni v kaki atonalni novosti. Melodične zveze so v medsebojnih intervalih čisto jasno tonalne, a njihova izredna moč je v dobro premišljeni in vsebinsko zadeti izbiri. Osterc je tudi v drugih (vokalnih) skladbah ravnal podobno, njegova invencija sloni predvsem na besedilu, ki ustreza glasbeno-zvočnem domisleku. Seveda so tako zgrajeni vsi dobri samospevi, a ne vsi tisti, ki imajo izhodišče v atonalnem gradivu.

Res nas je romantično obdobje vse do nastopa moderne okrog l. 1920 razvadilo, toda novi vzori so se začeli obračati od znanih, nenehno si podobnih melodičnih, prenekaterikrat poceni sentimentalnih izražanj. Toda atonalisti so vendarle segali tudi po tonalnem izražanju, kakor smo to videli pri navedenem Osterčevem samospevu. Poznamo pa še en tak primer: to sta dve odlični pesmi na Domjaničevo besedilo iz hrvaškega Zagorja: Dva kipca ("U suncu", "U senci"). Prva pesem, "U suncu", slika v prepričevalni širini glasbene misli sončno pomladno ubranost: "Zdalka se popevka čuje ...". Druga, "U senci" pa prav nasprotno, kot bi pričakovali (ali kot bi to napravil manj nadarjen skladatelj kot je bil Osterc), teče živahno mimo poslušalca, kakor osvežujoč vetrič in iz razmeroma preprostega gradiva zajema glasbeno misel za to imenitno sliko zagorskega sveta. Obe pesmi sta docela diatonični, akordi se razvrščajo po "belih tipkah" z dodanimi sekundami in sekstami, kar daje nekoliko arhaičen, obenem pa idiličen izraz, ki je popolnoma veren naravi teh pesmi.

V pričujočem zapisu, ki niti po obsegu niti po omembi bseh, študija potrebnih primerov še ni zadosten, je različnost, a obenem tud umetniška kakovost Osterčeve melodike samo nakazana. Vsekakor pa bi bilo potrebno izdelati posebne študije za inštrumentalno in posebne za vse druge vrste melodike. Zaenkrat ne poznamo dela, ki bi to problematiko vsaj primerno nakazalo in postavilo izhodišča za označenje in razčlenbo aktualnih zadevnih vprašanj.

SUMMARY

The creative as well as the pedagogic work of Slavko Osterc is quite certainly related to the big stylistic changes marking the music of the second half of the former and the first decades of the present century. Among these abrupt changes clearly belong Wagner's Tristan's chord, and Schönberg's dodecaphonic and subsequently serial system which has definitely established the atonal compositional technique.

While Osterc's early compositions (12 lieder, not published until the year 1963) were not atonal, he demanded as lecturer at the Ljubljana Conservatory - that the material for the composition be from the atonal field. On the whole his style can be characterized as a-thematic atonality, with not infrequent recourse to pure tonal melodic sections.

This applies also to the first compositions with which he appeared before the public. His lied, after the markedly contemporary text by the poet Mirko Pretnar "Sunshine in the Curtains", appeared in the first number of "Nova muzika" in 1928. The composition is constructed so that it is made up of the recitative and of

instrumental interludes. But the tonal shaping of the recitative is not an atonal novelty; the interval progressions are clearly tonal. Their well-considered and in substance relevant selection, based on a stroke of musical imagination suited to the text, impart to the composition its power of expression. Also in his other, mostly vocal, compositions Osterc acted similarly and did not derive the type of melodic pattern from atonal material.

In the present note the artistic quality of Osterc's melodic line is barely indicated; still it represents a shift-away from Romantic ideals and a move towards the Slovene musical "moderna" (modern period).

UDK 78 (497.12) "1950/1970" : 929 Osterc

Matjaž Barbo
LjubljanaSLAVKO OSTERC KOT MIT AVANTGARDE
ŠESTDESETIH LET

Leto 1941, v katerem se je izteklo Osterčevo življenje, je odločno zaznamovalo slovensko politično ozračje. Spremenjene vojne razmere in nato uveljavitev enopartijskega sistema, ki si je s trdo roko prilaščal vse ravni družbenega življenja, posebno pozorno seveda vzvode ideološkega upravljanja, so povzročile tudi močan estetski premik - v glasbi ravno tako kot v vseh drugih umetnostih. Idejno podlago mu je dajal v brezoblično proletarsko množico naravnani marksistični historični materializem, ki je v estetiki propagiral načela populističnega ustvarjanja po meri poplitvenega okusa širokih množic, v praksi pa podpiral enostavne rešitve prežvečenih modelov. V nasprotju z večino drugih umetnosti, ki so s svojo narativnostjo in predmetnostjo morale krožiti znotraj vnaprej znanega ideološkega konstrukta, je bil v glasbi sicer možen manjši odklon v področja blage svetobolne slovenske variante nekakšnega simbolizma. Pa vendar je zvečine prevladoval kantatni tip širokopoteznih apoteoz socialističnega zmagoslavja oz. moškega zborovskega prepevanja, obakrat seveda nujno s primernim značilnim besedilom (semantična določljivost) ter kompozicijsko preglednostjo v koordinatah neoklasicističnega tonalno-funkcijsko-tematičnega formalnega sistema.

V umetnosti so začeli šivi takega novoromantičnega intimizma pokati najprej v literaturi, ki je prva vnesla piš sodobne umetnosti. Vzporedno so se podobne ideje začele pojavljati tudi v glasbi. Uveljavljale so se z generacijo, ki jo simbolizira skladateljska skupina Pro musica viva (PMV). Nastanek skupine sega v petdeseta leta, v glasbi determinirana z istimi mejami zaprtega ideološkega sistema kot v vsaki drugi umetnosti. Primerjali bi jo pogojno lahko s položajem mladih skladateljev drugod po Evropi, predvsem v povojni Nemčiji, zaznamovani z "izgubo očetov".¹ Podobno kot se povojna generacija nemških skladateljev ni mogla identificirati z nacional-socialističnimi idejami Hitlerjevega obdobja, so populistična načela socialističnega realizma komunistične partije onemogočala mladi generaciji estetsko identifikacijo, še posebno v času, ko je izpod dobro varovanega videza urejenih razmer uhajal duh krvavo omadeževane državljanske vojne in tubornega političnega ozračja. In kot so se nemški glasbeniki začeli navezovati na skupaj z Židi "izgnano" in pozabljeno Schönbergovo generacijo, tako se je tudi v Sloveniji rod mladih

¹ Prim. poglavje 1945 - das Jahr Null der Modernen Musik, v: Ulrich Dibelius, Moderne Musik I. 1945-1965, München-Mainz 1966, 15-17 in Richard Kannonier, Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik, Wien-Köln-Graz 1987, 212.

skladatelj je navezal na predvojno moderno, odmaknjeno od vodilnega toka tedanje slovenske glasbe. Glavna predstavnika, povišana kmalu v ideološki figuri novega glasbenega dogajanja, sta postala Slavko Osterc, mrtev od začetka druge svetovne vojne, in Marij Kogoj, ki je sicer dočakal leto 1956, a se je njegov duh poslovil od sveta že v tridesetih letih.

Skupina je v javnost že ob svojem nastanku vstopila *enotno* z značilno avantgardističnimi načeli, ki pa jih je spremljala deklarativno izpovedana *raznolikost* konkretnih kompozicijsko-tehničnih rešitev. Na sporedu prvega koncerta skupine, 10. januarja 1962, lahko preberemo: "... skupina "pro musica viva" je nastala iz bivših članov kluba komponistov ne glede na njih estetsko prepričanje - njen cilj je ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe ...".²

Še najbolj jasno je to izrazil Jakob Jež v Osnutku statuta,³ ki ga je napisal v prvih letih delovanja skupine. Osnutek je ostal osamljen in kmalu pozabljen poskus formalnega organiziranja delovanja skupine - ostalim članom skupine se verjetno tovrstna pravna ureditev statuta sicer bolj neformalne skupine ni zdela potrebna, morda se vsi tudi niso povsem strinjali z njegovo vsebino. Kljub temu lahko ta osnutek statuta zaradi jasno izraženih osnovnih estetskih stališč, opredeljenega programa in natančne oznake ciljev razumemo kot manifest, ki skupino tudi na tej ravni veže s podobnimi avantgardističnimi združenji. V prvem členu najdemo formulacijo: "Smoter PMV. je ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe". Sledi tretji člen: "Stilna in estetska usmeritev članov je svobodna", čemur sledi prečrtan pristavek "toda s pogojem, da je sodobna". Gre torej za osnovno razmerje, ki je dejansko opredeljevalo delovanje skupine. Ustvarjanje "sodobne" glasbe je pomenilo razpoznavni znak članov skupine *navzven*, "stilna in estetska raznolikost" pa njihov *notranji* dogovor, ki je omogočal, da so skladatelji s tako raznolikimi poetikami sploh lahko tvorili enovito skupino. Izraz "ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe" je pomenil dvoje: na eni strani torej povsem pragmatično omogočanje izvedb lastnih skladb (njihova "sodobnost" je bila pristopnica za vstop v skupino), na drugi pa seveda izvajanje vsega tega, kar so sami člani skupine razumeli z izrazom "sodobna glasba". To so bile tako skladbe tedaj vodilnih evropskih glasbenih ustvarjalcev, ki so članom PMV zagotavljala mednarodno kredibilnost njihovih estetskih izhodišč (na koncertih PMV so se zvrstila dela Pendereckega, Varèseja, Stravinskega, Pousseura, Rabeja, Schönberga, Henzeja, Ligetija, Hindemitha etc.), ter dela Osterca in Kogoja, ki sta imela posebno mesto v družbi slovenskih "sodobnih" skladateljev. Jež je v osnutku statuta to formuliral takole: "S prirejanjem koncertov in nastopov v javnosti prezentiramo svoja dela (vmes je prečrtano: "pomembne druge skladatelje in klasike ter naša predhodnika Kogoja in Osterca") in dela po soglasni izbiri".⁴ Sam izraz "naša predhodnika" ima v tej zvezi še eno pomensko nianso. *Pro* Kogoj in Ostercu je namreč v smislu "sodobnosti" prvzaprav predstavljal bolj ali manj odkrit *contra* tedaj vodilnim slovenskim ustvarjalcem na čelu s Škerjancem, ki je imel v rokah skorajda vse količkej pomembne vzvode delovanja glasbenega življenja.

Odnos članov skupine PMV do Škerjanca je zanimiv, saj so si ga kot cenjenega skladatelja in osrednjega estetskega merodajalca tedanjega slovenskega glasbenega življenja za mentorja pri študiju kompozicije izbrali vodilni snovalci

² Koncertni program Večera komornih del PMV, Velika dvorana SF, 10. januarja 1962.

³ Edini rokopisni izvod je ohranjen v zasebnem arhivu skladatelja Jakoba Ježa.

⁴ lb.

skupine, Ivo Petrić, Alojz Srebotnjak in Darijan Božič. Vendar se je kmalu izkazalo, da v njem ne bodo našli pričakovane idejne podpore, bili pa so razočarani tudi nad samim študijem. Vedno bolj so čutili razkorak s starejšimi kolegi, ki so z nezaupanjem, morda tudi z zavistno skepso, gledali na njihovo delo ter jim onemogočali razvoj in ustrezne pogoje za njihovo delovanje. Sledil je logičen upor proti "škerjančevstvu", simbolu ponesrečenega šolskega sistema, zaostalih nazorov, ideološkega pritiska, pičlo doziranih informacij o dogajanjih v svetu in končno v vsem provincialno utesnjenih glasbenih razmer. Temu nasproti so mladi skladatelji postavili koncept ti. "sodobne glasbe", pri čemer je sam izraz nosil povsem jasen pomen.

V času delovanja Kluba komponistov je bil pred enim od koncertov v Slovenskem poročevalcu objavljen pogovor s Samom Hubadom, enim najbolj prizadevnih izvajalcev skladb mladih skladateljev. Med drugim je zapisano: "Nekateri mladih komponistov hodijo zelo samosvoja pota, kar je zelo hvalevredno. Že kakih dvajset let, od smrti **Osterca**, ni mogoče v slovenski glasbi zaslediti podobnih **modernističnih** tendenc. Zato je zanimivo, da so mladi začutili potrebo po **sodobnem** izražanju"⁵ (podč. M.B.). Srečamo se z enačajem, ki je še kako simptomatičen za razmišljanja tistega časa. Sodobno veže z modernizmom, le-tega pa z Ostercem. Osterc je postajal ideološko razumljen branik "sodobnega" kompozicijskega koncepta, poistovetenje z njegovimi estetskimi izhodišči pa izrazito prekocuško dejanje. Razumljivo je, da so Petrićeve besede dva meseca pred tem v okviru še vedno formalnega študija pri Škerjancu bile hoteno provokativne: "V svojih delih želim predvsem nadaljevati tradicijo žal prekmalu umrlega slovenskega skladatelja Slavka Osterca".⁶

Povezave z Ostercem kot izrazito ideološko figuro so postajale še izrazitejše v času delovanja skupine PMV. Njegovo ime zasledimo na skorajda vseh idejno programatskih zapisih skupine, ne le v Osnutku statuta, ampak tudi drugod, na koncertnih sporedih, komentarjih, predstavitevnih zapisih, v intervjujih s člani skupine ipd. Ivo Petrić je tako za zagrebški Telegram na začetku šestdesetih let zapisal: "... tražili smo novo v slovenskoj muzici i nehotice počeli nadovezivati na predratnu tradiciju, koja je bila vrlo jaka u djelima Slavka Osterca i Marija Kogoja".⁷ Osterc in Kogoj sta se spreminjala v vedno izrazitejši ideološki figuri, ki sta bili uporabni za vsakovrstno izkazovanje "sodobnega" glasbenega koncepta in modernistično estetiko.

Pa vendar so tudi v tem času bile izvedbe Osterčevih del pravzaprav redke. Razen pogostejših predstavitev Noneta tako doma kot na tujem je Ansambel Slavko Osterc v šestdesetih letih izvedel na koncertih le še peščico njegovih skladb.⁸ Nekaj več Osterčevih skladb je zazvenelo na festivalu v Radencih, sicer pa so bili večji projekti kot npr. izvedba Iluzij v Ljubljanski Operi sila redki. Še celo na slovesni proslavi na čast Ostercu z odkritjem spomenika in ureditvijo spominske sobe v njegovem rojstnem Veržeru junija 1963 so poleg njegovih del izvedli tudi nekaj pravih osterčevskih skladb za godbo na pihala in "združene pionirske pevske zборе".

5 Prim. Martin Žnideršič, Nastop mladih, Slovenski poročevalec, l. 1956, št. 64(17.3.), 4.

6 Prim. Delo mladih skladateljev, Mladina, l. 14(1956), št. 3(24.1.), 5.

7 Ivo Petrić, Pro musica viva, Telegram, 15.3.1963.

8 V šestdesetih letih je Ansambel Slavko Osterc izvedel od Osterčevih del še Koncert za violino in sedem instrumentov ter Male pesmi za Ireno po trikrat, pa dvakrat Suito za osem instrumentov ter enkrat Štiri karikature.

Resničnih sledi njegovih del ni najti tudi ne v delih članov skupine PMV. Prevoršek je v svoji kritiki z zadnjega koncerta Kluba komponistov zapisal, da bi iz "folklornega prizvoka" v Petričevem Kvartetu za pihala, "ki po svojem duhu narahlo spominja na folklorno motiviko Osterčeve Suite" skladatelj lahko v tej smeri "razvil popolnoma svoj samonikel, pristno slovenski glasbeni izraz".⁹ To pa je bilo skorajda edinkrat, da je kdo zaznal sledi Osterčevega opusa v delih katerega od članov skupine, pa še tu je navezavo utemeljeval na ravni "folklorne motivike" (ne obdelave te motivike ali čem podobnem), ki s kakršnim koli modernizmom seveda ni mogla imeti nič skupnega. Kasneje je bil Prevoršek v zapisih s koncertov, na katerih so se predstavljali člani PMV, zelo kritičen. Značilen je zapis s prvega opatijskega festivala 1962: "Svoj simpozij so naši glasbeni avantgardisti odprli z memorialno razstavo ..., želeč s tem simbolično pokazati na svoje mojstre in vzronike. To je bila vsekakor zelo obetajoča in vzpodbudna gesta, samo da v delih, ki smo jih slišali v teh dneh simpozija, nikakor ni bilo mogoče odkriti neke globlje povezanosti naše današnje avantgardne muzike z umetnostjo avantgardnih skladateljev včerajšnjega dne".¹⁰

Dejansko se je identifikacija z Ostercem odvijala predvsem na idejni ravni, medtem ko so se kompozicijsko-tehnično skladatelji vzorovali pri vodilnih sodobnih modernistih. Razumljivo je bil po eni strani pregled nad tovrstno zares široko ponudbo na svetovnem prizorišču mestoma nekritičen, včasih povsem časovno nerelevanten, mnogokrat pa ni segel v globine dejanskega sistematiziranja znanja, ampak le povrhomu prevzetih glasbenih formul. "Sodoben" kompozicijski koncept je članom PMV pomenil predvsem bolj ali manj jasen odklon od durovsko-molovske tonalitete in kadencirajočih tonalnih povezav, sicer pa so v svojih delih prevzemali tako npr. schönbergovsko komponiranje z vrsto sovisnih tonov kot bergovsko predelavo tradicionalnega formalnega shematizma, zajemali iz aleatoričnega razveza poljske šole oz. se naslanjali na tematsko enoličnost jazzovskega muziciranja. Eden od članov skupine, Darijan Božič, je v istem času objavil tudi za modernizem še kako značilno teoretsko apologijo **Vertikalne strukture savremene muzike**,¹¹ podobno Hindemithovemu sistematiziranju glasbenega gradiva s pomočjo fizikalnih zakonitosti.

Jasno je, da je nekoč idejno zasnovana in nato v šestdesetih letih ideološko povzdignjena figura Osterca kot značilnega ostrega, doslednega in neprizanesljivega avantgardističnega modernista, ki se je v vsem postavljal po robu tradicionalnemu glasbenemu življenju, začela pokati. Današnja trezna analiza njegovih del to le potrjuje, kot bo verjetno pokazal tudi današnji simpozij. Zbledela patina proklamiranih avantgardističnih idej, ki ne morejo več učinkovati, ter na drugi strani vedno očitnejši sledovi tradicionalnih kompozicijskih rešitev, so kar klicali po "obračunu" s to tako veliko kompozicijsko osebnostjo in zdi se, da bo današnji simpozij povsem drugačen od večine, ki se trudijo oživiti neko pozabljeno osebnost ali s "hvalospevi" utrditi njen ugled. Ne Osterc ne slovenska glasba tega ne potrebujeta. Nujno je, da Osterc postane spet normalna skladateljska osebnost, vendar mora imeti izbris tako velikega mita tudi širše posledice. S tem simpozijem se najverjetneje tudi slovenska muzikologija nepreklicno poslavlja od modernizma.

9 Uroš Prevoršek, Večer mladih komponistov, Slovenski poročevalec, l. 1958, št. 72(26.3.), 4.

10 Uroš Prevoršek, Simpozij avantgardne glasbe v Opatiji, Delo 4(1962), št. 295(26.10.), 6.

11 Darijan Božič, Vertikalne strukture savremene muzike, Zvuk 67/1966, 163-188; 68/1966, 297-321.

SUMMARY

The group of composers forming Pro musica viva was the first in Slovene music to start implementing new, modernist compositional principles. Already at the time of its arrival on the musical scene the group entered as a unified body with characteristic avant-garde principles accompanied by declaratively professed variety of concrete compositional-technical solutions. In doing this it relied on contemporary foreign models and on the Slovene pre-war modernism symbolized by Marij Kogoj and above all by Slavko Osterc. Osterc's name is to be found on almost all programmatic notes of the group. In spite of this it is possible to state there were few performances of his works and that no genuine traces of his opus are to be found in the works of its members. In fact the identification with Osterc was going on predominantly on the ideational level. At one time in the past ideationally conceived and in the sixties ideologically uplifted figure of Osterc as a characteristic avant-garde modernist has now started to crack, while the obliteration of such a great myth entails also broader consequences. With this symposium it is probably also the Slovene musicology which is irrevocably taking leave of modernism.

UDK 78.082.1 Osterc

Zoran Krstulović
LjubljanaKOMPOZICIJSKI STAVEK SIMFONIJE V C-DURU
("IDEALI") SLAVKA OSTERCA

Simfonija v C-duru ("Ideali") je nastala v času Osterčevega službovanja v Celju,¹ dokončal jo je 29. marca leta 1922. Ohranjena sta dva rokopisna izvoda skladbe. Partitura, pisana s svinčnikom, se skupaj s kompletom partov nahaja v Glasbeni zbirki NUK;² sestavljena je iz štirih snopičev s posebej oštevilčenimi stranmi. Drugo partituro, napisano s črnilom, hranijo v arhivu Slovenske filharmonije.³ Z nekaj drugimi Osterčevimi deli jo je izročil okrog leta 1936 nekdanji tambur mariborske vojaške godbe Vasiliju Mirku. Ta je gradivo 1941 predal v varstvo Glasbeni matici,⁴ "Ideale" pa so verjetno šele po ukinitvi le-te shranili v arhivu Slovenske filharmonije.⁵

Skladba je bila prvič izvedena dober mesec in pol po nastanku, 11. maja 1922. leta⁶ na vaji Mariborske vojaške godbe, dirigiral je Ferdo Herzog. Povabljeni so bili Emerik Beran, Hinko Druzovič, Viktor Parma, profesor graškega konzervatorija Paltauf, polkovnik Draškič ter drugi.⁷ Orkester je čez teden dni odpotoval v Beograd na kraljevo poroko, zato simfonije ni mogel uvrstiti na spored do konca koncertne sezone. Javni krst je doživela čez nekaj več kot pol leta, 3. novembra, na IV. koncertu

1 Od 1. januarja 1922 do julija 1925.

2 Partitura MN 1321/1957, parti MN 1322/1957. Odkupljeno 3.12.1957. leta od Dragotina Cvetka.

3 OS 5V, prečni format, brez glasov.

4 "Izročam Vam s tem glasbeno zapuščino pok. Slavka Osterca, v kolikor se je nahajala v moji posesti. Pred kakimi 5 leti mi jo je izročil bivši tambur mariborske vojaške godbe; parkrat sem nato skušal pregovoriti pokojnika, da bi jo prevzel, a se je odločno branil in izjavil, da odnosnih skladb ne smatra več za svoje, da naj jih uničim. /.../ Izročam Vam torej s tem, Vi pa prevzimate od mene naslednje pokojnikove rokopise: KRST PRI SAVICI, opera v treh dejanjih, spisal in vglasbil avtor sam, po 1 partituro I., II. in III. dejanja; SINFONIJA C-dur "IDEALI" in sicer I. Andante maestoso in Allegro, II. Andante, III. Tarantela, IV. stavek Finale (Presto), vsa orkestralna partitura v enem zvezku; BAGATELE za orkester in sicer a) Idila (Andante), b) Menuet (Moderato), c) Erotikon (Andante), d) Scherzando (Allegro), partitura vsa v enem zvezku; a) NOKTURNO in b) HUMORESKA, orkestralna partitura v enem zvezku in 19 glask (med temi 3 za 1., 2 za 2. violino); SERENADA za visoki glas in orkester na besedilo Gustava Šliha, orkestralna partitura in 14 glask." (Dopis Vasilija Mirka Glasbeni matici /št. 611/, NUK,M, Arhiv Glasbene matice, mapa Personalia - Osterc, S.).

5 Zasedba: 2 fl. (fl., picc.), 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 2 tr., 3 trb., timp., ptti., trg., v. I, v. II, vl., vc., cb. Zasedba orkestra je značilna sestava 19. stoletja, kaže pa tudi omejitve mariborskega ansambla (basovski trombon namesto tube).

6 Prim. komplet partov v NUK,M, Tromba 1 /in/ F, zadnja stran.

7 O profesorju graškega konzervatorija Paltaufu in polkovniku Draškiču ni podatkov. - Gl.: Ferdo Herzog, Prva slovenska simfonija (Ideali), Tabor 3/1922 (16.5.), 111, 3; obvestila o izvedbi: Slovenska simfonija, Riječ 4/1922 (19.5.), ?, ?; I. slovenska simfonija, Jugoslavija 5/1922 (19.5.), 115, 3.

mariborske Glasbene matice; pomnoženi društveni orkester je vodil Fran Topič.⁸ Pozneje je niso več igrali.

Kapelnik Ferdo Herzog⁹ je z daljšim člankom v časniku Tabor že maja 1922 opozoril na novo delo mladega skladatelja. "Ideale" je štel za prvo slovensko simfonijo¹⁰ in ni skrival navdušenja, ki ga je prevzelo; partituro je podrobneje razčlenil ter dodal nekaj ocen o skladbi in avtorju.¹¹ Nasprotno koncertna izvedba ni sprožila večjih odmevov, časniki so se večinoma omejili na napovedi dogodka¹² ali krajše prispevke po koncertu,¹³ edino oceno koncerta je za mariborski Tabor napisal Oskar Dev.¹⁴ Domala hkrati, čeprav ne v neposredni zvezi s krstom "Idealov", sta članka o Ostercu objavila še Risto Savin in Anton Hren.¹⁵

O mladega skladatelja lahko pričakujemo, da svoje ustvarjalne začetke opre na preiskušena kompozicijska načela. V Osterčevu primeru vztrajanje na tradicionalni preglednosti skladbe kaže tudi hotenje po ustvarjanju jasno opredeljenih ter nedvoumno zgrajenih oblik. Zasnova celote kaže namreč vse značilnosti sonatnega cikla: ne forma stavkov ne njihovo število, zaporedje in medsebojna povezanost oziroma tematska soodvisnost ne segajo čez meje glasbene preteklosti.

Makrostrukturo simfonije lahko ponazorimo s shemo:

I. st.	Andante maestoso - Allegro	uvod - sonatni stavek
II. st.	Andante - Allegretto	ABA ⁺
III. st.	Tarantella: Vivace - Trio: Allegro	ABA
IV. st.	Finale: Presto - Moderato - Andante - Allegro	rondo

Prvi, sonatni stavek, je jasno razčlenjen. Kontrast med temama je izrazit, čeprav je gibanje prve teme strogo odmerjeno, melodične poteze druge pa so skope (gl. primer). Nasprotje med njima sta predvsem kompozicijska principa, po katerih ravna skladatelj s tematskim gradivom: gibanje prve teme sproži sekvenca, tok druge pa je zaradi imitacijskih postopov bolj umirjen:

8 IV. koncert pomnoženega družtv. orkestra, 3.11.1922, spored. O Franu Topiču ni podatkov.

9 Podatki o Ferdu Herzogju so skopi. Rojen je bil 15.4.1889, umrl 5.10.1957, v dvajsetih letih je bil kapelnik Mariborske vojaške godbe, pozneje je deloval tudi v Ljubljani.

10 Gl. opombo 7. Če ne upoštevamo simfonij Františka Benedikta Dusíka in Leopolda Ferdinanda Scherwdta, tujcev, ki sta delovala na Slovenskem, je bil prvo napisal Fran Gerbič. Njegova "Lovska simfonija" je nastala 1915 in leta 1922 verjetno sploh niso vedeli za njen obstoj. Dva stavka (Scherzo in Finale) so krotili šele 1. junija 1935 (pomnoženi vojaški orkester, dirigent Ivan Rupnik), celotno delo pa komaj 27. januarja 1941 ob stoletnici skladateljevega rojstva (Radio Ljubljana, dirigent Drago Šijanec). Koncertno sta simfonijo prvič izvedla Komorni zbor in Simfonični orkester Radiotelevizije Ljubljana 20. marca 1992 pod taktirko Marka Muniha.

11 Prim. Ferdo Herzog, Prva slovenska simfonija, ibidem.

12 Glasbena matica v Mariboru, Slovenec 50/1922 (27.10.), 237, 3; Glasbena matica v Mariboru, Tabor 3/1922 (29.10.), 246, 4; Glasbena matica in Maribor, Marburger Zeitung 62/1922 (3.11.), 249, 2; Osterc Slavko: "Ideali", simfonija, Tabor 3/1922 (3.11.), 249, 3.

13 Koncert orkestra Glasbene matice v Mariboru, Jutro 1/1922 (7.11.), 264, /2/; Koncert Glasbene matice, Jugoslavija 5/1922 (8.11.), 257, 3; -k, Prva slovenska simfonija, Nova doba 4/1922 (14.11.), 130, 2.

14 Oskar Dev, Koncert orkestra Glasbene matice dne 3. novembra 1922, Tabor 3/1922 (10.11.), 255, 4.

15 Risto Savin, Slavko Osterc. O priliki prve uprizoritve simfonije "Ideali" in simfonične pesnitve "Ubežni kralj", Jutro 3/1922 (8.12.), 290, /3/; Anton Hren (Kompoljski), Naš skladatelj Slavko Osterc. (Po proizvajanju prve slovenske simfonije "Ideali".), Učiteljski tovariš 62/1922 (14.12.), 50, 1-2.

I. stavek, 1. tema



C - dur



A - dur

Ges - dur



Es - dur

C - dur

I. stavek, 2. tema

Ob.

Cor.

Vc.

Kaže, da moramo značilnosti Osterčevega kompozicijskega jezika pred odhodom na študij iskati v oblikovanju mikrostrukture in ne v zasnovi oblike. Že podrobnosti iz uvoda simfonije nam razkrijejo preiščeno kombinatoriko, na kateri sloni mikrostruktura prvega stavka: prvine njegovih melodično - harmonskih in metrično - ritmičnih odnosov zajame namreč kar prva strukturalna enota, uvod. Dvodelno zasnovo (7 + 7 taktov), v kateri je drugi del ponovitev prvega za terco niže, sklene zaključno tritaktje. Oba dela sestavljata "pravilno" zapovrstje binarnih in ternarnih skupin (2 + 3 + 2 takta), prehod iz binarne v ternarno skupino pa poudari sprememba instrumentacije. Obliko tega odseka lahko torej ponazorimo s shemo:

UVOD (14+3)						
a (7)			a ¹ (7)			zak. s. (3)
tutti	pihala	godala	tutti	pihala	godala	godala
2	3	2	2	3	2	3
<i>m - m_s</i>	<i>m_a</i>	<i>m_v</i>	<i>m - m_s</i>	<i>m_a</i>	<i>m_v</i>	<i>m_v</i>

Binarni in ternarni elementi (dvtaktja in tritaktja) so zasnovani na istem začetnem motivu (*m*): na skoku za čisto kvarto navzgor in vrnitvi prek spodnje terce k izhodišču (gl. primer). Ob novem nastopu je motiv (*m_s*) le rahlo ritmično spremenjen, začetni ton pa ne sledi sekvenčnemu postopu ostalih za terco niže, ampak se premakne za polton navzgor ter oblikuje z izhodiščnim tonom motiva (*m*) odnos male sekunde (g-gis). Ta interval nakaže harmonski tok modulacije med členi prve teme.

M in *m_s* sta prva binarna enota. Tretji nastop motiva (*m_a*) je avgmentacija prejšnjega, zapolni vso ternarno skupino in uvede metrično spremembo iz 4/4 v 3/4 takt.



Naslednja binarna skupina je variacija (*m_v*) začetne kvartne celice, zametek in hkrati anticipacija I. teme sonatnega stavka (gl. primer), njen ritmični potek pa spet ureja 4/4 metrum. V primeri s prejšnjo je notranja podoba skupine nekoliko drugačna: namesto simetrije motiva in njegove sekvenčne preslikave je struktura dvtaktja ternarna, sestavljena iz treh ponovitev variiranega motiva na različnih stopnjah in zato že enaka prvi sonatni temi.



Nasprotje med formalno enoto - dvtaktjem - in ternarno teksturo vpliva na potek Allegra, čigar prva tema sekvencira variacijo osnovnega motiva, *m_v* (gl. prvo temo). Skladatelj jo je oprl na ternarno strukturo modela, premaknil dele (celice) na težke dobe, s tem spremenil sosednje binarnih skupin v ternarne ter ustvaril vtis motivičnega dela. Zadnji ton sekvenčnega modela je vedno tudi trenutek modulacije

v tonaliteto spodnje terce: diatonični sklepni interval mutira v kromatičnega (v. 2 → m. 2), zato se harmonska funkcija iz tonike osnovne tonalitete spremeni v dominantno spodnje mediante. Ta postopek prenaša Osterc sekvenčno na vse modulacijske prehode k naslednjim tonalitetam:

I. tema					
C-dur		A-dur		GES-dur	ES-dur
2	2 [→]	2	2 [→]	3 [→]	3 [→]

Opozoriti še velja, da motivika prve teme očitno ni izvirna; ne v zasnovi, ki je kar najbolj sorodna klasicistično - zgodnjeromantičnim obrazcem, ne v izpeljavi, ki močno spominja na spremljevalne figure tega obdobja. Kaj naj bi bil Osterčev vzorec, lahko seveda le ugibamo, ker ne poznamo literature, s katero se je bil do 1922. leta seznanil. Vsekakor pa je njegova tema osupljivo sorodna s prvo temo prvega stavka Bizetove Simfonije v C-duru: v resnici je njen dosledni (osminski) opis.

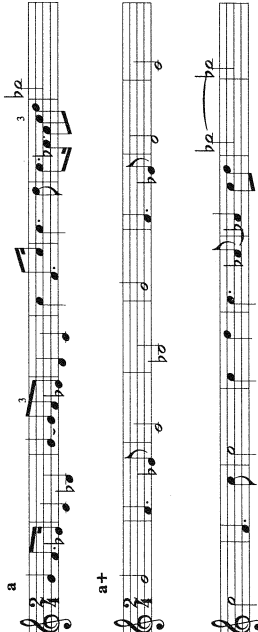
Druga tema se izlušči iz tona e². Oboa in violončelo igrata temo v strogem kanonu, ostali glasovi svobodno imitirajo začetni interval (gl. drugo temo). Tudi tu se v mikrostrukturi skriva princip sekvence: drugi del kanona med oboo in violončelom je dobesedna ponovitev prvega za malo sekundo niže.

Vse kaže, da je bila skladatelju pomembnejša organska povezanost med motivičnimi celicami kakor priprava za motivično delo, zato je izpeljava sonatnega stavka le medsebojno kontrapunktiranje delcev tematskega gradiva, nikjer njihovo dramatično zaostreno preoblikovanje. Ker se večji del izpeljave (30 od 45 taktov) ponovi kot zaključek Finala, je morda slavnostni vtis, ki prevladuje, narekovala tudi misel na učinkoviti sklep simfonije. Vseskozi je močno poudarjen zlasti prvi motiv uvoda (skok za čisto kvarto), večinoma v trobilih, kar dodatno prispeva k slovesnemu značaju izpeljave.

Sonatnemu stavku sledi tridelna pesemska oblika v Es-duru (Andante - Allegro - Andante):

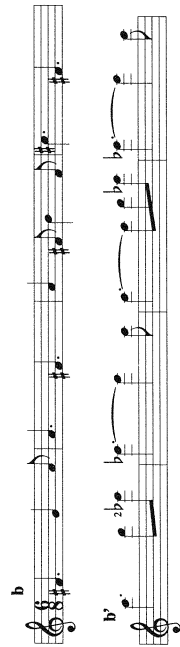
A
Andante (2/4)
a
16
godala
ES

A⁺
Maestoso (2/4)
a ⁺
32
tutti
ES



↓
↑

B
Allegretto (6/8)
b
4
god.+cl.+fag.
D
4
god.+pih.
DES/b
4
fl.+solo v.
D
4
god.+pih.
DES
4
god.+pih.
DES
4
god.+pih.
DES
8
god.+pih.
ES:V
Andante (2/4)
coda



Tema je velika perioda, ki skupaj s transpozicijo v G-dur izpolni prvi (A) del celote. S spremembo tonalitete preide glasbeno dogajanje iz godalnega ansambla v pihala, faktura pa ostane nedotaknjena. - Bolj značilen je srednji del, ki ga napove melodični postop za terco navzgor. Njegova osnovna strukturalna enota je štiritaktje, ki se sekvenčno dviga po tercah, odnos fraz znotraj te enote pa odseva sekvenčno gibanje celote: drugo dvotaktje je vedno variirana transpozicija prvega (gl. primer). Začetna nota štiritaktja je hkrati "tonus finalis", v katerega ponikne melodično gibanje, spremljava pa je stkana iz melodičnega vzorca vodilnega glasu. Melodijo prevzemajo različni instrumenti ali pa ji skladatelj dodaja kontrapunkte, ki se opirajo na začetek teme. - Tretji del stavka (A⁺) je avgmentacija prvega.

II. stavek, del B

The musical score consists of six staves. The top staff is for Oboe 1 (Ob. 1), followed by Clarinet 1 (Cl. 1), Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The time signature is 8/8 and the key signature is one sharp (F#). The score shows a rhythmic accompaniment of eighth notes in the strings and woodwinds, with melodic lines in the oboe and clarinet.

Plesni tretji stavek je bil prvotno zamišljen kot scherzo: na rokopisu v Glasbeni zbirki NUK je naslov "Skerzo" prečrtan ter pripisan novi - "Tarantella". Uvodna štiritaktna tema te tridelne oblike (ABA) je zasnovana na razloženih akordih, izrazitejši pa je arhaični pridih Tria, ki se giba v sosledju dorskih tonalitet. V njem je skladatelj med značilno plesno metrično shemo šestih osmin vpletel 2/4 takt.

Finale, po obliki rondo (ABA'B'CB'A"), koda ni le sklep, ampak tudi povzetek simfonije: Osterc poleg nove tematike oblikuje in izpeljuje še gradivo iz prejšnjih stavkov. Uvodni fugato - prva tema (A) - se izlušči iz začetnega motiva, osnova dela B je diminuiranje melodično neizrazitega štiritaktnega vzorca, v povzemajočem srednjem delu (C, s potezami izpeljave) poveže skladatelj temo drugega stavka z začetnim motivom uvoda k prvemu stavku:

II. stavek, del A

V. 1

IV. stavek, del C

V. 1

Cor. 1

Zaključek rondoja je dobesedna ponovitev zadnjih 30 taktov izpeljave ter kode prvega stavka:

IV. stavek - Finale			
Presto	A	uvod	t. 1-6
		a (fugato)	t. 7-47
	B	b	t. 48-66
	A'	uvod	t. 67-70
		a' (fugato)	t. 71-85
Moderato	B'	b'	t. 86-125
Andante	C	I. + II. st., izp.	t. 126-166
/Moderato/	B''	b''	t. 167-191
/Allegro/	A''	uvod	t. 192-196
		a'' (fugato)	t. 197-218
Allegro	koda	I. st., 30 t. pred reprizo	t. 219-248
Maestoso		I. st., koda	t. 249-264

Struktura tega stavka nas spet vrača k vprašanju Osterčevih zgledov. Ciklični princip oblikovanja simfonije je uveljavil že Beethoven, od poznega 19. stoletja pa je bil skoraj pravilo. Dokaj verjetno se torej zdi, da je Osterc skušal slediti Beethovnu (njegova dela je najbrž poznal) ali pa je morda (vsaj v opisu) vedel tudi za Franckovo

Simfonijo. Vsekakor je s povezavo motiva iz uvoda k prvemu stavku (iz njega je zgradil I. temo tega stavka) ter teme drugega stavka ustvaril nova razmerja v delu. Makrostruktura je dobila pomen sonate, v kateri sta prvi in drugi stavek ekvivalentna prvi in drugi temi, njuna združitve v osrednjem delu Finala pa izpeljavi. Ponovitev večine izpeljave ter kode prvega stavka zaokroži celoto in poudari enovitost cikla.

Vendar so za razumevanje Osterčevega kompozicijskega stavka v prvi polovici dvajsetih let brez dvoma bolj pomembni osnovni procesi oblikovanja, ki tkejo notranjo podobo stavkov, kakor pa njihova oblikovna zasnova. Mikrostrukturo simfonije definira ponavljanje melodično-ritmičnih celic, pogosta raba tega prijema (seveda z variiranjem) in redki izrazitejši kontrasti med temami pa pričajo o minimumu uporabljenega osnovnega tematskega gradiva. - Skladateljeva kompozicijska sredstva so nedvoumno dedič glasbene govorice 19. stoletja. Tradicionalna je zlasti harmonija: izrazito tonalna, v primerjavi z drugimi elementi nekoliko manj poudarjena in včasih le posledica horizontalnega gibanja. Najbolj pogoste so modulacije v terčno sorodne tonalitete. Enako ostaja v mejah uveljavljenega metrično-ritmična podoba stavkov: členjenje strukturalnih elementov je "pravilno" in ne zbuja pozornosti, le metrični tok poživi kdaj pa kdaj menjava taktovih načinov; zlasti izstopa prehajanje 2/4 v 6/8 takt ter občasno mešanje obeh metrumov.

Že te značilnosti kažejo nekaj prvin skladateljevega glasbenega mišljenja, ki jih zasledimo tudi v poznejših delih. Prav tako izrazita je skrajna racionaliziranost misli, ki jo kaže uporaba ponavljanja kot temeljnega procesa formalne gradnje. Zelo sorodno vlogo ima sekvenca, Osterčev osnovni prijem, ki mu dovoljuje gradacijski učinek ponovitev. Pri njenem strukturiranju se opira na razširjeno kompozicijsko prakso 19. stoletja: z modelom sekvence modulira v terčno sorodne tonalitete (natančneje, v istorodne tonalitete na razdalji enakih, običajno malih terc, ki so v kromatičnem sorodstvu), zato se s sekvenčnim potekom oblikujejo celotni mediantni krogi (gl. n.pr. prvo temo I. stavka). V Osterčevem stavku je sekvenca zmes enotnosti - ponavljanja modela - in različnosti - premikov na različne tonske višine, - s tem pa sredstvo stopnjevanja.

Skladatelj misli izrazito linearno: vsi stavki simfonije so pretežno oprti na melodično oblikovanje, horizontalni tok opredeljuje tudi vertikalno. Linearno mišljenje se kaže zlasti v melodičnih modelih sekvenc, v občasnih fugatih in imitacijah ter v pogostih unisonih. Celo s homofonimi odlomki ravna Osterc kakor z melodijami; značilen je n.pr. most med prvo in drugo temo I. stavka, ki je zgrajen s kontrapunktom med homofono zasnovanimi instrumentalnimi skupinami. Avtor kombinira motivične celice in ga redko (ali pa sploh ne) pritegne valovanje spevne melodike.

Navsezadnje sodi med poznejše prvine njegovega mišljenja tudi jasna oblikovna zasnova simfonije, prav tako jasno členjenje posameznih stavkov. Osterc sicer skuša preseči tradicijo s preiščeno kombinatoriko, vendar ga nikoli ne zanese čez meje uveljavljenega. Predvsem zato je racionalni odnos do glasbenega dela tista vez, ki združuje opus mladega in poznejšega ustvarjalca.

SUMMARY

The symphony in C major "Ideals" is the only composition of its kind by Slavko Osterc. The work originated at the beginning of the composer's creative path, in the year 1922. The compositional means are almost wholly those handed down by the musical idiom of the 19th century; traditional is, in particular, the harmonics, also the articulating of the structural elements is "correct". The movements rely predominantly on the melodic formation, while the horizontal flow is determined also in the vertical sense. But the texture shows already elements of the musical thinking as found also in the subsequent works; noticeable in particular is the extreme rationalization of the thought, which is characteristic also of the work of the mature composer and is in the Symphony most evident in the use of reiteration as the basic process of formal structure. Among the later elements of the composer's thinking belongs also the unambiguous formal conception as well as the clear articulation of the individual movements. Although the Symphony is one of the first attempts in the orchestral field, it is by virtue of what has been said about it a significant source for the identification of constant elements in Osterc's musical creativity.

UDK 785.74 Osterc

Marija Bergamo
LjubljanaOSTERČEVA "AVANTGARDNOST" V LUČI DRUGEGA
GODALNEGA KVARTETA (1934)

Okvire pričujočega razmisleka sta določili naslednji dve izhodišči:

Prvo se sprašuje po razmerju med Ostercem-skladateljem in Ostercem-ideologom. Nedvomno je namreč, da je Osterčev položaj v slovenski predvojni glasbi z vidika današnje glasbene in splošne kulturne zavesti položaj "toponima", skoraj bi dejala toponima s funkcijo nekakšnega "svetilnika na morju": omogoča nam določanje lastne pozicije v prostoru in času in tudi odločanje za nadaljnjo plovbo; se pravi - orientacijo. Vprašanje, ki se ob tem zastavlja je: ali si je Osterc ta položaj "prislužil" predvsem s svojo izjemno učinkovito retoriko o glasbi, ali tudi s svojo glasbo. Oziroma - še bolj priostreno: v kakšnem soodnosu sta njegova beseda o glasbi in glasbena dejanja? Spričo dejstva, da je Osterčeva "glasbena ideologija" muzikološko dokaj natančno obdelana, jo velja imeti v mislih in spominu, brez obnove posameznih estetskih in kompozicijsko-tehničnih postavk in tez. Pozornost bo zato veljala Osterčevem "glasbenem dejanju", realizaciji znanih postavk v notnem tekstu, oz. vprašanju ali je Osterc-skladatelj sledil Ostercu-ideologu?

Drugo izhodišče pa je narekovala zavest, da so pojmi in metafore s katerimi tako veselo in brezbrizno operiramo, ne le silno občutljivi, temveč tudi zgodovinsko spremenljivi. Vsa medvojna in povojna glasbena publicistika je polna izrazov kot so: avantgarda, moderna, atonalno, atematsko, staro, novo, napredno. Pregled kontekstov v katerih so ti termini v rabi kaže zmedo, poljubnost in skrajno malomarnost glede vsebine in obsega pojmov. Morda so take ohlapnosti dopustne v pogovornem jeziku, vendar so termine pogosto tudi v stroki uporabljali na ravni žargona.

Poskus prevetritve nekaterih Osterčevih "programskih" ključnih glasbenih pojmov na primeru ene same njegove skladbe ima zato dvojno nalogo: (1) opozoriti na zgodovinskost glasbenih pojmov in njihovo spremenljivost v času, in (2) pokazati "kako?" in poskušati odgovoriti "zakaj?" se Osterčev "program" in "izvedba" razhajata. Ali nas Slavko Osterc uspešno (hote ali nehote?) zavaja?

Zakoličeno polje seveda ne more v prvem približevanju izčrpati teme, niti razstreti (potrebne) izčrpne argumentacije. Lahko pa na temelju opaženega zastavi vprašanja, ki bi spodbudila mlajše "ostercologe" k nadaljnjim parcialnim raziskavam.

Zakaj se je izbor ustavil prav na Drugem godalnem kvartetu? Razlogov je več:

Prvi je prav gotovo estetska sodba (Osterc bi se ji sicer uprl in jo zavrgel kot tako) in nato tudi stvarna, se pravi analitično podkrepljena sodba avtorice tega

zapisa, da gre ne le za relevantno, temveč - če ne v celoti, ki se vse preveč izmika zaključeni sistemskosti, pa prav gotovo v delih - tudi za uspelo glasbeno delo.

Drugič: vsa literatura o Ostercu izpostavlja (dostikrat sicer v navednicah, vendar dosledno in s poudarkom) prav Drugi godalni kvartet kot primer skladateljevega najpogumnejšega in najglobljega preboja v "novo", kot eno najavantgardnejših, atonalno-atematskih skladb. Slušni vtis mi je sugeriral dvom, ki ga je analiza opravičila.

Tretjič: Osterc je svoj Kvartet skladal leta 1934, kar pomeni, da mu je bilo znano prevrednotenje in pretolmačenje, ki ga je bila deležna ta glasbena zvrst v treh desetletjih od začetka stoletja nadalje. Najbolj strnjeno bi jo lahko povzeli takole: če sta okoli leta 1900 kot napredni veljali glasbena drama in simfonična pesnitev, konservativci (ki so sebe imenovali "dobri glasbeniki") pa so pisali komorno glasbo - se je glasbeni prevrat, v obliki Schönbergove "emancipacije disonance" s posledicami za celotno glasbeno mišljenje, zgodil prav na področju komorne glasbe. Zakaj? Komorna glasba je najzahtevnejša glasbena zvrst, in edino med izobraženimi poslušalci je bilo možno računati na to, da bodo zmogli - namesto enakomerne glasbene sintakse in funkcionalne harmonije - slediti novemu tipu glasbene proze in nenehnemu variriranju motivov ter obenem ta stavek prepoznati kot smiseln in ne kot absurden. Osterc se je po tako "prenovljenem" godalnem kvartetu lahko s pridom razgledal. Dovolj je omeniti, da so do leta 1928 na glasbeni sceni bili že štirje Bartókovi zelo odmevni kvarteti, ki so tej zvrsti odprli povsem nove vidike, da je Schönberg dotlej že bil napisal tri svoje godalne kvartete in Webern nadvse pomemben Godalni trio op. 20 (1927), da sta po srednji Evropi močno odmevala oba Janáčkova kvarteta in že štirje Hindemithovi. Za naš razmislek pa ne gre pozabiti tudi treh Sukovih godalnih kvartetov, katerih življenje na praškem glasbenem odru je bilo tako inspirativno, da Osterčev Kvartet gotovo ni posvečen Josefu Suku le zato, ker je bil le-ta dober prijatelj Aloisa Hábe. Ozračje Sukove glasbenosti namreč nekje v ozadju preveva Osterčev Kvartet globlje kot marsikatera proklamirana modna drznost.

S tem sem že v predelih temeljnih protislovij, ki jih izpričuje izbrano delo. V t.im "zrelem ustvarjalnem obdobju" sicer zavzema častno mesto, vendar je Kvartet skladba brez tiste sistemskosti, ki je pogoj "logičnega glasbenega mišljenja"¹ (Schönberg) in se izpričuje v doslednosti, nujnosti (se pravi v "za izbrani sistem nujnem") in zakonitosti izbranih postopkov.² Schönberg meni, da v zagotavljanju teh treh ravni glasbeno logičnega mišljenja sodelujejo instinkt, nagon in slutnja, šele nato racionalna kontrola korakov in, med mnogimi možnostmi, odločanje za določene. Seveda v ta ustvarjalni delovni proces sodi tudi soočanje s prevzetim sistemom glasbeno veljavnega, zakoreninjenim v (Ostercu tako neprijatelj) tradiciji. In ne le to: tudi soočanje s tistimi znanimi nam glasbenimi vzorci,³ ki jih imajo naši možgani uskladiščene in se pri skladanju in poslušanju glasbe aktivirajo, vežejo v verige, katerim pripisujemo smisel, ki ga ne le zaznavamo, temveč tudi doživljamo.⁴ Tudi idejna usmeritev, ki si jo je Osterc izbral (estetika pa je, vemo, predpogoj

1 Schönberg, Arnold: Rückblick, v: Stimmen II, 1949, 438.

2 Eggebrecht, Hans Heinrich: Musikalisches Denken, Archiv für Musikwissenschaft, 3/1975, 228.

3 Prim. Engel, Gerhard: Zur Logik der Musiksoziologie, Tübingen 1990, 283-297.

4 Prim. Faltin, Peter: Musikalische Syntax. die bedeutungsgebende Rolle der tönenden Beziehungen, v: V. Karbusicky (ur.): Sinn und Bedeutung in der Musik, Darmstadt 1990, 152-160.

kompozicijske tehnike) dopušča in omogoča - seveda na kakšni višji stopnji zavedanja in refleksije o teh vprašanih - smotrne rešitve, kot nam to kažejo zgledi evropskih klasikov 20. stoletja. Osterc je verbalno odločno zavračal normativnost, pravila, omejitve na vzorce. Estetika, ki se ji je zapisal, estetika "novega" in "avantgardnega" (pa naj si je to pomenilo kar koli, definirano tako ni bilo), je narekovala zoženi izbor kompozicijsko-tehničnih prijemov, določeni krog sredstev. In tu prihaja do spopada: Osterčeva pristna glasbenost, ki je tako žlahtno obrodila tam, kjer je skladatelj pozabil na svoj ideološki program,⁵ se potuhne, zverži in nemočno obvisi v "brezračnem" prostoru, ko s slabo obvladanimi postopki evropske avantgarde, ki se ne vežejo v logičen sistem, poskuša demonstrirati namesto komponirati. Očitno je Osterčeva glasbena misel harmonsko utrjena in v podtekstu periodično členjena. Prav harmonijo pa odločno zavrača. Harmonsko utemeljeno "konstruktivno polifonijo" obvlada veliko bolje kot zares samostojno prepletanje glasov v "linearni polifoniji",⁶ vendar vztraja na kontrapunktu in prepogosto obvisi v reduciranem kvartetnem stavku na unisono in iso-intervalnih paralelizmih, na dvoglasjih in dvakrat po dveh parih glasov, namesto da bi gradil resnično kvartetno, štiriglasno fakturo.

Izbrana estetika preprečuje Ostercu pisati "lépo" glasbeno delo in s tem nanj aplicirati estetsko sodbo. Skladba zanj ni več estetski izid, ki ga doživljamo, temveč čista arhitektura, s pomočjo katere izziva, se bojuje in umešča v tehnološko determinirani razvojni glasbeni proces pod korobačem vrhovnega poveljnika - "napredka". Zanima ga zgodovinski položaj skladbe na imaginarni razvojni lestvici proti "novemu", z aktualnostjo kot osrednjo vrednostno kategorijo. Po omenjenih kriterijih pa se njegovega Drugega godalnega kvarteta ne da pravilno ovrednotiti. Historicistične sodbe ne prenese.⁷ Ustrežnejši glasbenemu tekstu so kriteriji estetske sodbe, oz. vrednotenja, le-to pa Osterc zavrača. Zato bi se pri soočanju s to glasbo veljalo odločiti za spremljanje, odkrivanje in razčlenjevanje dejanskih potekov, soodnosov, organizacije glasbenih parametrov, ne pa za apliciranje proklamirane estetike na poetiko, ali zagovarjanje Osterca pred njegovimi lastnimi zahtevami, ko glasbeni tekst pokaže, da jih ne izpolnjuje in dejansko ne spoštuje.

Na vsakem koraku glasbene strukture Kvarteta izpričujejo, da je Osterc še zavezan razvojni kontinuiteti, da nam odpošilja "glasbena sporočila" povsem določene izraznosti, občasno tudi pristnega čustvenega naboja, da pozna in uveljavlja razliko med tematskimi in prehodnimi nivoji, med ekspozicijskim in izpeljavnim načinom, da misli na logiko vertikale in zaokroženo melodično linijo. Njegov glasbeniški čut pa se izkazuje prav v veččem poudarjanju določenih materialnih področij in konstruktivno neobremenjenem kombiniranju različnih zvočnih značajev in principov. Tip Osterčeve glasbenosti zahteva dinamiko in ne prenese statičnosti. Čeprav v Kvartetu odkrijemo tudi Webernovsko zgodnjo "poliodičnost"⁸ in

5 Posledice tega programa so bili, pri prevajanju v praktična kompozicijska napolnila v razredu pri pouku, nasveti, podobni naslednjim: "Vse lepo, pa fovš ton zraven, al' pa dva", "Če hočem disonanco, jo pač napišem!", "Rad imam popoprane stvari" itd. Prim.: Loparnik, Borut: Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem, Ljubljana 1984, 29, 33-34, 46-57.

6 Omenjeni pojmovni par je že leta 1929 Hans Mersmann definiral takole: "Pri linearni polifoniji je poudarek na samostojnosti glasov, ki so naravnani drug proti drugem" (str. 109), konstruktivna polifonija pa je "izrazna oblika obdobja funkcionalno-harmonsko utemeljene tonalitete" (str. 138) in umeva "nesamostojnost glasov, njihovo podrejanje lastne življenske moči skupnem nosilnem zakonu." Prim. Mersmann, Hans: Musiklehre, Berlin 1929, 109-140.

7 Prim. Dahlhaus, Karl: Zur Kritik des ästhetischen Urteils, Musikforschung, november 1970, 411-419.

elemente statičnega, strukturalno-topološkega koncepta, je ta glasba mišljena procesualno, od začetka proti koncu, celota je razdeljena v dele, deli se vežejo po principu kontrasta v večje celote, oblika je "členjena površina" (Webern). Višje celote se razvijajo iz drobnih celic, motivov, oprtih tudi na konstruktivne intervale, glasba se razpređa organsko, čeprav občasno navidez ohlapno, asimetrično, nato spet z jasno periodično zasnovo in členjenjem, podprtih s kontrasti v dinamiki in tempu. In četudi se organsko razraščanje in oblikovna volja (denimo, izpeljavnost, podobe grajenja) skrivata, je individualna forma zaznavna in izhaja iz konkretnih zvočnih predočb.

Glede na hoteno linearno zasnovo Osterčeve glasbene misli naj podobi in značaju njegove melodične linije velja posebna pozornost, saj naj bi bila temelj resnično "novega" v njegovem kompozicijskem stavku. Diastematsko substanco melodike skladatelj gradi na način, ki omogoča njeno analizo po Mersmannovih kriterijih "substancialne sorodnosti",⁹ ki utemeljujejo notranje povezave pod površinskim razhajanjem linij. Dinamizira pa jo variacijskost. Osterčevi melodični ductusi, ki prednostno sicer radi izpostavljajo sekunde, kvarte in septime, a poznajo tudi terce in še posebej kvinte, preddoločene za predstavitev jasnih tonalnih odnosov ali vsaj namigovanje na njih, - še niso konsekvence celotne konstrukcijske zasnove in sheme, zato tudi niso enolični. Izkazujejo tisto "melodično tonaliteto"¹⁰ (pojem iz Hindemithovske post-tonalne kromatike), ki omogoča "diatoniko v kromatiki".¹¹ Vsaj delno ohranjeni diatonski odnosi ustvarjajo enovitost melodike, enharmonske preznačitve pa utemeljujejo njeno raznolikost. To hitro spreminjanje podobe, svojevrstna "variabilna diatonija",¹² ki jo utemeljuje nenehno spreminjanje diatonskih odnosov ponuja trden princip ureditve melodičnega poteka in je osnova dinamike Osterčevih linij kot takih.

Nadalje učinkuje v smislu dinamiziranja horizontale bogato variacijsko spreminjanje motivičnih konfiguracij, ki jasno kaže ostanke spomina na tematsko in prehodno, na ekspozicijsko in izpeljavno. Namesto grajenja s sredstvi simfonične obdelave, oz. tematsko-motivičnega dela, Osterc s pomočjo drobnih motivov ustvarja komplekse močne intenzitete, v katerih se zmorejo prepoznati motivi-kalčki, ki so pobudniki melodične ideje. O kaki resnični atematičnosti ne more biti govora. In ker je Osterčevo mišljenje glasbe mišljenje v kontrastih, velja - ob tistih zunanjih, lahko opaznih (kot so tempo, dinamika, homofonska proti polifonski fakturi) - še posebej opozoriti na kontrastnost izpeljano prav iz teh motivov-kalčkov, ki liniji poda plastičnost in učinkovitost. Osterčeva linija kaže pogoste kadenčne padajoče male sekunde, zaključne, "sproščajoče" formule, med njimi, denimo, tenorsko klavzulo

8 Termin je "ustoličil" Guido Adler ob obravnavanju "večglasja najmlajše moderne", ko za Webernov in Schönbergov zgodnji kontrapunktični slog ugotavlja namesto "normiranega kontrapunkta" vračanje k nekakšni "heterofoniji", v kateri naj bi bil skladatelj svoboden, tako da lahko "zanemari osnovne zakone umetelne polifonije" ter se "odreče" normam, ki so bile izdelane skozi stoletja." Prim. Adler, Guido, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911, 257.

9 Mersmann, Hans: *Die moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1927, 130ff.

10 Pojem je v zvezi s Hindemithovimi melodičnimi linijami omenil že E. Doflein (*Über Hindemiths "Lieder für Singkreise"*, v: *Musikantengebilde* 7, 1929, 112), podrobneje razvil, utemeljil in analitično opredelil pa ga je nato Günther Metz v delu *"Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung"*, Baden-Baden 1976, 48-61.

11 Prim. Jakobik, A.: *Von Wesen und Wertung neuer Harmonik*, Bayreuth 1949, 23.

12 Termin "variabilna diatonija" opredeljuje takšno oblikovanje melodične linije pri katerem hitro se spreminjajoče tonalne ravni nakazujejo le tonalno konstitutivni intervali. Pojem uporablja Wilhelm Keller (*Handbuch der Tonsatzlehre II*, Regensburg 1957, 107) in Kurt Westphal (*Paul Hindemith. Ein Beitrag zur Untersuchung seines Stils*, v: *Schweizerische Musikzeitung* 70/1920, 695).

(dve zaporedni sekundi navzdol), kaže pa tudi značilne "dodane sekunde", umeščene med intervalne skoke, ki uravnovesijo skok ali razmejjijo tone večjih intervalov.

Osterčevem naslojevanju linij bi kazalo posvetiti posebno razpravo. Tem "nepogrešljivem mediju Nove glasbe" kot pravi Adorno, Osterc pristopa drugače kot Schönberg. V njem namreč ne vidi, kot Schönberg, pravzaprav bistva emancipirane harmonije, temveč princip, ki je le-tej heteronomen in ga je z njo treba konfrontirati. Medsebojno enake, variativno sorodne, ali kontrastne linije (še pogostejše motivi), stopajo v različne medsebojne odnose. Vendar ti motivični odnosi redko delujejo v vseh smereh polifonske strukture in polifonije glasov ne preobražajo v večpomensko, variabilno polifonijo motivov, kot to delata atonalni Schönberg ali Webern. Osterčeve linije so medsebojno ritmično diferencirane, tako da se - navadno v dveh in dveh linijah - nahajata dva različna tipa gibanja, razlikujejo pa se tudi melično (predvsem po gibanju v isti, oz. nasprotni smeri). Nakopičeno in zgoščeno intenziteto napetosti skladatelj zmanjša ali prekine s prehodi, zaključki, reduciranjem glasov. Le-to se dogaja kot paralelizem navadno dveh glasov, občasno vseh štirih, s tem pa se večglasje sprevrže v zvočno progresijo kot tako. Fakturo umirja tudi z vezavo enega ali dveh glasov v ležeče tone, orgelpunkte ali ostinata.

Ob že omenjeni "melodični tonalnosti" Osterčevih melodičnih linij, pa se zavezanost njegove fature tonaliteti izpričuje tudi na druge načine. Tako predvsem s tehniko zvočnega središča, znano še od Debussyja in Skrjabina, s harmonskimi ostinati, očitno kadencialnimi formulami, ali raznovrstnim (horizontalnim ali vertikalnim) poudarjanjem tona, ki se afirmira kot začasna tonika.

Čprav je Osterc proklamiral da je "ritem življenje, ki ga daš materialu" in "ustvarja pestrost gibanja", čprav je zagovarjal "prost, svoboden ritem",¹³ je ritmična slika Kvarteta nerazumljivo skromna, skoraj da nerazvita. V 1. stavku je ne more zakriti niti nenehno spreminjanje tempa in metra, v drugem pa hitro gibanje gotovo ne more opravičiti shematičnosti ritmičnih celic. O ritmični komplementarnosti med glasovi in ritmičnem brstenju celic ni sledu. Kot da je bila vsa pozornost posvečena le diastematiki in je ritem kot sredstvo kontrasta ostal neizkoriščen.

Glede na spopad jasne ali prikrite periodične zasnove s principi glasbene proze kot nevezane, svobodne glasbene govorce, se kvadratnost konstrukcij spleta z nesimetričnimi kompleksi. "Nenehno novo" je bilo tuje Osterčevem smislu za red in jasnost, potrebi po razumljivosti razporeditve odsekov, njihovega zaporedja in odnosov med njimi. Čprav se mu je dobesedno ponavljanje upiralo, je reprizni značaj določenih odsekov povsem očiten, enako kot je kontrastnost jasno sredstvo členjenja. Metamorfoze motiva se vežejo v odseke z jasnimi kadenčnimi zaključki, ali pa se verižno kombinirajo v večje celote. Tako kot pri členjenju posamičnih in naslojevanju več melodičnih linij je tudi pri oblikovni zasnovi večjih celot očitno, da se pri Ostercu prežemata strukturni (se pravi variacijski) in izrazni (pesemski) princip in da torej njegovega mišljenja glasbe ne bi mogli opredeliti kot poetično *ali* racionalno, marveč ga kaže razumeti in analizirati v tistem značilnem *medpoložaju* v katerem se najpogosteje nahaja: *med* racionalnim in iracionalnim. Zato se zdi, da najmanj sile delamo oblikovni zasnovi Kvarteta, če ugotovimo, da v 1. stavku ekspozicijskost proti izpeljavnosti utemljuje zasnovu sonatnega tipa, dočim v 2.

13 Prim. Loparnik, Borut, op. cit. 48-50.

stavku podoba tematike in jasno fugirano razpredanje tkiva sugerira baročni tip fature, ki ga moti le tu in tam očitna kvadratnost struktur, periodičnost s skrajševanjem ali širjenjem dvo- ali širitaktnih modelov.

Opažene značilnosti Osterčeve glasbene strukture v Drugem godalnem kvartetu nikakor niso izpostavljene zato, da bi postavili pod vprašaj njegovo atonalnost, atematičnost, avantgardnost ali naprednost. Nasprotno, kličejo le k previdnosti pri rabi teh pojmov, oz. k vsakokratnemu natančnemu definiranju njihove vsebine in pomena. Zdi se, da je bil pojem avantgarda veliko bolj uporaben v vojaškem besednjaku, kjer so ga poznali že od 12. stoletja, kot pa pozneje, ko se je v 19. stoletju prebil na področje umetnostne in politične teorije. Če smo ga danes, s težavo in ne dokončno, zamejili kot dvojno utopičen projekt na višku megakulture modernizma, ki je bil po eni strani projekt neusmiljenega rušenja tradicionalnih evropskih miselnih in izraznih vzorcev, zasnovanih na nasprotjih, in po drugi projekt ustvarjanja totalnih struktur- smo mu opredelili tudi tri pojavna modela v treh obdobjih: model zgodovinske avantgarde (P. Bürger), ali stilne formacije (A. Flaker), ki traja med letom 1910 in približno do srede 30-ih let, ko je bila avantgarda predvsem umetniška in je estetizirala tudi vsa ostala področja življenja, nato model politične avantgarde od sredine 30-ih let do sredine 50-ih, ter končno filozofski model po 50-ih letih. Njihovi profili so danes približno jasni, njihovim protagonistom pa so bili značilnosti in pravilnosti dogajanj seveda zakriti. Osterc se je znašel med prvim in drugim modelom in je reducirjal pomen pojma na revolucionarni antitradicionalizem in upor v imenu "novega". A tudi "novo" ni vse, kar je odmik od običajnega. Poteza nasilnosti in želje po destrukciji je nujni konstituent "novega". Osterc jo je izživel verbalno, v skladateljski (in pedagoški) praksi pa je navezoval na znano in obvladano, zato je bil bližje evlucijskem kot revolucijskem modelu, bližje moderni kot avantgardi.

Morda bi Schönbergovo misel, zapisano v predgovoru "Satir", namreč, "da je srednja pot edina, ki ne pelje v Rim", kazalo razumeti iz njegove (in tudi Osterčeve) zgodovinske situacije. Tedaj se je res zdelo, da le radikalna prenova, se pravi destrukcija obstoječega in vzpostavitev popolno novih glasbenih resnic zmore glasbi zagotoviti novo življenje. V tem prepričanju, ki mu glasbeno nikakor ni bilo pisano na kožo, je Osterc storil to, kar je mislil, da mora in kar je zmožel. Zato bi njegovo delo kazalo opredeliti kot "umetnost (v danih okoliščinah) možnega". To pa prav gotovo ni malo.

SUMMARY

The contribution proceeds from two starting-points: (1) from the claim that between Osterc the composer and Osterc the ideologist there are divergences, (2) from the need that the key concepts of Osterc's aesthetics and poetics, such as avant-garde, atonal, a-thematic, the old, the new, the progressive - should be examined with regard to their scope, content, and historical acceptability. A summarizing analysis of the composer's Second String Quartet from the year 1934 reveals in all the parametres of its structure and on re-examination of these concepts that what was violently-destructively "new" Osterc fully developed predominantly on the verbal plane, whereas in the compositional practice he was

starting from what was already known and under control, and that he was closer to the modern trend rather than to the avant-garde. At the time when it all seemed that only a radical renovation, i.e. a destruction of what is in existence, and a setting-up of completely new musical statements of truth, can re-vitalize music
Osterc - living in this belief which was musically in no way in accord with his temperament - did what he thought he must and was capable of. His output could accordingly be designated as the "art of the potential".

UDK 784.6 Osterc

Darja Freljih
Ljubljana

MLADINSKI ZBORI SLAVKA OSTERCA

Čeprav je Osterčeve mladinske zборе slovenska muzikološka literatura že obravnavala,¹ so v ponujenem izboru tem za pričujoči kolokvij s področja Osterčevega vokalnega ustvarjanja pritegnili mojo pozornost; ne morda v smislu prizadevanj po nadgradnji že spoznanega, ampak da bi v njih skušala prepoznati svoj odnos do te literature. Izzivalni se zdijo zaradi predpostavke, da še zlasti umetniški izdelki, namenjeni mladini, nosijo v sebi tisto najzlahotnejšo ustvarjalčevo potenco, ki razkriva avtorjev smisel za življenje v psihološke značilnosti otrokove duševnosti, njene naravnosti do posredovanja umetnin s strani sveta odraslih, interpretativnih zmožnosti oziroma tovrstnih sposobnosti učiteljev in vzgojiteljev.

Osterc je svoje mladinske zборе napisal v poslednjih desetih letih svojega življenja, od leta 1930 do 1940,² v obdobju, ko so slovenski mladinski zborovski literaturi že v predhodnem desetletju začeli utirati nova pota Emil Adamič, Marij Kogoj, Srečko Kumar, Avgust Šuligoj in drugi, eni na ustvarjalnem, drugi na poustvarjalnem področju. Med skladbami za 3-glasni a cappella mladinski zbor so razen dveh od skupno enajstih vse nastale po naročilu oziroma so bile namenjene določenim zborovodjem oziroma njihovim zborom: t.i. "atonalni"³ Kvartet iz l. 1933 Trboveljskemu slavčku, Študija (1934) Avgustu Šuligoju, Delajmo zlata kolesa ter Žabica in muha iz leta 1937 Maksu Pirniku, Ovce in psi ter Mamica iz leta 1938 Mladinskemu pevskemu zboru meščanske šole na Rakeku, Oba junaka (1940) Mladinskemu pevskemu zboru Vilhar na Rakeku ter Biba leze in Štuparama (prav tako iz leta 1940) Cirilu Preglju.

Zdi se, da se je pri izboru besedil za svoje uglasbitve Osterc nekompromisno oziral predvsem na to, da so vsebine blizu njegovemu značaju in da razkrivajo njegov odnos do sveta, ki iz prvega branja teksta otroku morda ni vedno blizu, ampak zahteva dodatnih pojasnil. Slednje velja zlasti za obe basni Krilova (Kvartet ter Ovce in psi), pa tudi belokranjsko narodno besedilo Delajmo zlata kolesa⁴ ima na prvi pogled nejasno sporočilo in lahko le domnevamo, da gre za karikiranje zakonskega stanu na

1 Prim. Bedina K., Novo v mladinskih skladbah Slavka Osterca. Muzikološki zbornik XI, 1975; Šegula T., Zborovske kompozicije Slavka Osterca. Muzikološki zbornik VI, 1970; Šivic P., Mladinski zbori Slavka Osterca. Ob zbirki Osterčevih mladinskih zborov. Grlica IX/4-5, 1963.

2 Prim. Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca. Muzikološki zbornik VI, 1970.

3 Prim. Osterc S., Naše in inozemske strokovne ocene. Pet let Trboveljskega slavčka, ur. Supančič D., 1937.

4 Besedilo pesmi: Delajmo, delajmo zlata kolesa, da nas popeljejo v sveta nebesa. Angelci godejo kar najbolj morejo, ženinu in nevesti, ki pod mizo ščape jesta, na vil'ce jih natikata, po ustih jih pomikata. Prim. Osterc S., Mladinski zbori, ur. Pirnik M., MPF v Celju 1963.

neobičajno ironičen in obenem prikrit način. Kar štiri pesmi, vključno z Belokranjskimi nagajivkami, ki so same zase ciklus osmih miniaturnih skladbic, ima narodna oziroma belokranjska narodna besedila, ki se odlikujejo po svoji neposrednosti in večinoma šegavem prizvoku. Zlasti nagajivke so pravi mali fragmentarni portreti otroških značajev, ki jim na prvi pogled morda niti ne bi mogli pripisati primernosti za uglasbitev, gledano s stališča Osterčeve realizacije pa se zdi, da so kar klicali po njej. Štiri pesmi je Osterc komponiral na besedila slovenskih pesnikov: Mamica Mileta Klopčiča preprosto, a rahločutno in neposredno razkriva bistvo človeka, ki je za zunanje videzom; Stritarjeva Oba junaka je dialog med očetom in sinčkom, ki razčiščuje strah pred neznanim; obe pesmi Danila Gorinška - Biba leze in Štuparama šegavo segata v svet otroške igre in s svojim sporočilom otroku vlivata zaupanje v življenje. Pesem, za katero je Osterc namesto besedila podpisal solmizacijske zloge, že v naslovu Študija razkriva svoj namen in smisel: gre za v duhu časa prenovljeni pristop do polifonega načina oblikovanja glasbenega stavka.

Skoraj vsa besedila pesmi so pripovedne narave, kar kaže, da je Ostercu narekovalo silabični način uglasbitve, le dve, Žabica in muha ter Oba junaka potekata v obliki dialoga in je zato v slednjo vključil recitativne elemente. Tako je Osterc glede na omenjeno silabiko komponiral cele pesmi ali samo določene odlomke v enakih, bodisi četrtninskih ali osminskih notnih vrednostih, v primeru pesmi Delajmo zlata kolesa celo pretežno v samih polovinkah. Zdi se, da je s takšnimi prijemi v nekaterih homofono grajenih skladbah podkrepil metrično strukturo besedila, ki ima npr. značaj otroške izštevance (Francetu, Juretu), v skladbah, ki so zasnovane pretežno polifono, pa ustvarja vtis neobaročno motoričnega poteka skladbe (Nezgoda na piru, Žabica in muha, Štuparama). Tekom posamezne skladbe Osterc večkrat spreminja taktovske načine, s čimer se še bolj približa metrični strukturi besedila, se obenem izogne simetrični periodizaciji stavka in se tako približa svobodni deklamaciji. Na ta način se izogne tudi ne samo šablonskemu, ampak večkrat tudi vsakršnemu izpeljevanju motivov in tem.

Ne glede na to, ali se posamezen glas povezuje v polifono ali homofono strukturo, se zdi, da so posamezne pevske linije grajene smiselno. Kot ugotavlja že Pavel Šivic, je bil Osterc "toliko vokalista, da je sledil pri ustvarjanju vsakemu glasu posebej in je svoj skladateljski talent vedno skušal podrediti pevnosti vsake melodične linije."⁵ V Belokranjskih nagajivkah ter v dveh od zadnjih pesmi, ki so nastale po naročilu za manj zahtevne izvajalce (Biba leze, Štuparama), je melodija pretežno že diatonična in harmonija v okviru označene tonalitete, čeravno že precej začinjena z disonancami. V teh pesmicah kot tudi mestoma v drugih poznejših skladbah spodnja dva glasova v medsebojni razdalji kvinte ali kvarte tvorita nekakšno togo ostinatno harmonsko podlago (Vinkotu, Kvartet), oziroma eden od glasov pretežno vztraja na ostinatnem vzorcu (Nezgoda na piru). Razen prej omenjenih pesmi nobena na začetku skladbe nima oznake tonalitete, vendar pa celo skladbo, ki jo je Osterc sam označil za atonalno, lahko razložimo s tonalnega stališča v smislu spreminjanja tonalitete od fraze do fraze. Nekatero skladbo se gibljejo v določeni tonaliteti, vendar pa skladatelj v danem okviru sproti občasno ustvarja nove tonalne centre (Študija). V drugih spet postajajo pevske linije čedalje bolj zamotane, vendar zaključki posameznih fraz še delujejo tonalno. S čedalje bolj pogostimi alteracijami zamegljuje tonalne centre in s tem otežkoča intoniranje kočljivih intervalov (Delajmo zlata kolesa ter Žabica in muha). Kromatika je vse bolj pogosta in z njo intonančna težavnost skladb.

⁵ Šivic P., Ibid., str. 82.

Danes sto let po Osterčevem rojstvu in 50 let po njegovi smrti je že smiselno postaviti vprašanje, kako je z recepcijo Osterčevih mladinskih zborov na Slovenskem. Bibliografija izdanih zvočnih zapisov Zorana Krstulovića v katalogu razstave ob 100-letnici skladateljevega rojstva⁶ navaja naslednje posnete in objavljene mladinske zборе: Ančka bančka, Osterčev prvenec za enoglasni mladinski zbor s klavirsko spremljavo, 5 od skupaj 8 Belokranjskih nagajvk (Andrej, Francetu, Juretu, Tonetu, Butorajci), Nezgoda na piru in Štuparama. Poleg pravkar imenovanih pa se v radijskem arhivu nahajata še dva neobjavljena posnetka, to sta Kvartet⁷ in Biba leze,⁸ ob njima pa še Štiri belokranjske, ki sicer sodijo na področje samospēva, a so jih očitno privzeli v svoj repertoar vodje otroških zborov.⁹ Gre torej za pesmi, ki so večinoma za izvedbo manj problematične. S tem je hkrati že nakazan odgovor na morda nekoliko predrzno vprašanje, koliko se je Ostercu njegov modernizem izplačal oziroma koliko so ga kasnejši zborovodje, ki niso bili z njim v direktnem kontaktu, uspeli razumeti in znova priklicati v življenje.

Na tem mestu bi bila dobrodošla analiza programov MPF v Celju, Revije MPZ v Zagorju in drugih podobnih prireditvev, ki bi še dodatno osvetlila, koliko je bil Osterc v letih po 2. vojni dejansko prisoten v zavesti slovenskih zborovodij.

Osterc je nedvomno v svojem načinu oblikovanja glasbene misli mojster. Res pa se vsiljuje misel, da iz ozadja njegovega modernizma vseskozi prebija njegova klasična izobrazba in da vse te njegove disonance, zlasti v poznejših zborih, delujejo morda bolj kot nekakšna "harmonska pokvarjenost" in ne morda kot neka zaznavnejša vrednota. To je seveda le hipoteza, povezana z vprašanjem, zakaj se naši zborovodje niso izdatneje lotevali njegovih intonančno zahtevnejših skladb. Morda je tudi ta moja hipoteza posledica preveč harmonsko usmerjenega razmišljanja in samo potrjuje dejstvo, da kot predstavnica povojne generacije pravzaprav nisem privzela in docela dojela kulturnih vrednot iz obdobja med obema vojnoma. Ali pa je morda resnica ta, da gre razvoj neusmiljeno svojo pot in da tisto, kar je nekoč bilo vrednota, danes ne najde več podlage za obstoj, niti v t.i. zgodovinskem spominu?

SUMMARY

In her contribution the author seeks to identify her attitude to Osterc's 3-part youth choruses written a cappella, which come from the years 1930-1940. She examines them from the viewpoints of the choice of the underlying text, of melodic, harmonic, rhythmic, and formal characteristics, and of performing demands. She seeks to find reason for the comparatively modest reception and understanding of this literature after the composer's death.

6 Krstulović Z., Bibliografija izdanih zvočnih zapisov, v: Loparnik, B., Moja smer je skrajna levica: Razstava ob stoletnici rojstva Slavka Osterca. Ljubljana 1995, str. 59-61.

7 Posnetek M-508, izvaja MPZ Vesna, Zagorje ob Savi, dir. D. Bauerman.

8 Posnetek M-1524, izvaja MPZ RTV Ljubljana, vodi M. Hauptman.

9 Prim. posnetek M-1282, izvaja OPZ GŠ Franca Šturma in ORL, dir. J. Kuhar.

UDK 783 Osterc

Aleš Nagode
Ljubljana

OSTERC IN CERKVENA GLASBA

Slovenskemu ljubitelju ali poznavalcu glasbe, tudi tistemu, ki skladateljske ustvarjalnosti svojega naroda ni potisnil na obrobje svoje zavesti, se bo zdelo, da se v prispevku lotevam izrazito obrobne teme. Pa vendar se mi zdi pomembna. Postavlja namreč nova vprašanja, ki včasih segajo do globine skladateljeve notranjosti, zastrte pred pogledi sveta. Ob tem pa, čeprav lahko doda le malo novih potez na podobo Osterčeve osebnosti, nas opozarja na bele lise na njej.

Osterčev značaj, kot ga poznamo iz pričevanj sodobnikov je dobil v preteklih dobrih petih desetletjih že kar heroične poteze. Poznamo ga kot duhovitega človeka, ki je bil prijeten, včasih tudi polemično oster sogovornik in junak mnogih anekdot. Sovražil je vse puhlo, filistrsko, nepristno, pomehkuženo, sentimentalno, z eno besedo malomeščansko, romantično. Bil je odločen, neomajen borec za napredek, za novo glasbo, za pravice umetnika, občutljiv za socialno stisko sočloveka, torej levičar, simpatizer revolucije, član društva prijateljev Sovjetske zveze. Temu se pridružuje še dolgoletna bolezen, ki jo je junaško in neuklonljivo prenašal.

Nikakor nočemo zmanjševati veličine Osterca človeka in umetnika, pa vendar se nehote poraja dvom v celovitost slike, ki jo imamo o njem. Do danes poznamo Osterca le tako, kakor se je kazal v javnosti. Vidimo ga v kavarni, za gostilniškim omizjem, kot skladatelja, kritika in ostrega sogovornika v polemikah. Skrita pa nam ostaja njegova notranjost, svet njegovega čustvovanja, ki si ga je tudi sam s tako doslednostjo prizadeval izključiti iz svoje glasbe in svojega pisanja. Zato je toliko bolj upravičen strah, da so desetletja po njegovi smrti pobelila in počrnila mnoge sivine, ter iz človeka - z vrlinami in napakami - naredila puščobno, enostransko orisano zgodovinsko osebnost. Ironija zgodovine je, da je borca proti vsemu romantičnemu, prav po romantični maniri spremenila v svetnika religije umetnosti, njegovo delo pa, vsaj večinoma, prepustila nerazumljeno prahu knjižničnih polic.

Njegova cerkvena glasba, zvrst, ki pred skladatelja postavlja svojstvene estetske zahteve, do danes ni bila deležna posebne pozornosti. Te skladbe so se v preteklih desetletjih zdele tujek v njegovi ustvarjalnosti, ki je bila namenjena, kot je sicer tudi sam dejal, "sovjetskim ljudem in našim po revoluciji".¹ Tako naletimo na vprašanje, kakšen je bil v resnici Osterčev svetovni nazor, odnos do religioznega, ali

1 Ivan Kreft, Komponiral je za čas po revoluciji, v: Slavko Osterc. Spominski zbornik, ur. Vanek Šiftar (Murska Sobota 1963), str. 130-132.

konkretno, krščanske vere. Če pustimo ob strani vse samoumevnosti, postane slika izredno pisana. V otroških letih, ki jih je preživel v Veržaju, je bilo versko življenje del vsakdanjika. Kot otrok je bil celo ministrant, tako da je gotovo temeljito poznal cerkveno obredje. Najstarejše ohranjeno delo, katerega avtorstvo je sicer sporno, naj bi bila Maša za štiriglasni zbor a-capella, nastala v zadnjem letu njegovega študija 1913/1914. V kasnejših letih se je v spisih namenjenih javnosti očitno zavestno izogibal verskim vprašanjem. V njegovih spisih najdemo le drobce. Tako v spisu Trans, ki je nastal po letu 1935 najdemo zanimivo izjavo: "Immanuel Kant je dokazal, da Bog je, dokazal pa je tudi, da ga ni. S tem se mi je sicer nekoliko zameril, ampak tudi žaba lahko živi na suhem ali pa v vodi".² Ta, sicer značilno osterčevsko duhoviti, a hkrati nerešljivo zagonetni citat nam žal ni v posebno pomoč. Skladateljeva politična usmerjenost, ni bila popolnoma dosledna. Stalnica je le dosledno izogibanje klerikalnemu taboru. Okrog leta 1933 se je včlanil v Jugoslovansko radikalno kmečko demokracijo (JRDK), unitaristično režimsko stranko, ki naj bi politično podpirala od kralja-diktatorja postavljeno vlado in v katero so se vključili tudi slovenski liberalci. Njeno politično delo je bilo predvsem usmerjeno v podporo diktatorskemu režimu, ter proti klerikalni Slovenski ljudski stranki in njenim nacionalističnim stališčem. O njegovi svetovnonazorski usmerjenosti posredno pričajo tudi časopisi in revije, kjer je objavljaj svoje tekste. Med njimi, razen z dnevnikom Slovenec, kjer je objavil en sam prispevek, ni sodeloval s časopisi in revijami klerikalnega tabora. Pri tem ni izjema niti Cerkveni glasbenik, ki je pod uredništvom Stanka Premrla presejal okvire cerkvene glasbe in se ukvarjal tudi s splošno glasbenimi vprašanji. Kasneje so bile njegove politične simpatije vedno bolj na levi. O Osterčevih simpatijah do Sovjetske zveze in njegovem odnosu do proletarske revolucije govori pričevanje Ivana Krefta,³ ki poroča o srečanjih s skladateljem verjetno po letu 1934. Pravi, da je v zvezi s svojimi skladbami rad dejal: "Pišem jih za sovjetske ljudi in za naše po revoluciji!" Njegova politična usmerjenost pa ni bila le načelna. Leta 1940 je bil med ustanovitelji Društva prijateljev Sovjetske zveze. Ob tej priložnosti naj bi mu brzojavno čestital tudi Sergej Prokofjev. Ta brzojavka je bila zanj tako dragocena, da jo je, po pripovedovanju sestre Marije, odtlej vedno nosil s seboj.⁴ Prosovjetsko usmerjenost naj bi dokazovala tudi nekatera posvetila sovjetskim skladateljem in diplomatskim predstavnikom: balet "Iluzije" je posvetil Sergeju Prokofjevu, simfonično pesnitev "Mati" poslaniku Plotnikovu, Sonato za violončelo atašeju poslaništva Saharovu. In končno, da bi bila slika še bolj zapletena zapiše Stanko Premrl v Cerkvenem glasbeniku, leto po skladateljevi smrti, naslednje vrstice, ki so jih dosedanje biografije hote ali nehote prezrle: "Poudariti in podčrtati moramo na tem mestu in o tej priliki še to, da se je kot skladatelj tudi cerkveni oziroma nabožni glasbi dovolj oddolžil z več pomembnimi skladbami, zlasti z Očenašem, Ave Marijo, Magnifikatom in Requiemom. Umril je tudi dobro z Bogom spravljen ter vdan v voljo božjo, ko je prej potrpežljivo in spodbudno prenašal svojo težko bolezen."⁵

Kljub vsemu, pa je moč naštetja protislovja lahko razložiti, če upoštevamo Osterčev značaj. Otroška leta v domačem Veržaju so za vedno oblikovala njegovo

2 Citirano po: Slavko Osterc. Spominski zbornik, ur. Vanek Šiftar (Murska Sobota 1963), str. 11.

3 Ivan Kreft, Komponiral je za čas po revoluciji, v: Slavko Osterc. Spominski zbornik, ur. Vanek Šiftar (Murska Sobota 1963), str. 130-132.

4 Marija Osterc-Ferenc, Moja zadnja srečanja z nezabnim bratom, v: Slavko Osterc. Spominski zbornik, ur. Vanek Šiftar (Murska Sobota 1963), str. 98-101.

5 Stanko Premrl, Slavko Osterc in njegove skladbe, v: Cerkveni glasbenik 65 (1942) št. 1-3, str. 10.

osebnost. Ne v velemestni Pragi, ne v malomestni Ljubljani ni postal meščan. V njem je naprej živel kmet, ki drugače opazuje svet okoli sebe. Njegovo verovanje ni bilo niti sholastična filozofija, niti farizejsko pobožnjakarstvo, temveč ljudsko verovanje. Bilo je del sveta njegove mladosti, dediščina očetov, ter odgovor na osnovna vprašanja človekovega bivanja in sobivanja. Protislovje med njegovim ravnanjem in političnim prepričanjem je le navidezno. Osterčeva politična opredelitev očitno ni toliko temeljila na racionalnih svetovnonazorskih izhodiščih, kot na njegovem nezadovoljstvu nad socialnim, kulturnim in političnim položajem v takratni Jugoslaviji ter na pričakovanju stvarnih in korenitih, predvsem pa takojšnjih sprememb. Podpiral je vedno tiste politične stranke, od katerih je pričakoval, da bodo opravičile njegova pričakovanja. Sprva je podpiral liberalni tabor. Ta vse do diktature ni mogel omajati absolutnega primata, ki ga je imela klerikalna Slovenska ljudska stranka na Slovenskem. Zato je toliko bolj razumljivo, da se je skladatelj po nastopu liberalne, čeprav od kralja-diktatorja postavljene vlade, odločil za danes navidez nerazumno včlanitev v režimsko JRKD. Verjetno se je, razočaran nad meščanskimi političnimi strankami, ki niso videle dlje od svoje oblastiželjnosti, v svojih političnih simpatijah obrnil še bolj na levo. Pritegnila ga je vabljava marksistična vizija novega človeka, ki bo v revoluciji odvrigel spone starega. Da je v tem videl družbeno vzporednico svojih glasbenih prizadevanj ni treba posebej poudarjati. Ko danes, šestdeset let kasneje opazujemo dogajanje pred drugo svetovno vojno, se postavlja vprašanje, v kakšni meri se je Osterc zavedal vseh civilizacijskih posledic komunistične politike. Slovenski dnevni tisk, zlasti klerikalni, je namreč prinašal dovolj poročil o dogajanju v Sovjetski zvezi po revoluciji in v času Stalinove vladavine. Prav mogoče je, da jih je v svojem očitnem odporu do klerikalizma razumel predvsem kot protipropagando.

Osterc je sam, posredno sicer, pojasnil svoje stališče do vprašanja o zvezi med skladateljevo religioznostjo in njegovimi kompozicijami. Tako v članku "Čustvo in razum v glasbi" leta 1935 pravi: "Znano je, da niso bili vsi komponisti eminentno nabožno-glasbenih del tako verni, kakor bi se dalo sklepati iz navidezne čustvenosti, ki jo nahajamo v teh delih. Kot primer navajam Verdijev Rekvjem. Verdi je tukaj najbrž s pomočjo svoje visoke inteligence zadel pravi ton."⁶ Osterčev odnos do vere je sicer mogel biti povod za komponiranje kar nekaj skladb na izrecno liturgična besedila, ni pa odločilno vplival na glasbeno podobo njegovih cerkvenih skladb. Glasba je bila zanj svet zase, v katerem ni svetovnonazorskih in ideoloških razlik in v katerem vladajo le zakonitosti absolutne glasbe. Tem morajo slediti skladbe, da bi bile avtonomne umetnine, ter ne smejo biti odvisne od zunajglasbenih dejavnikov. Celo skladateljeva osebnost nastopa tu le kot stavbenik, ki gradi glasbene umetnine. Te so osvobojene vsega osebnega, celo čustvovanja njihovega avtorja.

Najstarejše Osterčevo glasbeno delo na cerkveno besedilo naj bi bila maša za zbor a-capella. Njeno avtorstvo ostaja sporno zato, ker je ohranjena le v prepisu skladateljevega mladostnega prijatelja Franja Kozarja. Ta poroča, da je mašo prepisal leta 1922. Skladateljeva sestra mu je pripovedovala, da naj bi jo bil le-ta komponiral v šolskem letu 1913/14, zadnjem letu svojega študija na učiteljskišči. Kozar tudi opozarja, da se ne spominja več, kako je mašo prepisoval, ter da nima originala. Vendar je delo vedno imel v spominu kot Osterčevo.⁷ Če je skladba res Osterčeva,

⁶ Slavko Osterc, Čustvo in razum v glasbi, v: Žena in dom 6 (1935) št. 3, str. 94.

⁷ Prim. Danilo Pokorn, Slavko Osterc. Prispevek za biografijo, v: Muzikološki zbornik V: Ljubljana 1969), str. 84.

potem je to njegovo najstarejše ohranjeno delo. Kljub temu pa je ne moremo obravnavati enakovredno ob skladateljevih tovrstnih delih iz zrelih let.

Skladanja cerkvene glasbe se je Osterc zopet lotil šele po vrnitvi iz Prage. Tako že leta 1928 v Jutru na vprašanje "Kaj delajo in snujejo naši umetniki" odgovarja: "... in snujem latinski requiem."⁸ Za kakšno priložnost je bila skladba namenjena, ni znano. Glasbena zbirka NUK hrani s skladateljevim lepim rokopisom prepisane izvedbene glasove. Na njih ni sledov, da bi bili kdaj uporabljeni. Najdemo le nekaj naknadnih opomb s svinčnikom, verjetno tudi Osterčevih. V prid trditvi, da delo ni bilo izvedeno priča tudi občutna napaka v glasu za 2. rog, ki ni bila korigirana.

Requiem ima velikopotezno in hkrati dokaj nenavadno zasnovo. Petnajstim instrumentom stopa ob bok le en vokalni glas in sicer zborovsko zaseden bas. Med instrumenti so zastopani flavta, oboa, dva klarineta, fagot, dva rogova, trombenta, basovski trombon, basovka tuba, timpani, veliki boben, tam-tam, ter godala z dvema violama, violončelom in kontrabasom. Iz skladateljeve opombe na edinem ohranjenem zborovskem partu pahko domnevamo, da naj bi zborovski glas collaparte podpiral še tenorski trombon. Iz zasedbe je razvidno, da pri vseh skupinah instrumentov močno prevladujejo tisti v basovski, oz. tenorski legi, kar daje ansambelskemu zvoku mračen značaj. Tradicionalna zasnova instrumentacije z vodilno vlogo godal, se je umaknila transparentnemu, skoraj komornemu zvoku šestnajstih, v svojem gibanju samostojnih glasov. Vse to je naravna posledica zasnove samega glasbenega stavka. Ta je izrazito polifon. Ob bok tradicionalnim kontrapunktskim načinom oblikovanja, ki jih najdemo tudi tu, npr. fugatu, kanonu, postavi Osterc mojstrsko izvedeno svobodno polifonijo, v kateri glasovi spletajo pestro mrežo melodičnih linij in motivičnih povezav. Polifoni odseki se običajno iztečejo v široke gradacije, ki jih skladatelj dosega z markantnimi unisoni, ali masivno homofonimi bloki. Harmonsko ozadje melodičnih linij ostaja mestoma tonalno, pretežno modalno, ali pa imajo le-te vsaj nek tonalni center. V izrazito linearnih odsekih kompozicije je močno oslABLJENA vertikala, za katere sozvočja se zdi, kot da so le naključju prepuščen rezultat svobodnega gibanja glasov.

Vokalnemu glasu gre še vedno posebno mesto, čeprav nastopa kot prvi med enakimi. Primat mu ne gre le zato, ker je nosilec besedila, ter je zato skoraj neprenehoma navzoč. Tudi pri glasbenem oblikovanju je bil deležen posebne skladateljeve pozornosti. Njegova melodika odstopa od tiste v ostalih glasovih. Izdaja renesančne zglede tako po jasni členjenosti, umirjeni, gladko tekoči ritmiki, kot tudi po mestoma na melodiko, gregorjanskega koralnega spominjajočimi frazami, ki jih le občasni drzni skoki iz disonantnega zaporedja intervalov trdno umeščajo v 20. stoletje.

Tudi v tej skladbi lahko zasledimo Osterčevo izredno skrb za glasbeno obliko. Preseneča nas to, da je kljub odporu do tradicionalnih sredstev, ki ga je razglašal v svojih spisih, vedno znova segal po tradicionalnih načinih oblikovanja. Za primer vzemimo sekvenco. Njeno obsežno besedilo je razdelil v šest stavkov - Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa (Delitev je enaka kot v Mozartovem Requiemu). Pri oblikovanju večine stavkov se je zgledoval pri obliki koralne sekvence. Kratka, po verzih besedila v trikrat po dva takta členjena fraza prinaša po dve zaporedni kitici. Izjema je le peti stavek, z besedilom od "Recordare Jesu pie" do "statuens in parte dextra", ki je nekakšna vsebinska os stavka. Ta je

⁸ Jutro, 23.6.1928.

obsežen fugato, katerega temo eksponira vokalni glas brez spremljave, nato pa z vstopanjem ostalih glasov zvočna masa narašča do zaključne gradacije pri kitici "Inter oves locum praesta/ et ab hoedris me sequestra/ statuens in parte dextra". Ob oblikovni sorodnosti zaokroža sekvenco tudi le malo spremenjena ponovitev začetnega Dies irae na besedilo Lacrimosa.

Druga, leto mlajša cerkvena skladba nosi naslov "Aleluja", s podnaslovom "Quasi fuga" za štiriglasni moški zbor. Oblikovana je tridelno. Prvi del eksponira modalno temo, srednji ima izpeljevalni značaj, s temo in svobodnim kontrapunktom, medtem ko ima tretji vlogo reprize. Omeniti velja bistveno spremembo v Osterčevem obravnavanju vokala. Če se je pri Requiemu še zgledoval pri vokalni glasbi renesančnih mojstrov, dobijo pevski glasovi v Aleluji čisto instrumentalni značaj soroden tistemu v najvirtuoznostnejših baročnih zborovskih stavkih. K temu prispeva predvsem zapletena, pogosto močno sinkopirana ritmika, dolge verige melizmov ter veliki, največkrat disonantni skoki.

Tudi naslednje leto, leta 1930 je Osterc komponiral skladbo na versko besedilo. Tokrat je bila to "Ave Maria", mala kantata za sopran, alt, oboo, saksofon in bas klarinet. Skladba ima pet stavkov: Preludij, Ave Maria, Interludij, Sancta Maria in Amen. Skladatelj razvija novosti iz Aleluje. V glasbenem stavku lahko zasledimo odločnejše korake v smeri doslednejše atonalnosti. V ospredju je linearen način gradnje, ki se kaže zlasti v obsežnih kanonsko zasnovanih odsekih. Mojstrsko pa je tudi vsebinsko razlikovanje obeh polovic besedila. Prvo, Ave Marija, ki je evangelijski angelski pozdrav, prinašata umirjeni, kanonično povezani pevski liniji obeh vokalnih glasov, nad svobodnim, motivično sorodnim kontrapunktom. Drugačen je drugi del. Pevska glasova se gibljeta v skrajnih legah. Tako se močno ekspresivna sopranska melodična linija nad tritonusnim ostinatom v instrumentalnih glasovih počasi spušča od skrajnega dvočrtanega b do zaključnega enočrtanega b. Tudi vsebinski vrhunec besedila pri besedah "in hora mortis nostrae" je dobil svojo glasbeno vzporednico z opustitvijo do tedaj centralnega tona B, ki je bil vseskozi v ozadju harmonskega dogajanja, postopnim zamiranjem prevladujočega osmingskega toka v instrumentalnih glasovih in odsekanih vstopih pevcev solistov. Zadnji stavek, Amen, je soroden že omenjenemu Recordare iz Requieama. Skladatelj tudi tu s fugatnim kopičenjem glasov pripravlja končno stopnjevanje. Skladba se izteče v ekstatičnem unisonu.

S podobno gradacijo na besedo "amen" se konča tudi "Oče naš" iz leta 1931. Besedilo tu izjemoma ni latinsko, pač pa nov slovenski prevod. Prevajalcu, jezikoslovcu Rajku Nahtigalu je skladba tudi posvečena. Izšla je v založbi Glasbene matice, tako da je pravzaprav edina skladateljeva cerkvena skladba, ki je postala sestavni del repertoarja slovenskih zborov. Za to skladbo in za leto mlajši Magnificat za mešani zbor in klavir štiriročno je že Tomaž Šegula v svojem pregledu skladateljeve zborovske glasbe⁹ ugotovil, da ostajata v primerjavi s posvetnimi skladbami teh let izrazito konservativna. Pisana sta diatonično, mestoma celo tonalno. Vsa disonantna sozvočja je moč razločiti v okviru tradicionalne harmonije, ter uporabe zadržkov, prehajalnih in menjalnih tonov, ter bordunske tehnike. Vzrok za to je gotovo v prvi vrsti prizadevanje za izbiro najboljše možne forme, melodične in harmonske strukture, ritma in dinamike. Lahko pa iščemo vzroke tudi drugje. Skladatelj je z navezovanjem na tradicionalne vzore morda ostajal zvest svoji specifično cerkveno-glasbeni govorici.

⁹ Tomaž Šegula, Zborovske kompozicije Slavka Osterca, v: Muzikološki zbornik VI (Ljubljana 1970), str. 54-74.

Cerkvena glasba v Osterčevem opusu ni le obrobni pojav. Prav vsako leto od leta 1928 do 1932 je prineslo po en prispevek tej zvrsti. V teh delih zasledimo ne le enako kvaliteto kot v drugih, posvetnih skladbah, temveč tudi poglobljeno ukvarjanje s problemi skladanja cerkvene glasbe. Jasno se kažejo Osterčevi poskusi, da bi dosegel sintezo stilnih elementov glasbe, ki je že iz 19. stoletja veljala kot vzor cerkvene glasbe (Palestrina, Bach), s sodobnimi tokovi. Vendar je bila kljub temu njegova glasba veliko preveč moderna, da bi prodrla v cerkveno rabo. Zanimivo je, da je skladateljevo cerkvenoglasbeno delo v Cerkvenem glasbeniku prvič omenjeno šele po skladateljevi smrti. Očitno je bila še Premrlova generacija, kljub sprejemanju nekaterih elementov poznoromantičnega glasbenega jezika preveč zavezana cecilijanskim, oz. cerkveno-formalnim pogledom na vlogo in podobo cerkvene glasbe, da bi bila sposobna prepoznati možnosti, ki jih je odpiral Osterčev sodobni, pa vendar iz duha tradicije rojeni način komponiranja cerkvene glasbe. Drugih cerkvena glasba na latinska besedila ni zanimala. Po drugi svetovni vojni pa je bil razvoj cerkvene glasbe prejkone nasilno pretrgan. Ostane le tujina. Ta je dala Ostercu priznanje z izdajo *Magnificata* pri založbi Univerzal Edition na Dunaju (leta 1934). V vsesplošni ignoranci do tovrstnih skladateljevih del bi lahko tudi našli vsaj del odgovora na vprašanje, zakaj je bila vrsta cerkvenih del leta 1932 prekinjena. Mogoče je k temu prispevalo tudi njegovo vedno bolj odkrito levičarsko prepričanje, čeprav v tem primeru ni mogoče čisto zagotovo ločiti vzroka in posledice. Smer, ki jo je pri komponiranju cerkvene glasbe nakazal Osterčev je bila možnost, da bi se ta izvila utilitarizmu, odvrгла breme svoje romantične, tako cecilijanske, kot ljudskodušne preteklosti, ter se dvignila na novo umetniško raven. Bila je še ena zamujena priložnost slovenske glasbene zgodovine.

Kaj nam torej ukvarjanje z Osterčevo cerkveno glasbo in z okoliščinami njenega nastanka pove o Ostercu? Predvsem to, da je bil izrazito protislovna osebnost. Ne le levičar, ampak tudi, vsaj v zadnjih dneh življenja dejaven katolik. Skladatelj, ki tradicije ni le neusmiljeno izganjal, temveč jo je znal tudi mojstrsko zlititi z najmodernejšimi kompozicijskimi rešitvami. Ne le razumski stavbenik, ki gradi glasbene svetove, ampak človek, čigar dela nosijo neizbrisni pečati njegove z leti spreminjajoče se osebnosti. In prav v vsem tem se kaže njegova človeška in umetniška veličina.

SUMMARY

In the past years Osterč's personality and work were in many respects studied from one aspect only. On closer examination of the biographical material it turns out that he was in fact a personality with more than just one level of experience. Such was he also in his attitude towards his religious belief as well as in his constantly changing political views. Also his church music has so far remained on the fringe of professional interest. The composer wrote during 1928-1932 five compositions for different religious texts (Requiem, Ave Maria, Alleluia, Pater noster, Magnificat). In these works the composer shows himself not only as a representative of new musical directions, revolutionary under current circumstances, but also as an author familiar with tradition and genuinely capable of including its elements in the modern musical expression.

UDK 78.01 Osterc

Borut Loparnik
Ljubljana

ISKANJE OSTERCA

Ni verjetno, da bi premislek Osterčeve mentalne drže in njenih učinkov kakorkoli omajal ikonološki model, v katerem vidi sodobno javno mnenje skladateljev facit. Tudi ni verjetno, da bi ob takšnem poskusu javna retorika zdvomila nad veljavo kalupa, ki mu prilagaja Osterčevo osebnost in dosežek: model navsezadnje udejanja le sholastično modrost universalialia sunt realia in kaže naravo stvari. Da je bil za avtorjevega življenja docela drugačen, ne govori o skladateljevem, temveč o našem umevanju vprašanj, ki jih je sprožil, torej o recepciji njegovih in vsakršnih novosti - še bolj sleherne drugačnosti.

Vendar šteje k naravi stvari tudi okoliščina, da prikriva skrajna vrednostna divergenca obeh modelov več skupnega, kot moreta utajiti njun potrjevalni oz. odklonilni impetus. Dovolj razločno se, denimo, oklepata istih, najbolj istih nazorskih in kompozicijskih (v resnici lingvističnih) znamenj skladateljeve ideologije. Domala enako, z enako neselektivnim, če že ne propagandnim zagonom skušata uveljaviti vprašljivo enopomenski smisel, ki naj bi ga bil imel in mu je mera načelnost izključujočih presoj. In obema se Osterc pogosto spreminja v "razvojni" casus, bolj natanko v slogovno abstraktni predmet opazovanja, s katerim se zdi mogoče interpretirati t.i. zgodovinski razvoj in kajpak avtorjev historični delež - eo ipso pa njegovo duhovno naravo, celo duševni profil, ter umetniško storitev.

Zarise, ki nastajajo v tem preprostem obòru nedvoumnih videnj, spodjeda predvsem dejstvo, da sta vzrok in posledica ireverzibilna; maščuje se jim odrivanje psiholoških in estetskih prvin na raven obstranskega, kdaj tudi samo ilustrativno zanimivega. Posledica je nemoč ikonologije ob vrednotenju del, še posebej razlik v njihovi artistski samobitnosti. Ocenjevati skuša le opus en bloc, domala kot ideološki substrat, ki narekuje "trdne" definicije in jasno "razvojno" vlogo. To seveda ne pomeni, da je tehtanje celote odvečno, še manj, da so avtorjeva dejanja opredeljiva brez ugotovitev o njegovem slogu (če seveda štejemo za slog zvočno mišljenje, ne golih recentnih vzorcev tonskega govora) - pomeni pa, da sta umetniška veljava in zgodovinska sled občutljivejši, tudi bolj zapleteni vprašanji, kot ju lahko dožene katerikoli ikonološki model. V jedru in dosegu je namreč sleherni, naj si še tako nasprotujejo, odslikava "višjega" namena in ne resničnosti ustvarjalca, veliko bolj intencionalni postopek kakor sublimacija, gotovo pa kategorialni obrazec, ki zavrača osebnostne razlike.

Problem ikonološke verodostojnosti zato niso mutacije dejanskega v posplošeno, temveč narava teh posplošitev in njihova eksplikacija. O naravi se kmalu izkaže, da je konstrukt, domišljen z omejevanjem realnega na posamične dele ter s potenciranjem takšnih odlomkov do občnega kalupa. Postopek seveda izkrivlja celoto - ne toliko, da bi iz parafaktičnih potez ne mogli uganiti prvotnih, vendar dovolj, da so abstrahirane značilnosti predvsem gradivo, kakršnega potrebuje "razvojna" kazuistika. Izbrano in obdelano je kot sestavine zloženke, ki jih lahko "ideja" uredi v prikaz in dokaz svoje upravičenosti. Kar nastane, so "stilno", zgodovinarsko in še kako primerna pojasnila želene logike historičnega dogajanja ter tistih osebnosti, iz katerih dejanj ga krojimo a posteriori; nevarno samozadostna, čez mero jasna in skrbno očiščena individualnih nadrobnosti, ki bi utegnile motiti splošno, v ohlapnejšem besednjaku tudi "svetovno" preglednost "razvoja".

Vse v teh pojasnilih je verjetno, kompatibilno, vrednostno usklajeno in dognano, kakor pristoji umevanju bistva ... toda osupljivo votlo, zmuzljivo in privrhu, če podvomimo v smisel ikonološke odslikave življenja ter umetniških zaznav. Ne ujema se z realiteto, temveč z videnjem njene namerjenosti, ne govori o dejanskem, temveč o razlagah pomena dogodkov tez učinku takih razlag - v Osterčevem primeru o zmagovitem, estetsko daljnosežnem in historično plodnem očaku "napredne" slovenske glasbe. Epiteti kajpak niso odločilni, cum grano salis bi lahko iz njihove širokovestne dikcije razbrali tudi pomembna opozorila, zavraten pa je kohezivni gon ikonološke ornamentike. Pod njeno patino sta namreč mentalni duktus in psihična drža vedno teže dostopna, skladateljev dvoumni, človeško in estetsko nepopolni utrip zgublja življenjsko prezenco in glasba duha izvirne muzične zavesti. Ostanek je sicer edini artefakt ikonološkega modela (tudi dober kažipot do današnje recepcije Osterca), nikakor pa snov, ki bi še mogla privabiti muzikologijo. Kakorkoli se je že poleg drugih dolžna lotevati zlasti problemov, ki v obliki aksiomatičnih ugotovitev rabijo obči retoriki.

Najprej ali vsaj med prvimi se nenehoma ponuja vprašanje Osterca-avantgardista, ob katerem je na pragu 1960-ih let stekel posvetitveni obred za skladateljev zgodovinski delež.¹ Misel je bila nemara (če ni še vedno) oprta na estetski vzorec, ki bi bil avtorju prejkone pogodu tudi v kontekstu definicij, kakršne je uporabljal, a seveda ni mogel poznati ne njegove zasnove ne terminologije in se ga izraz "avantgarda" sploh ni bil dotaknil. To po eni strani gotovo kaže, da ga bližnja (obrobna?) preteklost novotarstva ni zanimala, da se ni skliceval na korenine svojih nazorov. Lastno pot je preprosto videl kot naravni del gibanja, v katerega je verjel in mu pripadal; brez bremena historičnih ozadij, toda z izrazitim avantgardističnim naponom volje in bojevitega ravnanja. Vendar nas po drugi strani njegov besednjak tudi opozarja, da je vselej govoril jezik časa. In ker je pojem avantgardnega h koncu 1920-tih let že dodobra obledel ter zgubil smisel, slovensko občinstvo pa ga je tako in tako zaznalo komaj v odmevih in Kogojevem kritičkem boju, bi njegova

¹ Na pasti ikonološkega modela, ki se je pričel uveljavljati s tem obredom, je Marijan Lipovšek opozoril že 1965. leta v uvodnem razmišljanju svojega cikla šestih radijskih oddaj *Slavko Osterc, slovenski skladatelj* (predvajali so ga tedensko med 28.3. in 2.5.1965 na II. programu Radia Ljubljana): "Okrog Osterca se je, morda umetno in zaradi propagande nove glasbe sploh, ustvaril mit veličine, kar njegovi podobi morda bolj škodi kakor koristi. Povejmo vendar preprosto, da je bil - kot ljudje sploh - zmotljiv, da pa je uporno delal - in to je občudovanja vredno, - da bi zatrdno izpolnil nalogo, kakor jo je videl pred seboj." Cit. odlomek je v napovedi cikla objavila tudi priloga Delo-RTV, 28.3. - 3.4. [1965], str. [2].

publicistična dikcija iz teh nastavkov nikakor ne ujela spodbude, tudi če bi bil vedel zanje in jih hotel oživeti.

Vsekakor pa je razmišljal malone identično s poznejšim estetskim vzorcem ter opazoval sodobnost v njegovih zarisih. Že prva ljubljanska programatična beseda je natanko izostrila takšen pogled:² ustvarjanje mu ni bilo enoten tok, temveč dihotomija "napredka" in tradicije, boj med avantgardo in restavracijo (pravzaprav ponavljanjem starega). Kar se dogaja na vmesnem, nikogaršnjem prostoru med taboroma, je videl v nejasni luči tipajočega iskanja, še raje sprejemanja drobnih novosti - danes bi rekli kot modernizem. Ni brez pomena, da je pri tej in sleherni naslednjih razlag uporabljal vojaško besedišče, ki je od nekdaj služilo avantgardistom. In verjamemo lahko, da bi bil svoje mesto videl med njimi ter sprejel interpretacijo o popolni drugačnosti, s katero je zlomil slovensko tradicijo. Navsezadnje so mu prelom in zanikanje pripisali takoj, ko ga je potegnili čez mejo ustaljenega - še preden je izzval Ljubljano, - nekaj poznejših zagotovil pa tudi priča, da se je štel med osebnosti, ki razdirajo (nemara celo zadnje) okope (srednje)evropskega tradicionalizma.³

Ni dvoma, bila je samozavest, ki sta mu jo dajala zrela moč sredi 1930-tih let in odziv na tujem, vsaj v Pragi in med ljudmi SIMC, kjer so mislili oz. ravnali enako ter mogli upoštevati sorodne, zlasti sorodne promocijske namene. Da jih ločijo znatni, kdaj tudi nepremagljivi estetski zadržki, je Osterc kajpak vedel - da pa je bilo novotarstvo, kakor ga je razumel, v resnici modernizem, se velja spomniti ob vprašanju, kaj dokazuje njegovo avantgardnost. Seveda jo opredeljujejo bohemsko ironična drža, protimeščanski radikalizem, skupinstvo, upiranje občnim estetskim normam, ideološko priostrena bojevitost, umetniški internacionalizem ... cela vrsta znamenj, ki jih je poudarjal in so mu dajala obstret revolucionarja. Temu je domača glasbena javnost verjela. Osterčeve zunanosti niso preverjali ob kompozicijskih potezah, obarval jo je zgolj vtis disonantno "grdega" in odljudnega, pri katerem je ostalo. Še misel na zglede ni segla dlje, kot ji je bil na začetku pokazal skladatelj, do Stravinskega oz. njegovega imena; in že takrat se je raven avtorjevega jezika ter slogovnih prvin zdela nerazložna, za poslušalce tudi nerazumljiva.⁴ V seštevku značilnosti je bila kajpak neoklasicistična, ali drugače: govor, ki ga je bil Osterc

2 Slavko Osterc, *Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost*; Nova muzika 1/1928, 1, literarna priloga 2-3.

3 Značilna je npr. izjava v pogovoru za Slovenski narod 69/1936 (25.3.), 228, 4 (-emze-, *Osterca je priznal ves kulturni svet*): "Problem nove harmonije in kontrapunkta so rešili Schönberg, Stravinski, problem oblike pa z velikim uspehom rešuje[ta] Hábova šola v Pragi in moja v Ljubljani."

4 Da šteje Stravinskega za "očeta velike glasbene revolucije, ki traja že več ko deset let", je Osterc podčrtal takoj ob prihodu v Ljubljano (gl. opombo 2), da mu je vzornik, so potrdile misli h krstu enodejanke *Iz komične opere*, ki so jo 9.11.1928 uprizorili ob operi-oratoriju *Oedipus rex (Iz komične opere)*. Nekaj razlage k premieri; Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani 1928/29, 4, 28): "Zelo sem zadovoljen, da tvori moj sketch skupen večer s Stravinskega *Oedipusom*, ker je zame Stravinski danes mojster mojstrov - in če me ubije, vsaj vem, kdo me je."

Takšno razmerje se je v javni spomin zapisalo kot opredelitev, ki pojasnjuje Osterčeve "novotarije". Prejkone so ji verjeli, ker jim je "sorodnost" obeh avtorjev "dokazovala" (kakofonična) slušna izkušnja. Ker je bila osupljiva, so jo toliko lažje posplošili, obveljala pa je, ker je niti glasbeniki, kaj šele drugi niso mogli pretehtati ali dopolniti ob delih in avtorjih, na katere se je Osterc skliceval pozneje. Stravinski je zato ostal referenčni kažipot njegove "smeri", kakorkoli se mu je čez leta odmaknil in zatrljeval, da ga je nova glasba prerasla. Najbolj načelno (in zato površno?) je o nekdanjem "očetu" spregovoril po ljubljanski izvedbi *Petruške* v Zvuku 3/1935, 6, 229 (rubrika *Muzika u zemlji*; Ljubljana): "Zdaj je dolžnost mlajše generacije, da pretrga s *Petruško*; ker je ideologija Schönberga, Berga in Hábe že stara, je dolžnost najmlajših, da pretrgajo s Schönbergom in imenovanim. (...) Zase celo rad priznam, da je pred desetimi leti vplival name prav *Petruška* in me pripeljal v tabor hipermoderne, moram pa tudi priznati - da se danes to ne bi zgodilo."

prevzel, ni več iskal razpona in sredstev, ni se več oblikoval iz negiranja. Gibek in prilagodljiv je dovoljeval vsakršne odenke ter ponujal gradivo za slog.⁵

Tu ni odločilno, koliko sta bila Osterčeva tehnika in govorica novi in samosvoji, kako ju je spreminjal in morda hotel dopolniti s četrtronskim ekskurzom. Pomembno je, da je svoje izhodišče res umeval kot naravni mišljenjski okvir in organsko celoto, da je v njem videl slog. In vsaj toliko je važno, da ga nista begali "formalistična" in "substancialna" geneza neoklasicizma, posebljeni v Stravinskem in Hindemithu.⁶ Ni tehtal njunih razlik; navsezadnje so dokazovale zmogljivost in širino sloga, ko naj bi prerasel v občo estetsko modaliteto. Zato je nasprotja sprejel za enakovredna, podobno češke in še katere različice, kadar so recentno pojasnjevale vprašanja njegovih samouških let. Kajti skladateljsko je bil nastal takrat. Praški študij ni zanetil, ampak le potrdil, izostril in dogradil estetski nagib in mentalno držo, ki sta ga usmerila v novi klasicizem. Že dolgo sta se luščila iz obilice skladb ter korak za korakom odrivala videz romantične mehkode - ta premena pa je pomagala do besede globjim, kot razumemo danes tudi bolj izvirnim osebnostnim potezam. Osterc je spregovoril lapidarno, v jasneje domišljenih oblikovnih razmerjih, s prozornejšo, že priostreno akordiko in tenzijo polifone logike, ki sta iskali krepke, kdaj celo trde zvočne barve. Postajal je "objektiven", če naj tako imenujemo mladeništvo njegovega treznega, z ironijo in nadzorovanimi čustvi vodenega muziciranja.

Kaj je lahko takšni umetniški postavi dala praška šola, je razvidno. Tudi če bi jo bila silila v drugačne vode, bi se uprla, o tem priča zamenjava Nováka z Jirákom po prvem semestru.⁷ Osterc je preprosto vedel, kam želi, in študij mu je kazal, da je blizu cilja. Temu cilju je sledil ob učiteljih, ki so ga vodili ali vsaj priznavali njegovo hotenje, vendar nič manj zavzeto na lastno pest, ob koncertni in gledališki ponudbi prestolnice, v kateri je našel obilo sorodnega ter kalejdoskop vsakovrstnih kompozicijskih nazorov, tehnik in dosežkov t.i. nove glasbe, ki jo je štel za svojo "smer". Brez dvoma upravičeno: edino vezivo njenega polimorfnega obnebjja je bil antiromantični sindrom, ideja nenehnih inovacij, po katerih so hlastala 1920-ta leta.⁸ Še bliže duhu časa (in Osterčevi naravi) je kajpada krožila misel o "novi stvarnosti", res bolj beseda kakor dejstvo, toda naperjena v čustveno zamaknjenost ekspresionizma, ki je bil vernikom dvajsetega veka najgloblji trn v peti.⁹ In tik za njo so skovali še ohlapni vzdevek o konstruktivizmu, alias počelu abstraktnega jedra muzike v jasni obliki. Tudi Osterc ga je bil deležen, enako "nove stvarnosti" in drugega, kar je med neposvečenimi veljalo za grajo. Vemo, da se ni upiral: natanko v tem malo preglednem, vabljivo prostranem svetu je odkril svoj novotonalni humus

5 Prim. Markus Bandur, *Neoklassizismus*; v: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, Auslieferung 1994.

6 Prim. Hermann Danuser, *Anfänge des Neoklassizismus*; v: isti, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7), Laaber, Laaber-Verlag 1984, 146-159.

7 Pri Vítězslavu Nováku, h kateremu so ga ob vpisu verjetno dodelili, je januarja 1926 opravil izpita iz instrumentacije in kontrapunkta. Nekaj opomb in redke omembe v poznejših pismih dovoljujejo misel, da se nista ujela; Osterc očitno ni cenil profesorjevih del (in zahtev?) ter je najbrž sam poskrbel, da so ga premestili med učence Karla Boleslava Jiráka, ki je študentom dovoljeval svobodnejši razmah. V (enoletni) tečaj četrtronske kompozicije se je Osterc vpisal šele oktobra 1926.

8 Prim. Christoph von Blumröder, *Neue Musik*; v: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, Auslieferung 1980, in Hermann Danuser, *Institutionen der Neuen Musik*; v: isti, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7), Laaber, Laaber-Verlag 1984, 114-129).

9 Prim. Stephen Hinton, *Neue Sachlichkeit*; v: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, Auslieferung 1990.

in svobodo izbire, slogovno mejo in trdnost dejanj. Novotarskih, nikakor avantgardnih, torej modernih, ne prevratnih dejanj, če jih tehtamo z utežmi (srednje) Evrope med vojnoma.

Gotovo, da mera njenega občega okusa ni bila prida višja od slovenske; konec koncev ji je gospodarila enaka mentaliteta pravšnosti. Tisto, kar je Osterc - zdaj bojevnik za novo, ne le za svojo glasbo - izzval v Ljubljani, je gnezdlilo teže dostopno: bil je psihološki razloček, ki ga je narekovala zgodovina. Kazal se je v mnogih fasetah slovenske kulturne in socialne (pod)zavesti, kamor sta ga odmaknila kompleks in realiteta nacionalne majhnosti. V neavtonomnem položaju glasbe, tudi pred literaturo in slikarstvom. V zgodovinskem, morda celo genetičnem spominu, da je lahko funkcija muzike komaj družabna. V nereflektirani estetski držji, ki se je oklepala liedertafelskih korenin, domačijske idilike in sentimentalnega potvarjanja folklore. V nikakor dosegljivi, le nenehno premlevani maksimi nacionalne identitete slovenskega tonskega govora (četudi je bila neznanka izvorno tonsko mišljenje). V splašenem in zato napadalnem brambovstvu "pristno" našega, kot se je reklo (in pomenilo romantiziranega), "zdravega" (v resnici malomeščanskega) in "razumljivega" (kakor so poimenovali konservativnost) - vedno z lahko dosegljivim, čez sleherno mero obrabljanim videzom zatrjevanega svetovljanstva.

Dodati velja dvoje. Vsakršne, predvsem politično koristne zveze naštetega in mentalno-kulturni infarkt, ki so ga Slovenci doživeli 1918. leta v državi zunaj srednjeevropske tradicije, so poglobili negotovost duha in strah pred estetskim potresom, s katerim so avantgarde rušile na tujem. Njuna prva žrtev je bil Kogoj, četudi se je bil dotaknil razmer le z manifestativno dikcijo ter zagovarjal le kriterije strokovnih zahtev. - In drugo: slovenske psihološke zavore so imele korelat, po večinskem mnenju tudi umljivo odvezo v glasbenem življenju. V njegovi pretežno ljubiteljski organiziranosti, hudo občutljivem samodopadenju, rudimentarni instrumentalni zmogljivosti ter skromnem poklicnem, še negodnejšem repertoarnem dosegu.

Takšno okolje je bilo vnaprej, tja do establishmenta nezaupljivo pred drugačnostjo in sovražno vsakomur, ki je pisal "novo glasbo". Seveda ni znalo razbrati, kaj naj bi bila in v čem je nova, še manj je dlakocepilo okrog inovacije ali prevrata. Časovni zamik, s katerim je sledilo tujini, mu je omejil pogled v chiaroscuro, na temno stran pa odrinil sleherno dejanje, ki se je zdelo estetsko neprilagojeno. Osterčev položaj je bil zatorej jasen. Da si ga je izbral sam, ga branil in razširil v opozicijski tabor, govori pač o njegovem značaju ter življenjsko usodni dolžnosti, ki si jo je bil zadal. Da pa so jo razumeli kot prelom in revolucijo, s katero izničuje jedro slovenske glasbene narave, nas še enkrat vrača k vprašanju avantgardnega. Bolje: k vprašanju t.i. zgodovinskih avantgard.

Kakor vsaka estetska manifestacija, če jo skušamo razumeti v teoretiško jasnem diskurzu, ima pač tudi facit teh avantgard vsebinski in receptivni del, umetniško (de facto in de visu protiumetniško) podstat ter učinek, ki je opredelil mentalno in zgodovinsko težo storjenega, posledice in upravičenost njihove negacije. Zastran vsebine Osterčevih dejanj nikakor ni dvoma: vseskozi, tudi v najbolj priložnostnih skladbah je vztrajal pri ideji umetnosti. Kar sta njegova "smer" in slog zmogla avantgardnega, se je bilo odigralo prej in do srede 1920-ih let že postalo modernizem. Res, da večidel z avantgardno zavestjo, frazeologijo in napadalnostjo, toda znotraj artističnega, vse bolj kompozicijsko dodelano in estetsko dosledno. Teга razločka, ki ga je videz tajil, recepcija ni zaznala kmalu, ne po "velikem" svetu

ne med "provincialnim" občinstvom; sprožal je ugovore in vsakršne dvome, še celo v glasbeno pomanjkljivo strukturiranih okoljih. Z drugimi besedami: Osterčevu delo, nazori in dejanja so učinkovali avantgardno le na slovensko miselnost in okus, kot "avantgardo" so jih doživeli ljudje, ki so njihov pomen prevedli v izničenje svojega videnja umetnosti. Paradoks ni bil naključen in ne zgolj odsev časovnega zamika, vzdrževal ga je tudi skladateljev habitus revolucionarja, ki naj bi poleg estetskega terjal še moralno in slednjič politično prevrednotenje razmer.¹⁰ Celota naštetega je kajpak zakrila (in desetletja meglila) "razvojni" smisel in zgodovinsko vlogo storjenega, čeprav sta se natanko izrisali v slogovnem preobratu in prodoru t.i. nove glasbe, torej z Osterčevim konceptom slovenske moderne in zmago novotarskega duha.

Skladateljeva umetniška usoda zaradi tega nikakor ni bila lažja, v resnici so njeno breme okoliščine celo pomnožile. Še preden je dosegel Ljubljano, se je bila disjunkcija tradicionalnega in modernega prevesila v kontrast med sentimentalno obledelo romantiko in nezaželeno tenzijo kateregakoli estetsko integralnega mišljenja - v takem ozračju pa je receptivna sposobnost priznavala samo užitke in verjela trivialni všečnosti na ravni, ki jo zmore provincializem. Boja za novo glasbo se torej ni dalo voditi v okviru idejnih spopadov in umetnostnih razlik, slovenska mentalna konfiguracija ga je ex propriis potegnila na širše, estetsko komaj definirano območje vsakršnih mnenj, zadržkov in predsodkov ob drugačnostih, s katerimi je Osterc izzval sodobnike.

In te so bile v dobršni meri psihološke, enako osupljive in nenadejane kakor njegova glasba, in enako nove. Najprej: pokrajina, kjer se je rodil, ni bila dotlej še z ničemer zaznamovala slovenske glasbe. Obmurski (panonski) naturel je prvič spregovoril prav v Osterčevih delih - in kajpak ni imel potez peščice ljudskih napevov, ki so bili (harmonizirani) segli čez deželno mejo. Vsaj toliko se je od siceršnjih razlikovala tudi skladateljeva osebnost: kmetiška po bistvu in hotenem videzu, zavestno antimeščanska, brezbrizna do etikete, celo nalašč plebejska, vendar skozinsko intelektualna, z jasno intelektualno distanco do sveta.¹¹ Razume se, da je zaničevala psevdoromantično držo navdihnjenega izbranca: glasba je delo in Osterc ga opravlja v kavarni, vsem na očeh. Ne vihari po uglednih družbah, temveč igra šah, ne ceni lepoumja, temveč duhovitost, ne mara vzvišenih tirad, ampak stvarno besedo. Tudi ne izvaja svojih del, arthritični deformans ga je že zgodaj pohabil; sicer pa niti ne zna igrati klavirja, po sodbi javnega mnenja torej ne sliši, kar je bil napisal in njegov zvočni fauvizem je kajpak dokaz prave cene novotarj... Ob kratkem: prostor Osterčevih bojev nikakor ni torišče miselnih in estetskih soočanj. Še vemo pravzaprav ne, kako bi jim bil kos v polemiki z razgledanim nasprotnikom.

Vendar ga raven zavračanj nenehoma podžiga, da stopnjuje družabne in skladateljske izzive, ki se jih provincialna mentaliteta najteže brani. Pomenljivi so, ker ga natanko ločijo od tedanjih glasbenikov, in vredno jih je omeniti, ker kažejo

10 Prim. Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*. Avangarda I književna ljevica, Zagreb, Školska knjiga 1982, 23 i.sl. - Transponirana v Osterčev mentalni in umetniški profil, zastavlja ta Flakerjeva opredelitev vrsto novih vprašanj, ki bi jih veljalo razčleniti ob podrobnejši analizi vsebinskih, historičnih in socioloških znamenj slovenskega glasbenega avantgardizma.

11 Nadvse povedna je npr. utemeljitev, ki jo je bil zapisal v pojasnilo negativne ocene Hatzejeve opere *Adel i Mara*, Zvuk 1/1932-33, 3, 104 (rubrika *Muzika u zemlji*; Ljubljana): "Moja kritika je subjektivna, takšna, kakor gledam na stvari jaz, ki sem človek z dežele in se še štejem med kmete, ker ti orjejo in sejejo."

značajске poteze ter ozadja, s katerimi bi mogli dopolniti tudi kaj manj razvidnega v njegovem izrekanju muzične vsebine. Ni samo duhovit; vsaj toliko sta mu po duši krepka (samo)ironija in parodični ekstempore, slednji najraje z odrezavo poanto. Še malo ni prizanesljiv, do posmeha vrednih sploh nikoli, zato mu zlepa niso dorasli; vedra, po maloumni logiki neobčutljiva (in kajpak neumetniška) drža ga varuje pred napadi, zakriva ranljivost in ne dovoli pogledov čez rob intenzivnega duševnega utripa. S takim slovesom je gotovo vabljev družabnik - ljudem bohemske svobode in upornikom, ki jih davi malomeščanska zlaganost. Njegov krog zato niso "penati", ki jih Ljubljana še v gostilni vidi na oltarju nedostopnih višav, doma je med "starimi Slovani", pri Karčonu ali Lovšinu, za omizjem neugnano pikrih mislecev in frivolnih veseljakov, s katerimi verzificira kvante in kuje zbadljivke.¹²

A to je le Osterc, ki trga maske lepodušni purgariji. Kadar mu hoče kdo prekrižati skladateljsko pot, je docela drug: izboren politik in zagrizen ideolog. Strateg, ki tehta namen vojne in izid bitke, šahist, ki je domala vedno nekaj potez pred nasprotnikom, rojen taktik, s katerim ni lahko v spopadu (še manj ob poročanju z bojiščča), neverjetno vztrajen in daljnosežen organizator, ki nikoli ne vrže puške v koruzo in ne prizna poraza. Dobesedno borec, tudi po militantni dikciji. Okolje kmalu ugane, da mu ne kaže votlih prikazni. Kajti za bohemskim videzom okretnega novotarja stoji trdovraten garač: Osterc verjame le v nulla dies sine linea. Ne vrže ga s tira, če je kdaj misel na glasbeni izdelek vabljivejša kakor samo opravilo in dejanje. Važno je napredovati, ostati med prvimi, zmagati - zmaga pa je tistega, ki iztrga nasprotniku ozemlje in ga obdrži. Torej potrebuje vojake, ljudi enakega kova, s katerimi bo vladal.

Trezen, kakor je, vé od prvega ljubljanskega trenutka, da ne bo sam opravil ničesar; navsezadnje si je lahko pragmatiko takšnih podjetij ogledal v Hábovem četrttinskem tečaju, pa tudi pred praško izkušnjo si je bil že nabral nekaj spretnosti. In ker je človek akcije, se oprime najbližjega, Hábovega vzorca. Po bistvu je značilno srednjeevropska mešanica kompozicijskega razreda in skupine somišljenikov, po namenu kajpak zasnova, ki naj bi citissime dozorela v idejni krog. Ta hibridna oblika nemara ni najbolj srečna - vsekakor mu bo čez desetletje delala preglavice, - vendar se dobro ujema z razmerami in ustreza njegovim potrebam. Najbolj zaradi hitrih učinkov. Kajti Osterčeva kompozicijska šola, kot so ji pravili (in jo je tako imenoval tudi sam), ni bila zgolj prva pri nas (kakorkoli ga njen zgodovinski novum nikoli ni obremenjeval), ampak se je res kmalu izostrila v jedro moderne glasbe na Slovenskem: v skupinsko pripadnost, če že ne skupino, ki jo je vodil in mogel postaviti zoper javno mnenje.¹³ Kako ji je modeliral fiziognomijo, je danes prejkone

12 Gl. Marjan Dolgan in Miran Hladnik, *Fuk je Kranjcem v kratek čas*. Antologija slovenske pornografske poezije (Knjižna zbirka Krt, 77), Ljubljana, Univerzitetna konferenca ZSMS 1990, 19-33, 145-157.

13 Da jo je tako načrtoval, dokazuje že odgovor na anketo *Kaj delajo in snujejo naši umetniki v Slovenskem narodu* 61/1928 (23.6.), 143, 3 po prvem ljubljanskem šolskem letu: "Veliko važnost pripisujem vzgoji naraščajca na konservatoriju. Gojence sem hotel osvoboditi romanticizma in jih privedi k sodobnemu slogu. Seznanil sem jih z večino sodobne glasbe in opažam velik uspeh pri Pavlu Rančigaju, Pavlu Šivicu, Vinku Šušteršiču in Božici Novakovič." Podobno, zaradi doseženih uspehov tudi bolj odločno in samozavestno je pozneje spregovoril še večkrat. Ob tem nas *Uvodna beseda* k (neobjavljenemu) priročniku *Kromatika in modulacija*. Navodila za komponiste - pisana 1940. leta - opozarja, da je svoj namen uresničeval s preiščeno selekcijo: "Vendar - komponist, ki je to zares, ni v šoli nikdar popolnoma pri stvari, kar opravičuje zlasti okoliščina, da je pri pouku mnogo glasbeno nenadarjenih gojencev, da je njihova splošna izobrazba pomanjkljiva, sam pa zaradi tega - ne da bi hotel - poučuje bolj 'mašinelno', skoraj bi rekel: za honorar - ker pač ves razred ni tak, da bi učitelja pritegnilo k stvari tudi s srcem, in je res škoda saditi plemenite rastline v nerodovitno zemljo

bolj na dlani kakor takrat. S samozavestjo novotarja in ideologijo modernega, z lastnim zgledom in zaupanjem v ustvarjalni pogum, z nekonvencionalno držo in spodbujanjem kritičnosti ... ob kratkem z vodili, ki jim mladina najraje sledi. Njegova šola ni "stroga", ne daje "temeljitega znanja", ampak temeljne napotke, ne gradi, temveč širi, namesto discipline poudarja samostojnost, več ji velja svoboda kakor obvladovanje *métiera*. In tega se prvi zavedo nadpovprečni, ko jih strezni raven tujih konservatorijev; njihove izkušnje najprej zamajajo skupinstvo privrženih in avtoriteto voditelja.¹⁴

Ne edine. Tudi Osterc, ki postaja sredi 1930-tih let *factum*, s katerim je treba računati ali ga vsaj ni mogoče obiti, se je bil medtem spremenil. Ničesar več ne "uvaja". Njegov neoklasicizem je prerasel v osebnotni modus in slogovno zavest, ki ju vidi pred entitetami nekdanjih zgledov in vzorov, bržkone tudi bolj "napredna" kot ju zmorejo Stravinski, Hindemith, Schönberg ali Hába. Kajpak: da bi jima izbral enak ugled in veljavo, ne potrebuje samo "šole", temveč skupino inovativnih posnemalcev oz. teoretiško kongruentnih naslednikov. Toda med "svojimi" jih išče zaman. Po eni strani so domala vsi pomembni učenci najprej interpreti, skladatelji pa ob izbranem poklicu. Vendar je odločilnejša druga razlika; niti enega ni, ki bi mu srečanje s tujim okoljem ne bilo približalo ugank sodobnega ustvarjanja vsaj enako zanimivo kot nekdanji učitelj. In povrh so v letih, ko si iščejo lastna pota. Namen, vloga in učinek šole s tem sicer niso kdove kaj prizadeti, še manj Osterčev razvidno krepek pedagoški vpliv; navsezadnje govori samostojnost učencev o dobrem vzgojitelju. Nevarno pa se zrahljajo idejne vezi kroga, ki ni bil nikoli dorasel v skupino prepričanih somišljenikov. Mlajše vznemirjajo dejanja in problemi, o katerih starosta ne vé dovolj in jih teoretiško ne obvlada, privlačijo jih estetike in poetike, ki se ga niso dotaknile - sam pa je vedno globlje v praktičnih, sistemsko nereflektiranih eksplikacijah svoje umetniške volje, vse manj potrebuje nove razglede in vse huje se mu krha zdravje. Tako v letih, ko evropski vojaški in politični viharji ugašajo zadnje plamene svobodnjaškega iskanja, omaga tudi prodornost Osterčevega kroga, njegov naboj slogovnega obrata oz. avantgardni učinek. Kar ostane (in se zapiše v spomin), je ideja, ki ga je bila priklicala v življenje: skupinski upor psevdoromantizmu, utrjevanje intelektualne distance kot estetskega vodila, pogum za novo, organizacijska in publicistična enotnost v zagovoru modernega, še zlasti lastnega.

Da je bil Osterc njihov podnet in mera, šteje v t.i. razvojni delež naše kulturne, ne le glasbene zgodovine, ki mu ga velja priznati. In da je ob skladateljskem izžareval tudi človeško jeder avantgardni zanos, govori kolektivna amnezija, v kateri je utonil po smrti - nikakor le zaradi vojne in socalistične obnove meščanskega

in take ljudi ob *poučevanju* še *vzgajati*." (podčrtal B.L. Cit. po: *Moja smer je skrajna levica*, katalog razstave ob stoletnici rojstva Slavka Osterca, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1995, 11).

¹⁴ Javno se dotakne Osterčevih didaktičnih pomanjklivosti šele Uroš Prevoršek na pomlad 1938, namesto izzvanega pa mu odgovori Pavel Šivic, učitelj prvi ljubljanski absolvent kompozicije. Njuna polemika v *Jutru* (16. - 30. marca) ni le spremljala, ampak tudi odsevala boj med Ostercem in Škerjancem za mesto profesorja kompozicije na Glasbeni akademiji, ki so jo tedaj ustanovljali (prejkone se napadeni tudi zato ni želel braniti sam). Da se je zavedala takšnega ozadja, razberemo najbolje iz Prevorškovega odgovora *Še o kompozicijski šoli v Ljubljani*, *J* 19/1938 (25.3.), 70, 5: "To vprašanje se ne pojavlja šele v zvezi z nastankom Glasbene akademije, marveč je že tako staro, kakor je stara kompozicijska šola g. prof. Slavka Osterca. Zakaj samo in izključno proti nji je bil naperjen moj članek! [...] Da nisem navedel njegovega imena, ne izhaja iz moje strahopetnosti, temveč iz spoštovanja do dela g. Slavka Osterca kot komponista in bojevnika za nova glasbena stremjenja."

estetizma. Z drugimi besedami: ni bilo naključje, da si ga je priklicala v zavest komaj generacija zgodnjih 1960-tih let, ki je morala v enakem okolju prehoditi enako, večkrat celo isto pot, kakorkoli jo je že zmogla. In seveda ni bilo naključje, da sta se skladateljev kompozicijski, še bolj umetniški facit zgubila v meglah ikonoloških posplošitev. Ne njuna samoraslost in veljava, temveč neznanke, s katerimi sta prepletena, so tam obtičale med okruški "razvojne" glorijske. Denimo vprašanje Osterčevega slušnega nadzora pri rabi gradiva. Vprašanje dovolj pogosto rudimentarnih, nemara le preprostih domislekov in takšne obdelave njihovih prvin. Vprašanje tonalnosti in disonance, vloge oz. namena, ki sta ju imela v homofonih in polifonih strukturah. Vprašanje izrazitega, vseskozi krepkega zvoka, njegovih instrumentalnih in harmonskih barv. Vprašanje četrtrtonskega ekskurza ter umevanja te novine. Vprašanje melične dikcije v instrumentalnem in vokalnem idiomu. Vprašanje oblikovanja, dela z motivi, atematičnosti, formalnega in vsebinskega skladja členov, zasnove in izdelave širših oblik. Vprašanje razmerij med gledališkim in koncertnim govorom, koncertnim in koncertantnim, komornim in simfoničnim. Vprašanje estetske doslednosti, naravne ali hotene, rutinske ali domišljene. In še druga, tudi zgodovinarska, psihološka in nazorska vprašanja. Nanje bo treba odgovoriti, da dobi Osterčeva človeška in umetniška postava jasen izris.

SUMMARY

The iconological model and the combinatorics of stylistic definitions used in Slovenia since the beginning of 1960s to elucidate the work as well as the life of Slavko Osterc have obliterated the reality of the composer's work and even more his aesthetically inconsistent and psychologically ambiguous habitus. What he is supposed to have done within his native and the European context along the avant-gardist lines is on analysis revealed to have been a wide spectrum of compositional techniques and ways of neo-Classicistic (anti-Romantic) thinking. Already as a self-taught musician (1918-1925) he was attracted to these techniques and ways of thinking by his fundamental mental and aesthetic inclination. He sharpened and completed them during his Prague studies (1925-1927), and his subsequent maturing as artist formed them into an evident personal compositional modus and into stylist awareness lacking any theoretically clear stylistic system.

That the Slovene environment adopted such an orientation and that it understood it as "revolutionary" (avant-garde) is to be attributed to the psychological and aesthetic inhibitions felt by this environment between the two Wars and to the many difficulties and great resistance when adapting itself to the new European music. The receptive capability of the environment could not clearly perceive the musical nature and sense of Osterc's novelties. He was judged according to his "revolutionary" (verbal) phraseology, his ideological-militant attitude towards tradition and according to numerous psychological (bohemian, antibourgeois) characteristics displayed and emphasized. But since in doing this he was exceptionally penetrating, organizationally capable, and since in the 1930s he opened for himself the door of numerous foreign concert podiums, and, moreover, in response to the public opinion at home formed the first Slovene

compositional school (for which he was hoping it would grow into an ideationally firm circle of similar minds), he met upon his death with the characteristic fate of avant-gardists. His designs and his work were for a good two decades covered up by the collective amnesia; it was only the generation of young composers who around 1960 raised him as (their) cult figure of the native aesthetic progress, and on this basis he was through the (promotive) help of the iconologic model turned into an idealized personality of Slovene music of the 20th century.

UDK 016:929 Osterc

Jože Sivec
Ljubljana

BIBLIOGRAFIJA O SLAVKU OSTERCU

Stoletnica rojstva Slavka Osterca, pionirja slovenske glasbene moderne, je primeren trenutek, da poskusimo v okviru možnosti podati bibliografski pregled vsega, kar je bilo doslej o njem napisanega. Takšen pregled naj bi bil v pomoč za nadaljnje preučevanje njegovega življenja in ustvarjalnosti ter bo tudi nakazal, kaj bi bilo treba tu še storiti. Razen tega bo iz njega razvidna izredna pomembnost in prodornost našega skladatelja, ki mu je presenetljivo uspelo preseči meje ožje domovine in se uveljaviti v širnem svetu. Tako se bomo toliko bolj zavedali, kako zelo je bila Osterčeva glasba aktualna že v času skladateljevega življenja in kako intenzivno še živi v desetletjih po njegovi prerani smrti. Osterc je temeljni kamen vsega naprednega in resnično evropskega v našem glasbenem razvoju 20. stoletja in zato se, kot je očitno iz bibliografije, skoraj sleherno razpravljanje o moderni oziroma današnji slovenski glasbi tudi tako ali drugače dotakne Osterca.

Glede na sorazmerno kratek čas, ki mi je bil za realizacijo obsežne in zahtevne naloge na voljo in tudi spričo trenutno omejenih možnosti, pričujoča bibliografija ne more doseči zaželene popolnosti. Vseeno upam, da bo služila vsaj kot precej trdna podlaga za izdelavo poznejše popolnejše bibliografije, ki bo lahko v izvedbi enovitejša in doslednejša ter bo v celoti sledila zahtevam bibliografske stroke. Ker je bila Osterčeva glasba dokaj močno prisotna izven slovenskega in nekdanjega jugoslovanskega prostora in je naletela na kar presenetljiv odmev v inozemstvu, bi bilo treba skrbno pregledati znaten del tujega dnevnega in revialnega tiska, saj bi le tako bilo mogoče dobiti točno podobo vrednotenja, ki ga je bil deležen naš mojster v svetu.

Celotno bibliografsko gradivo je razporejeno po naslednjih skupinah:

- I. Samostojne publikacije
- II. Razprave
- III. Seminarske in diplomske naloge
- IV. Članki, komentarji, poročila, beležke, spomini
- V. Ocene
- VI. Obravnave in omembe v drugih publikacijah, razpravah in člankih
- VII. Vodniki, leksikoni in enciklopedije

Kot ločena in povsem samostojna tematska enota je priobčena bibliografija spisov in člankov, ki jih je objavil S. Osterc.

Bibliografske enote si po posameznih razdelkih slede po abecednem redu priimkov avtorjev oziroma naslovov, le ocene so razporejene kronološko, torej v tistem zaporedju kot so dejansko spremljale Osterčevo ustvarjalnost oziroma izvajanje posameznih skladb. Podatki, ki se nanašajo na bibliografski opis za knjige, razprave, članke, ocene, komentarje ipd. so v glavnem rezultat pregledovanja gradiva (knjig, zbornikov, revij, koncertnih sporedov in listov ter časopisov) v Narodni in univerzitetni knjižnici, v bibliotekah Oddelka za muzikologijo, Oddelka za slovanske jezike in književnosti na Filozofski fakulteti in Muzikološkega inštituta SAZU kakor tudi arhivov Slovenske filharmonije, Društva slovenskih skladateljev in RTV Ljubljana, deloma pa izhajajo iz različnih bibliografij in abecedno-imenskih katalogov.¹ Dragocene, čeprav nepopolne podatke, ki se nanašajo na tuje dnevno časopisje sem še črpal iz obeh Osterčevih map v Narodni in univerzitetni knjižnici (glasbeni in rokopisni oddelek) in arhivske mape Ansambla Slavko Osterc, ki mi jo je prijazno dal na vpogled njegov umetniški vodja Ivo Petrić. Za potrebno izpopolnitev podatkov v tej smeri bi bilo še nujno delo v inozemskih knjižnicah.

I. SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

Cvetko, Dragotin: Fragment glasbene moderne, iz pisem Slavku Ostercu, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, viri za zgodovino Slovencev, knjiga 11, Ljubljana 1988.

Cvetko, Dragotin: Osebnost skladatelja Slavka Osterca, Cankarjeva založba, Ljubljana 1993.

Pokorn, Danilo: Slavko Osterc, Prosvetni servis, Ljubljana 1965.

Rijavec, Andrej: Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, dissertationes VII/4, Ljubljana 1972.

Slavko Osterc: spominski zbornik, uredil Vanek Šiftar, Murska Sobota 1963. Vsebina: Slavko Osterc, O transu, str. 9-34; Slavko Osterc, Ponikljana ura Leopolda Kvaternika, str. 35-37; Slavko Osterc, Rime na "ent", str. 38-44; Borut Loparnik, Skica v profilu, str. 45-50; Tone Osterc, Stanjkov Lujzek, str. 51-56; Julka Šonaja-Osterc: Ali hočeš kaj zaslužiti, str. 57-58; Franjo Kozar, Živel je z nami, str. 59-61; Janko Gačnik, Bil je odločen in samozavesten, str. 62-71; Vekoslav Španger, Molil pa ni, str. 72-78; Minka Zacherl, K nam je rad prihajal, str. 79; Slavko Seršen, Teško ga je bilo matirati, str. 80-81; Franc Hejnšek, Zaključek razvlečene debate, str. 82; Anica Ašič, Šel je študirat v Prago, str. 83-85; Karol Pahor, Nekaj spominov na Slavka Osterca in njegovo ženo Marto, str. 86-97; Marija Osterc-Ferenc, Moja zadnja srečanja z nepozabnim bratom, str. 98-99; Dr. Henrik Neubauer, Slavko Osterc in slovenski balet, str. 101-111; Demetrij Žebre, Slavko nas je zadolžil, str. 112-113; Marijan Lipovšek, Osterc kot

¹ Bibliografija rasprava i članaka, XIII. Muzika, Zagreb 1984; Bibliografija rasprava i članaka, XIV. Muzika. Zagreb 1986; Slovenska bibliografija. Članki in leposlovje v časopisju in zbornikih 1945-1950, Ljubljana 1963; Slovenska bibliografija, I, 1945-47; II, 1948; III, 1949; IV, 1950, Ljubljana 1948, 1950, 1951, 1952; Slovenska bibliografija, V-XXXI, za leta 1951 do 1977; Slovenska bibliografija XXXII/1, 1978-79, Ljubljana 1982; Bibliografija Jugoslavije. Članci i književni prilozi u časopisima, I, II, 1950-51; Bibliografija Jugoslavije. Članci i književni prilozi u časopisima i novinama. Serija C. Filologija, umetnost, sport, književnost, muzikalije, III-XV, 1952-1964; Bibliografija Jugoslavije. Članci i prilozi u časopisima i listovima. Serija C. Književnost - Umetnost, 1964-1990.

skladatelj, str. 114-118; Danilo Švara, Sodelovanje s Slavkom Ostercem, str. 119-121; Pavel Šivic, Srečanja, str. 122-127; Božidar Borko, Drobní spomini, str. 128-129; Ivan Kreft, Komponiral je za čas po revoluciji, str. 130-131; Slavko in Marta Osterc, Vekoslavu Špangerju, str. 132.

Slavko Osterc, *Varia musicologica 2*, Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva. Izbrala in uredila dr. Katarina Bedina. Izdal Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani v sodelovanju s Slovenskim muzikološkim društvom. Ljubljana 1995. Vsebina: Katarina Bedina, Spremna beseda, str. 5-6; Risto Savin, Slavko Osterc. Ob priliki prve izvedbe simfonije "Ideali" in simfonične pesnitve "Ubežni kralj". (1922), str. 7-8, (*Jutro* 1922, št. 290, str. 5); Ferdo Hercog, Prva slovenska simfonija ("Ideali"). (1922), str. 9-10, (*Tabor* 1922, št. 111, str. 3); Oskar Dev, Koncert Glasbene matice dne 3. novembra 1922, str. 11-13, (*Tabor* 1922, št. 249, str. 3); Ivan Karel Sancin: Kompozicijski koncert Slavka Osterca (v Celju). (1925), str. 15-16, (*Nova doba* 1925, št. 24, 5.3.); Ivan Karel Sancin, Pomenki o sodobni glasbi in Osterc. (1925), str. 17-20, (*Nova doba* 1925, št. 31, 21.3. in št. 32, 24.3., str. 2); An., Trije koncerti v Mariboru. (1925), str. 21-23, (*Slovenec* 1925, št. 83, 15.4., str. 5); Ivan Ašič, Orkestralni koncert Glasbene matice v Mariboru. (1926), str. 25-27, (*Jutro* 1926, št. 103, 7.5., str. 6); Igor Vidic, Orkestralni koncert Glasbene matice v Mariboru. (1926), str. 29-30, (*Jutro* 1926, 11.5., str. 5); Stanko Vurnik, Nova slovenska opera. Sl. Osterc: Iz komične opere. (1929), str. 31-40, (*Dom in svet* 1929, str. 246-249); Stanko Vurnik, Koncert skladb Slavka Osterca. (1930), str. 41-42, (*Slovenec* 1930, št. 35, 12.2., str. 7); Matija Bravničar, Slavko Osterc. (1931/32), str. 43-44, (*Opera* 1931/32, št. 9, str. 1-2); Fran Govekar, Osterčeve tri enodejanke. (1932), str. 45-48, (*Slovenski narod* 1932, št. 48, 29.2.); Boris Papandopulo, Mlada slovenačka muzička generacija. Općenita razmatranja. (1933), str. 49-50, (*Novosti* 1933, št. 135, str. 9); Ivan Pučnik, Praga - gledališče in glasba. (1935), str. 51-52; (*Jutro* 1935, 26.3., str. 5); Marica Vegan, Prof. Osterc o naših mladinskih zborih. (1937/38), str. 53-55, (*Učiteljski tovariš* 1937/38, št. 27, str. 2); Stanko Premrl: Slavko Osterc in njegove skladbe. (1942), str. 57-60, (*Cerkveni glasbenik* 1942, št. 1-3, str. 8-10); Radoslav Hrovatin, Dopolnilo k "S. Osterc ...". (1942), str. 61-66, (*Cerkveni glasbenik* 1942, št. 6-8, str. 44-47); Pavel Šivic, Slavko Osterc. (1946), str. 67-70, (rokopis, Glasbena zbirka NUK Ljubljana); Pavel Šivic, Slavko Osterc. (1951/52), str. 71-73, (*Koncertni list Slovenske filharmonije* 1951/52, št. 4, str. 40-43); Marijan Lipovšek, Slavko Osterc. (1952), str. 75-80, (*Slovenska glasbena revija* 1952, št. 2, str. 42-44); Karol Pahor, Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc. (1953), str. 81-85, (*Delavska enotnost* 1953, št. 6, 6.2., str. 4); Danilo Pokorn, Skladatelj Slavko Osterc. (1954), str. 87-90, (*Naši razgledi* 1954, št. 10, str. 10-11); Rafael Aljec, Slavko Osterc. (1955), str. 91-94, (*Koledar Kmečke knjige* 1955, str. 33-35); Juš Makovec, 20-letnica smrti Slavka Osterca. (1961), str. 95-96, (*Pomurski vestnik* 1961, št. 22, 8.6., str. 4); Demetrij Žebre, Pred premiero Iluzij. (1961/62), str. 97-100, (*Gledališki list Opere SNG-Ljubljana* 1961/62, št. 5, str. 134-136); Katarina Bedina, Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu. (1967), str. 101-108, (*Muzikološki zbornik III*, 1967, str. 89-94); Katarina Bedina, K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca. (1968), str. 109-114, (*Muzikološki zbornik IV*, 1968, str. 114-118); Andrej Rijavec, Klavirski opus Slavka Osterca.

(1968), str. 115-116, (Muzikološki zbornik IV, 1968, str. 120-130); Danilo Pokorn, Slavko Osterc. (Prispevek za biografijo). (1969), str. 127-137, (Muzikološki zbornik V, 1969, str. 83-91); Andrej Rijavec, Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago. (1969), str. 139-147, (Muzikološki zbornik V, 1969, str. 92-99); Andrej Rijavec, K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca. (1970), str. 149-164, (Muzikološki zbornik VI, 1970, str. 38-53); Tomaž Šegula, Zborovske kompozicije Slavka Osterca. (1970), str. 165-186, (Muzikološki zbornik VI, 1970, str. 54-72); Danilo Pokorn, Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca (1970), str. 187-204, (Muzikološki zbornik VI, 1970, str. 75-88); Tomaž Šegula, Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925. (1971), str. 205-224, (Muzikološki zbornik VII, 1971, str. 69-87); Dragotin Cvetko, Iz korespondence Slavku Ostercu. (1975), str. 225-236, (Muzikološki zbornik XI, 1975, str. 82-92); Katarina Bedina, Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca. (1975), str. 237-244, (Muzikološki zbornik XI, 1975, str. 93-99); Andrej Rijavec, Skladatelj Slavko Osterc v slovenskem in evropskem okviru. (1978), str. 245-253, (XIV. Seminar slovenskega jezika in kulture, Ljubljana Filozofska fakulteta 1978, str. 149-165); Bratko Kreft, Spomin na Slavka Osterca in še marsikaj. 1979/80, str. 255-259, (Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča, Opera-Balet 1979/80, št. 2, str. 25-30); Andrej Rijavec, Slavko Osterc - ekspresionist? (1984), str. 261-268, (Obdobja 5, Ljubljana, Filozofska fakulteta 1984, str. 591-600); Dragotin Cvetko, Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevičem. (1986), str. 269-287, (Muzikološki zbornik XXII, 1986, str. 39-52); Katarina Bedina, Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca. (1986), str. 289-295, (Muzikološki zbornik XXII, 1986, str. 53-57); Andrej Rijavec, Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu. (1989), str. 297-310, (Muzikološki zbornik XXV, 1989, str. 121-131); Katarina Bedina, O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca. (1989), str. 311-320, (Muzikološki zbornik XXV, 1989, str. 7-13); Borut Loparnik, Slavko Osterc. Ob stoletnici rojstva. (1994), str. 321-323, (Mohorjev koledar 1995. Celje, Mohorjeva družba, 1994, str. 141-142).

Moja smer je skrajna levica. Razstava ob stoletnici rojstva Slavka Osterca, Ljubljana 11.-28. oktober 1995. Vsebina: Slavko Osterc, Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost, str. 8-9, (ponatis iz: Nova muzika 1928, št. 1, str. 2-3); Slavko Osterc, Uvodna beseda k priročniku Kromatika in modulacija (Navodila za komponiste), rokopis (1940), doslej neobjavljeno, str. 10-11; Borut Loparnik, Življenje Slavka Osterca, str. 12-32; Borut Loparnik, Krstne izvedbe Osterčevih del, str. 33-44; Zoran Krstulović, Bibliografija objavljenih skladb Slavka Osterca, str. 45-56; Zoran Krstulović, Bibliografija izdanih zvočnih zapisov. str. 59-61.

II. RAZPRAVE

Bedina, Katarina: Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu, Muzikološki zbornik III, 1967, 89-94.

Bedina, Katarina: K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, Muzikološki zbornik IV, 1968, 114-119.

Bedina, Katarina: Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca, Muzikološki zbornik XI, 1975, 93-100.

- Bedina, Katarina: Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca, Muzikološki zbornik XXII, 1986, 53-58.
- Bedina, Katarina: Josip Slavenski u publicistici Slavka Osterca, Međimurje 13/14, 1988, 78-83.
- Bedina, Katarina: Ausgangspunkte der musikalischen Poetik und Prosa von Slavko Osterc, Soobstoj avantgard - Coexistence among the Avantgardes I, International Colloquium 1986, Ljubljana 1986, 12-23.
- Bedina, Katarina: O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca, Muzikološki zbornik XXV, 1989, 7-14.
- Cvetko Dragotin: Iz pisama Miloje Milojevića S. Ostercu, Spomenica u čast novoizabranih članova Srpske akademije nauka i umetnosti, knj. 44, Beograd 1970, 263-276.
- Cvetko Dragotin: Veze Josipa Slavenskog s Slavkom Oštercom, Arti musices IV, 1972, 63-77.
- Cvetko Dragotin: Aus H. Scherchens und K.A. Hartmanns Korrespondenz an Slavko Osterc, Musica Scientiae, Collectanae, Festschrift K.G. Fellerer, Köln 1973, 70-77.
- Cvetko Dragotin: Iz korespondence Slavka Osterca, Muzikološki zbornik XI, 1975, 82-92.
- Cvetko Dragotin: Ein Fragment aus den Beziehungen von Grzegorz und Jerzy Fitelberg zu Slavko Osterc, Festschrift Zofia Lissa, Warszawa 1979, 123-130.
- Cvetko Dragotin: Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevićem, Muzikološki zbornik XXI, 1986, 39-52.
- Cvetko Dragotin: Josip Slavenski Ostercu, Međimurje, Čakovec 1988, 16-17.
- Klemenčič, Ivan: Slavko Osterc composing between neoclassicism and expressionism, Slovenski glasbeni dnevi 1995, Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc - Die Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc, v tisku.
- O'Loughlin, Niall: The Chalk Circle Operas of Osterc and Zemlinsky: a Comparative Analysis, Slovenski glasbeni dnevi 1995, Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc - Die Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc, v tisku.
- Pokorn, Danilo: Slavko Osterc, prispevek za biografijo, Muzikološki zbornik V, 1969, 83-91.
- Pokorn, Danilo: Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, Muzikološki zbornik VI, 1970, 75-88.
- Rijavec, Andrej: Klavirski opus Slavka Osterca, Muzikološki zbornik IV, 1968, 120-131.
- Rijavec, Andrej: Prvi i drugi gudački kvartet S. Osterca, Arti musices I, 1969, 177-187.
- Rijavec, Andrej: Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago, Muzikološki zbornik V, 1969, 92-100.
- Rijavec, Andrej: K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca, Muzikološki zbornik VI, 1970, 38-53.
- Rijavec, Andrej: Slavko Osterc und die stilistische Situation seiner Zeit, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, Basel 1975, 947-949.
- Rijavec, Andrej: Skladatelj Slavko Osterc v slovenskem in evropskem okviru, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 1978, št. 14, 149-165.

- Rijavec, Andrej: Slavko Osterc, an Expressionist, Muzikološki zbornik XX, 1984, 47-54.
- Rijavec, Andrej: Slavko Osterc - ekspresionist?, Obdobja 5, Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1984, 591-600.
- Rijavec, Andrej: Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu, Muzikološki zbornik XXV, 1989, 7-14.
- Rijavec, Andrej: Slavko Osterc - "dopisni" učitelj komponiranja, Slovenski glasbeni dnevi 1995, Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc - Die Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc, v tisku.
- Šegula, Tomaž: Zborovske kompozicije Slavka Osterca, Muzikološki zbornik VI, 1970, 54-74.
- Šegula, Tomaž: Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925, Muzikološki zbornik VII, 1971, 69-89.
- Vysloužil, Jiří: Osterc's Prager Lehrer K. Jiráček, V. Novák und A. Hába, Slovenski glasbeni dnevi 1995, Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc - Die Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc, v tisku.
- Vysloužilova, Vera: Slavko Osterc auf dem Prager Festival der ISCM 1935, Slovenski glasbeni dnevi 1995, Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc - Die Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc, v tisku.

III. SEMINARSKE IN DIPLOMSKE NALOGE

- Bedina, Katarina: Slavko Osterc - glasbeni publicist in kritik. Diplomaska naloga. Ljubljana (Akademija za glasbo) 1964.
- Kapus, Branka: Glasbena kritika Slavka Osterca. Seminarska naloga, Ljubljana (Filozofska fakulteta) 1982.
- Kerševan, Neva: Opera dela Slavka Osterca. Seminarska naloga. Ljubljana (Akademija za glasbo) 1964.
- Mrak, Marjana: Slavko Osterc: samospevi. Seminarska naloga. Ljubljana (Akademija za glasbo) 1963.
- Pokorn, Danilo: Slavko Osterc. Življenje in dela. Diplomaska naloga. Ljubljana (Akademija za glasbo) 1968.
- Prejac, Lučka: Slavko Osterc: "Iluzije". Seminarska naloga. Ljubljana (Akademija za glasbo) 1964.
- Selič, Tea: Kantata o šahu Slavka Osterca. Seminarska naloga. (Filozofska fakulteta) 1995.
- Šegula Tomaž: Vokalna in vokalno-instrumentalna dela Slavka Osterca. Diplomaska naloga. Ljubljana (Akademija za glasbo) 1965.

IV. ČLANKI, KOMENTARJI, POROČILA, BELEŽKE, SPOMINI

- Ajlec, Rafael: Slavko Osterc, Koledar Kmečke knjige 1955, 33-35.
- Andrejčič, Igor: Komentar za koncertni spored II. festivala sodobne komorne glasbe Radenci 1964, Osterc: Pihalni kvintet, Pravljičica za klavir, samospevi za glas in klavir.
- Andrejčič, Igor: Komentar za koncertni spored VI. festivala Radenci 1968, Osterc: Fantasie chromatique, Aforizmi, Trio za flavto, klavir in fagot, Procesija.

- Andrejčič, Igor: Komentar za koncertni spored VII. festivala Radenci 1969, Osterc: I. godalni kvartet, Štiri Gradnikove pesmi.
- Andrejčič, Igor: Komentar za koncertni spored VIII. festivala Radenci 1970, Osterc: Cinq morceaux pour orgue, Fantazija in koral, pesmi za glas in klavir.
- Andrejčič, Igor: Komentar za koncertni spored X. festivala Radenci 1972, Osterc: Nonet.
- Ašič, Anica: Šel je študirat v Prago, Slavko Osterc, spominski zbornik, ur. V. Šiftar, Murska Sobota 1963, 83-85; ponatis Gledališki list SNG Maribor, Opera-balet 1994/95 za predstavo "Krog s kredo".
- Ašič, Ivan: Orkestralni koncert Glasbene matice v Mariboru, Jutro 1926, št. 104, 6, (prikaz skladb pred koncertom, Povodni mož).
- Bedina, Katarina: Marij Kogoj in Slavko Osterc začetnika glasbene moderne na Slovenskem, Pionir 1972/73, št. 7, 198.
- Bedina, Katarina: K prvi objavi Osterčeve študije, Grlica 1976/77, št. 1-2, 28.
- Borko, Božidar: Drobnji spomini, Slavko Osterc, spominski zbornik, ur. V. Šiftar, Murska Sobota 1963, 128-129.
- Bravničar, Matija: Slavko Osterc, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera 1931/32, št. 9, 1-2.
- Bravničar, Matija - Golovin, Peter: Plesni večer. Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera 1938/39, št. 17, 117-124, (ob uprizoritvi baleta s podnaslovom Močnejše od smrti na glasbo slovenskih skladateljev, S. Osterc: Trois danses orientales).
- Brvar, Veronika: Osterc v očeh dr. Dragotina Cvetka, GM 1994, št. 3-4, 6, (nadaljevanka Osterčev čas).
- Cvetko, Ciril: S. Osterc: Suita za orkester, komentar za gramofonsko ploščo Jugoton LPY-27.
- Delak, Ferdo: Slavko Osterc, Domači prijatelj 1930, št. 4, 88, podpis F.D.
- Forstnerič-Hajnšek, Melita: Osterčev "Krog s kredo", Večer 1995, št. 78, 15.
- G.I.: Spominska plošča za skladatelja Osterca, Delo 1995, št. 121, 2, 29.5.1995 (odkritje plošče v Veržeu 28.5.1995).
- Gačnik, Janko: Bil je odločen in samozavesten, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 62-71.
- Godnič, Stanka: Spomenik Slavku Ostercu v Veržeu, Delo 1963, št. 157, 3, podpis G.S.
- Godnič, Stanka: Spominski zbornik Slavku Ostercu, Delo 1963, št. 161, 4.
- Grizold, Adrian: "Krog s kredo" je vreden uprizoritve, Večer 1995, št. 81, 14, 7.4.1995, (intervju z dirigentom Simonim Robinsonom).
- Hejnšek, Franc: Zaključek razvlečene debate, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 82.
- Hrovatin, Radoslav: Dopolnilo k "Sl. Ostercu ...", Cerkevni glasbenik 1942, 43-44, (dopolnilo k Premrlovedu bibliografskemu pregledu Osterčevih skladb).
- Kalan, Pavle: Glasbena zbirka za 8. razred osnovnih šol, Mladinska knjiga 1963, Navodilo za profesorje, S. Osterc: Suita, 5. stavek, str. 14, 15.
- Kartin, Monika: Osterc: Passacaglia in koral, Koncertni list Slovenske filharmonije 1979/80, št. 1.
- Kartin, Monika: Osterc: Plesi, Koncertni list Slovenske filharmonije 1979/80, št. 5.
- Kartin, Monika: Osterc: Quatre pièces symphoniques, spored za koncert Slovenske filharmonije dne 15.4.1983.

- Kartin, Monika: Osterc: Mouvement symphonique, spored za koncert Slovenske filharmonije dne 13.2.1992.
- Kartin, Monika: Osterc: Plesi, spored za koncert Slovenske filharmonije dne 31.3.1994.
- Kreft, Bratko: Spomini na S. Osterca in še marsikaj, Gledališki list Opera-balet 1979/80, št. 2, 25-30; ponatis Gledališki list SNG Maribor, Opera-balet 1994/95 za predstavo "Krog s kredo".
- Kreft, Ivan: Komponiral je za čas po revoluciji, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 130-131.
- Kušar, Peter: Osterc: Pihalni trio, komentar za koncert v ateljeju DSS dne 23.2.1971.
- Lebič, Lojze: Osterc: Polžek na pust, Cvetoči bezeg, komentar h koncertnemu sporedu Komornega zbora RTV Ljubljana, Koncertni list Slovenske filharmonije 1964/65, št. 8, 118.
- Lipovšek, Marijan: Ob 10-letnici smrti Slavka Osterca, Slovenska glasbena revija 1951/52, št. 1, 42-44.
- Lipovšek, Marijan: Osterc kot skladatelj, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 114-118; ponatis Gledališki list SNG Maribor, Opera-balet 1994/95 za predstavo "Krog s kredo".
- Lipovšek, Marijan: Fantazija za violino in klavir, komentar za 1. večer antologije slovenske violinske glasbe dne 10.11.1988.
- Lipovšek, Marijan: Nekaj pogledov na Osterčev glasbeni svet, Slovenski glasbeni dnevi 1995, Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc - Die Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc, v tisku.
- Loparnik, Borut: Skica v profilu, Gledališki list Opera-balet 1961/62, št. 5, 129-132; ponatis Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 45-50 in gledališki list SNG Maribor, Opera-balet 1994/95 za predstavo "Krog s kredo".
- Loparnik, Borut: Slavko Osterc, ob petdesetletnici smrti, Naši zbori 1991, št. 3-4, 66 in Mohorjev koledar 1991, Celje 1990, 153-155.
- Majaron, Edi: Osterc: Suita za orkester, Koncertni list Slovenske filharmonije 1973/74, št. 21.
- Makovec, Juš: 20-letnica smrti Slavka Osterca, Pomurski vestnik 1961, št. 22, 8.6.1961, str. 4.
- M.Š.: Takšen je bil Slavko Osterc, Večer 1963, št. 135, 5, 11.6.1963.
- Neubauer, Henrik: Slavko Osterc in slovenski balet, Gledališki list Opera-balet 1961/62, št. 5, 133.
- Neubauer, Henrik: Slavko Osterc in slovenski balet, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 101-111.
- Neubauer Henrik: O nastajanju "Iluzij" (odlomki iz pisem S. Osterca skladatelju Ristu Savinu), gledališki list Opera-balet 1961/62, št. 5, 136-137.
- Osterc, Tone: Stanjkov Lujzek, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 51-56.
- Pahor, Karol: Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc, Delavska enotnost 1953, št. 6, 4, 6.2.1953.
- Pahor, Karol: Nekaj spominov na Slavka Osterca in njegovo ženo Marto, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 86-97.
- Papandopulo, Boris: Mlada slovenačka muzička generacija, Novosti 1933, št. 135, 9 (tudi o njenem vodji S. Ostercu).
- Petrić, Ivo: Osterc: Mati, spored za koncert Slovenske filharmonije dne 2.10.1981.

- Petrić, Ivo: Suita za orkester, spored za koncert Slovenske filharmonije dne 20.4.1984.
- Pergar, Marija: Osterc: Klasična uvertura, spored za koncert Slovenske filharmonije dne 29.1.1987.
- Pokorn, Danilo: Skladatelj Slavko Osterc, Naši razgledi 1954, št. 10, 10-11, 22.5.1954.
- Pokorn, Danilo; Slavko Osterc, Koncertni list Slovenske filharmonije 1961/62, št. 11, 155-157.
- Pokorn, Danilo: Suita za orkester, Koncertni list Slovenske filharmonije 1961/62, št. 9, 172, podpis D.P.
- Pokorn, Danilo: Osterc: Mati, Koncertni list Slovenske filharmonije 1963/64, št. 3, 42-43, podpis D.P.
- Pokorn, Danilo: Osterc: Štiri skladbe za orkester, Koncertni list Slovenske filharmonije 1964/65, št. 2, 29, podpis D.P.
- Pokorn, Danilo: Osterc: Koncert za orkester, Koncertni list Slovenske filharmonije 1964/65, št. 7, 110, podpis D.P.
- Pokorn, Danilo: Komentar za koncertni spored III. festivala Radenci 1965, Osterc: Koncert za violino in 7 instrumentov.
- Pokorn, Danilo: Komorna dela, Slavko Osterc, Nonet za flavto, oboo, klarinet, rog, fagot, violino, violo, violončelo in kontrabas, Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1965 (pregledna bibliografija).
- Pokorn, Danilo: Orkestralna dela, Slavko Osterc, Suita za orkester, Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1967 (pregledna bibliografija).
- Pokorn, Danilo: Osterc: Mati, Koncertni list Slovenske filharmonije 1970/71, št. 3, 15.
- Pokorn, Danilo: Komentar za koncertni spored XIII. festivala Radenci 1975, Osterc: II. godalni kvartet.
- Pokorn, Danilo: Slavko Osterc: Saloma, Gledališki list Opera-balet 1979/80, št. 2, 14-20.
- Pokorn, Danilo: Komentar za koncertni spored XX. festivala Radenci 1982, Osterc: Kvintet za pihala.
- Pokorn, Danilo: Komentar za koncertni spored XXII. festivala Radenci 1984, Osterc: Suita za violino in klavir.
- Pokorn, Danilo: Komentar za koncertni spored XXV. festivala Radenci 1987, Osterc: Pravljica in resnica o svetovnem miru.
- Pokorn, Danilo: Komentar za koncertni spored XXVI. festivala Radenci 1988, Osterc: Sonata za klarinet in klavir.
- Pokorn, Danilo: Komentar za koncertni spored XXVII. festivala Radenci 1989, Osterc: Samospevi - Zvečer, Uspavančica, Slavec, Japonski motiv, Sonce v zavesah, Za materjo.
- Pokorn, Danilo: Komentar za koncertni spored XXIX. festivala Radenci 1991, Osterc: Suita za violino in klavir, Smospevi - Slavec, Biba leze, Dere se jas mali bija.
- Pokorn, Danilo: Komentar za koncertni spored XXXIII. festivala Radenci 1995, Osterc: Precesija, Fantazija in Koral, Štiri Gradnikove pesmi.
- Premrl, Stanko: Slavko Ostec in njegove skladbe, Cerkveni glasbenik 1942, str. 8-10, (prvi bibliografski pregled Osterčevih skladb).
- Rijavec, Andrej: Slavko Osterc 1895-1941, Koncertni list Slovenske filharmonije 1970/71, št. 3, 4-5.

- Rijavec, Andrej: Godalni kvartet št. 2, komentar za koncert v ateljeju DSS dne 26.11.1968.
- Rijavec, Andrej: Koncert za klavir in pihala, Koncertni list 1975/76, št. 18.
- Rijavec, Andrej: S. Osterc: Suita za orkester, komentar za gramofonsko ploščo Musica slovenica, Helidon FLP 10-004.
- Rijavec, Andrej: Kvintet za pihala, komentar za gramofonsko ploščo Musica slovenica, Helidon FLP 10-020.
- Seršen, Slavko: Težko ga je bilo matirati, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 80-81.
- Sivec, Jože: Osterc: Suita za orkester, Koncertni list Slovenske filharmonije 1971/72, št. 34.
- Stibilj, Milan: Osterc: Mati, komentar za koncert simfonikov RTV Slovenija dne 28.3.1994.
- Šivic, Kaja: Slavko Osterc: naš skladatelj, Glasbena mladina 1979/80, št. 5, 12-13.
- Šivic, Kaja: "Osterc je bil pravi vulkan - idej, znanja in prijateljstva", GM 1994, št. 2, 6, nadaljevanka Osterčev čas, razgovor s Primožem Ramovšem (ponatis Gledališki list SNG Maribor, Opera-balet 1994/95 za predstavo "Krog s kreda").
- Šivic, Pavel: Slavko Osterc, Koncertni list Slovenske filharmonije 1951/52, št. 4, 40-42, podpis P.Š.
- Šivic, Pavel: Srečanja, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 122-127.
- Šivic, Pavel: Mladinski zbori S. Osterca, Grlica 1963, št. 4-5.
- Šivic, Pavel: Komentar za Nonet (brez naslova), Slavko Osterc, Nonet za flavto, oboe, klarinet, rog, fagot, violino, violo, violončelo in kontrabas, Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1965.
- Šivic, Pavel: Komentar za koncert za violino in 7 instrumentov (brez naslova), Slavko Osterc, Koncert za violino in 7 instrumentov, Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1966.
- Šivic, Pavel: Komentar za Suito za orkester (brez naslova), Slavko Osterc, Suita za orkester, Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1967.
- Šivic, Pavel: Osterc: Koncert za klavir in pihala, Koncertni list Slovenske filharmonije 1971/72, št. 1.
- Šivic, Pavel: Spomini na Marto Valjalo, GM 1994, št. 1, 10-11, nadaljevanka Osterčev čas.
- Šivic, Pavel: Vselej svobodoljuben. Kako se je Osterčevih življenjskih in umetniških nazorov spominjal pred kratkim preminuli slovenski skladatelj Pavel Šivic, nekdanji Osterčev učenec in prijatelj, Republika 1995, št. 151, 12, 4.6.1995.
- Šivic, Pavel: Moji spomini na Osterčeve življenjske in umetniške nazore, Slovenski glasbeni dnevi 1995, Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc - Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc, v tisku.
- Šegula, Tomaž: Slavko Osterc: Pesem o muhi, Naši zbori, 1983, št. 3-4, 15-16.
- Šonaja-Osterc, Julka: Ali hočeš kaj zaslužiti, Slavko Osterc, Spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 57-58.
- Španger, Vekoslav: Molil pa ni, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 119-121.
- Ukmar, Kristjan: Osterc: Suita za orkester, komentar h koncertu orkestra Akademije za glasbo, Koncertni list Slovenske filharmonije 1963/64, št. 7, 111.

- Vahtar, Maja: Osterc: Klasična uvertura, Koncertni list Slovenske filharmonije 1976/77, št. 6.
- Vegan, Marica: Prof. Osterc o naših mladinskih zborih, Učiteljski tovariš 1937/38, št. 27, 2, (razgovor s skladateljem).
- Zacherl, Minka: K nam je rad prihajal, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 79.
- Zavrnik, Braco: "To je operni dogodek leta", Delo 1995, št. 81, 6, (razgovor z dirigentom Simonom Robinsonom pred krstno predstavo opere "Krog s kredo" dne 7.4.1995).
- Žganec, Mirjam: Odšel je z vetrovi, GM 1995, št. 5, 6 (nadaljevanka Osterčev čas).
- Žebre, Demetrij: Pred premiero "Iluzij", Gledališki list Opere SNG - Ljubljana 1961/62, št. 5, 134-36, (razgovor z dirigentom vodil - Smiljan Samec).
- Žebre Demetrij: Slavko nas je zadolžil, Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 112-113.
- Komentar k simfoniji Ideali, Spored za koncert Glasbene matice v Mariboru 3.11.1922.
- Komentar k simfonični sliki Ubežni kralj, Spored za simfonični koncert mariborske vojne muzike 2.12.1922 v Celju.
- Jugendkonzerte in Celje, Der Morgen, 21.2.1924, (Osterc komentira obliko sonate).
- Spored koncerta Glasbene matice v Celju 2.3.1925, Nova doba, 26.2.1925, (kratka oznaka skladb Impresije, Ni te na vrtu več, Usta so mi bila nema, Slavec, En brentana, Uspavančica, Zvečer, Cicifuj, Mene ni požela kosa, Serenada za godalni kvartet).
- Spored koncerta Glasbene matice, Nova doba 28.2.1925, (nadaljevanje prejšnje oznake).
- Samospevi, Nova doba, 3.3.1925, (posebna razlaga citiranih samospevov).
- Komponist Slavko Osterc v Pragi, Jutro, 7.2.1926, (poročilo o odlično opravljenih izpitih in najava koncerta modernih slovenskih skladateljev v Pragi dne 2.3.1926).
- Slowenischer Abend der modernen Musik, Prager Tagblatt, 23.2.1926, (najava istega koncerta).
- Tidenni kalendar koncertni, Večer slovinske moderni hudby, Narodní Osvobozený, 25.2.1926, (najava istega koncerta).
- Programy dnes, Narodni listy, 22.6.1926, (v radiu Praga Nokturno iz Liričnega kvarteta in Štiri belokranjske pesmi).
- Jugoslovenski radiokonzert v Pragi, Tabor, 20.6.1926, (najavlja omenjeni koncert in poroča o velikih Osterčevih študijskih uspehih).
- Suita za orkester, kratek komentar, Spored za III. simfonični koncert dne 1.5.1931, Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani.
- Štiri Gradnikove pesmi in Štiri Heinejeve pesmi, kratek komentar, Spored za komorni koncert godalnega kvarteta konservatoristov 13.5.1932.
- Slavko Osterc v Universaledition, Jutro 1933, št. 45, 6, (izid Klasične uverture, Suite za violino in klavir ter Magnificata).
- Slovenska moderna glasba v inostranstvu, Slovenija 1935, št. 21, 2, podpis -d.-, (pregled skladb S. Osterca, izvedenih v inozemstvu 1934/35).
- Ruska revija o slovenskem skladatelju, Jutro 1935, št. 240, (Centralnaja Evropa, praški dvomesečnik v ruščini, o Ostercu in praškem festivalu ISCM).

Osterca je priznal ves kulturni svet. Iz razgovora s skladateljem, ki ustvarja v kavarni zapisal -emze-, Slovenski narod, 6.10.1936.

Slava prvog beogradskog pevačkog društva, Pravda 16.1.1936, str. 6, (Osterc dobi prvo nagrado za zborovsko kompozicijo).

Slovenska glasba v tujini, Slovenija 1937, št. 1, 2-3, (izvedba Osterčevih skladb po Evropi v letih 1935 in 1936).

Prijatelji rdečega imperializma, Slovenski dom 1940, 26.7., str. 2, (o skupini simpatizerjev Sovjetske zveze - med njimi naveden S. Osterc, ki pripravljajo ustanovitev Društva prijateljev Sovjetske zveze).

Slavko Osterc, Jutro 1941, št. 123, 3, 25.5.1941, (nekrolog).

Poslednja pot Slavka Osterca, Jutro 1941, št. 124, 3, 27.5.1941.

Skladatelj Slavko Osterc, Slovenec 1941, št. 122, 4, 25.5.1941, (nekrolog).

Slavko Osterc, Slovenski narod, 1941, št. 117, 2, 24.5.1941 (nekrolog).

Tokratni Slovenski glasbeni dnevi, GM 1995, št. 7, 2-3, (o operi "Krog s kredo").

V. OCENE

Koncert, Ptujski list 1921, št. 6, 26.2.1921, (izvedba simfonične slike "Krst pri Savici").

Slavko Osterc: Trije samospevi, Tabor 1921, št. 110, 4, 18.5.1921, (izid samospevov Bolne rože, Na poljani, Zvezde žarijo).

Herzog, Ferdo: Prva slovenska simfonija (Ideali), Tabor 1922, št. 111, 3, (o Osterčevi simfoniji v C-duru "Ideali").

Savin, Risto: Slavko Osterc. O priliki prve vprizoritve simfonije Ideali in simfonični pesnitvi Ubežni kralj, Jutro 1922, št. 290, 5, (na koncertu mariborske Glasbene matice oziroma mariborskega vojaškega orkestra).

Hren, Anton: Naš skladatelj Slavko Osterc. Po proizvajanju prve slovenske simfonije, Učiteljski tovariš 1922, št. 50, 1-2, Kompoljski, (na koncertu mariborske Glasbene matice v Mariboru).

Juvanec, Ferdo: Prva slovenska simfonija, Nova doba 1922, št. 130, 2. Koncert v Celju, Slovenski narod, 29.4.1922, (o simfonični sliki "Krst pri Savici", izvedeni 22.4.1922).

Zika-Abschiedskonzert, Cillier Zeitung 1922, št. 30. 3, 13.4.1922, (Zikov kvartet izvedel 5.4.1922 Osterčev Menuet za kvartet na lok).

Dev, Oskar: Koncert orkestra Glasbene matice, Tabor 1922, št. 255, 4, 10.11.1922, (o izvedbi simfonije "Ideali" v Mariboru 3.11.1922).

Koncert orkestra Glasbene matice v Mariboru, Jutro, 7.11.1922, št. 264, str. 2, (o navedeni izvedbi).

Glasbena Matica v Mariboru, Slovenec 27.10.1922, št. 237, str. 3, (o navedeni izvedbi).

Kvartet Zika, Nova doba, 25.4.1922, podpis -K., (o Osterčevem Menuetu).

Pregelj, Cirilj: Godalni kvartet Zika, Slovenski narod, 12.4.1922, (o Menuetu).

Naš tovariš Slavko Osterc, Učiteljski tovariš, 27.4.1922, podpis -in-, (o Menuetu, simfonični sliki in operi "Krst pri Savici").

Slovenska simfonija, Riječ, 19.5.1922, (simfonija "Ideali").

Glasbena Matica in Maribor, Marbuger Zeitung, 3.11.1922, št. 241, 3, ("Ideali").

I. slovenska simfonija, Jugoslavija, 19.5.1922 (simfonija "Ideali").

Simfonični koncert mariborske vojne muzike, Nova doba, 5.12.1922, podpis F-K., (o izvedbi simfonični slike "Ubežni kralj").

Symphoniekonzert am 2. Dezember (Der fliehende König), Cillier Zeitung, 14.12.1922.

Koncert Češkoslovaškega kvarteta, Nova doba, 19.12.1922, podpis -in-, (o Liričnem kvartetu).

Neue Werke jugoslawischer Komponisten, Prager Presse, 1.11.1923, (S. Osterc dokončal novo opero "Osveta", ki naj bi jo to sezono uprizorili v Mariboru).

Konzerte, Cillier Zeitung, 4.1.1923, (o Liričnem kvartetu v izvedbi Češkoslovaškega kvarteta v Celju 13.12.1922).

Koncert Celjskega pevskega društva v Celju, Nova doba, 23.6.1923, podpis Š.V., (o Osterčevem zboru "Doma" na koncertu 16.6.1923).

Koncert pevskega društva, Jutro, 26.6.1923, (o istem).

Glasbena matica v Celju, Slovenec, 20.11.1923, (o koncertu Celjskega godalnega kvarteta, katerega član je bil Osterc, dne 18.11.1923 v kapucinski cerkvi).

Cerkveni koncert v Celju, Jutro, 20.11.1923, št. 271, 5, (o istem).

Das Kirchenkonzert in der Kapuzinerkirche, Cillier Zeitung, 25.11.1923 (o istem).

Ein neues slowenisches Musikwerk, Der Morgen, 9.3.1924, (izvedba Osterčevega Godalnega kvarteta v a-molu).

Akademija srednješolcev v Mariboru, Narodni dnevnik 1924, št. 56, 3, 6.3.1924, podpis -c-. (o Kvartetu v a-molu, izvedenem 29.2.1924).

Beran, Emerik: Stanko Osterc: Aus Satans Tagebuch, Ballettpantomime in 3 Episoden, Marburger Zeitung, 12.4.1924, (ocena baleta ob skušnji mariborskega vojaškega orkestra).

Nove kompozicije Slavka Osterca, Narodni dnevnik, 15.4.1924, ("Iz satanovega dnevnika").

Beran, Emerik: Nova slovenska skladba S. Osterca: Iz satanovega dnevnika, Tabor, 14.4.1924, št. 86, 4.

Eine neue Ballettpantomime, Zagreber Tagblatt, 18.4.1924, ("Iz satanovega dnevnika").

I. Matineja Glasbene matice v Celju, Nova doba, 23.5.1924, (Osterčeva samospeva s spremljavo klavirskega kvinteta "Vidiš te naše križe" in "Ni te na vrtu več").

Državna dvorazredna trgovska šola v Celju, Nova doba 1924, št. 75, 2, 3.7.1924, (Osterčeva priredba narodne "Bom šel na planince" na šolskem koncertu 27.6.1924).

Koncert. Gospod Vekoslav Janko, Slovenski narod, 25.7.1924, (koncert v Celju in Osterčev samospev "Ni te na vrtu več").

Koncert v Celju, Jutro, 7.8.1924, (o omenjenem koncertu).

Koncert, Nova doba, 5.8.1924, (o navedenem koncertu in samospevu).

Osterčev kompozicijski večer, Tabor 5.3.1925, (o koncertu Glasbene matice v Celju dne 2.3.1925, Impresije in samospevi: Ni te na vrtu več, Usta so mi bila nema, Slavec, En brentana, Uspavančica, Zvečer, Cicifuj, Mene ni požela kosa, Nocturno, Humoreska in Serenada iz Liričnega kvarteta, Sonatina za klavir, Belokranjske uspavanke, Humoreska in Scherzo za orkester).

Sancin, I. Karel: Kompozicijski koncert S. Osterca, Nova doba, 5.3.1925, (o koncertu v Celju dne 2.3.1925 in ocena zgoraj navedenih skladb).

Osterčev koncert v Mariboru, Jutro, 1925, št. 78., 3, 28.3.1925, (z istimi skladbami).

- Trije koncerti v Mariboru, Slovenec, 1925, št. 83, 5-6, podpis An., (tudi o komornem koncertu skladb S. Osterca).
- V. mladinski koncert Glasbene matice v Celju, Jutro, 13.3.1925, (Nocturno, Humoreska za godalni kvartet, Serenada za godalni kvartet).
- Koncertna matineja Glasbene matice v Celju, Tabor, 17.3.1925, (o prej navedenem koncertu dne 15.3.1925).
- Glasbena matica v Celju, Jutro 19.3.1925, (o koncertu dne 15.3.1925).
- Sancin, I. Karel: Pomenki o sodobni glasbi in Osterc, Nova doba, 21.3.1925 in 24.3.1925.
- Osterčev koncert v Mariboru, Nova doba, 2.4.1925, (o koncertu dne 28.3.1925).
- Novi slovenski solospievi, Narodni dnevnik, 14.4.1925, (o koncertu v Mariboru dne 28.3.1925).
- Osterčev večer v Mariboru, Tabor, 12.4.1925, podpis H.Š., (obsežnejša ocena in oznaka kompozicij koncerta dne 28.3.1925).
- Kompositionenabed des Herrn Osterc, Marburger Zeitung, 31.3.1925.
- Koncert Glasbene matice v Mariboru, Tabor 25.4.1925, (dne 6.5.1925, samospjev "Ni te na vrtu več").
- Koncert mariborske Glasbene matice, Politika, 17.4.1925, (dne 6.5.1925, omenjen Osterc).
- Ašič, Ivan: Orkestralni koncert Glasbene matice v Mariboru (k nocojšnjemu večeru), Jutro, 7.5.1926, št. 103, str. 6, (Povodni mož).
- Orkestralni koncert Glasbene matice v Mariboru, Jutro, 11.5.1926, podpis Dr.I.V., (Povodni mož).
- Glasbena matica v Mariboru, Slovenec, 12.5.1926, (orkestralni koncert, Povodni mož).
- Adamič, Emil: Slavko Osterc: Štiri belokranjske za glas in klavir, Slovenski narod 1926, št. 131, 3, podpis -č.
- Adamič, Emil: Štiri belokranjske za glas in klavir, Zbori 1926, št. 7-8, 30, podpis -č.
- Vurnik, Stanko. Slovenska glasbena produkcija v letu 1926, Dom in svet 1927, št. 3, 125-128, (Osterc: Štiri belokranjske za glas in klavir).
- Premrl, Stanko: Slavko Osterc: Štiri belokranjske za en glas in klavir, Cerkveni glasbenik 1926, št. 7-8, 108-109.
- Z pražských koncertů. Večer slovinské moderní hudby, Narodni osvoboděni, 6.3.1926, (posebej o Ostercu).
- Hába, Alois: Uspehi skladatelja Slavka Osterca, Jutro 1927, št. 150, 11, (odlomek iz ocene, objavljene v Češkoslovenska republika, 18.6.1927; o Osterčevih skladbah, izvedenih na koncertu absolventov konservatorija v Pragi, 15.6.1927).
- Rychnowsky, Ernst: Jugoslawisches Konzert, Prager Tagblatt, 21.5.1927, (večer jugoslovanske glasbe dne 20.5.1927 in o Osterčevih samospevih Solnce v zavesah, Delajmo zlata kolesa, Štiri belokranjske pesmi).
- Očadlik, Mirko: Večer jihoslovanske hudby, Narodni osvoboděni, 22.5.1927, podpis M.O., (tudi omenjen Osterc).
- Očadlik, Mirko: Večer jihoslovanske hudby, Československa Republika, 22.5.1927, podpis M.O., (tudi omenjen Osterc).
- Hippmann, Silv.: Vystupni koncerty absolventů státní konservatoře hudby 15.6.1927, Venkov, 17.6.1927, (ocena skladb: Štiri karikature za piccolo, klarinet in fagot, Osem anekdot Charlia Chaplina za glas in 11 instrumentov, I. godalni kvartet).

- Očadlik, Mirko: Najmladši skladatelská škola, Narodni osvobózeni, 18.6.1927, podpis M.O., (ocena zgoraj navedenih skladb).
- Hába, Alois: Koncert absolventů komposičních škol Státni konservatoře hudby v Praze, Československa Republika, 18.6.1927, (ocena zgoraj navedenih skladb).
- Jiráak, Karel Boleslav: K tomu poznamka učitelova, Narodni osvobózeni, 26.6.1927, podpis K.B.J., (o koncertu absolventov konservatorija dne 15.6.1927).
- Nova slovenska opera, Slovenec 1928, št. 166, 7, (Iz komične opere).
- Vurnik, Stanko: Nova muzika, Slovenec 1928, št. 69, 6 in št. 70, 7, (samospjev Sonce v zavesah).
- Vurnik, Stanko: Slavko Osterc: Iz komične opere, Slovenec 1928, št. 262, 6, podpis V., (o uprizoritvi v Ljubljani).
- Vurnik, Stanko: Nova muzika št. 3, Slovenec 1928, št. 140, 21.6.1928, 7, (Osterc: zbor Familija).
- Sancin, Karel: Dobrodelni koncert na Dobrni, Jutro, 18.9.1928, podpis S-in, (dne 9.9.1928, Solnce v zavesah, Štiri belokranjske, Pesem o devici Peregrini).
- Sancin, Karel: Dobrodelni koncert na Dobrni, Nova doba, 19.9.1928, podpis Karel S., (isto kot prejšnje).
- Ljubljanaer Nationaltheater. Uraufführung von Novačans Drama Herman Celjski, Morgenblatt, 12.5.1928, podpis Fr.K., (omenja Osterčevo scensko glasbo za to dramo).
- Vurnik, Stanko: Nova slovenska opera, Dom in svet, 1929, št. 7, 207-210; št. 8, 246-249 (Iz komične opere), št. 9, 279-282 (Krog s kredo).
- Vurnik, Stanko: Glasbene revije, Slovenec 1929, št. 268, 23.11.1929, 8, (zbor Pesem revolucionarjev in Tri pesmi za cikla "Obup bednega sentimentalnega poeta").
- Adamič, Emil: Moderna glasbena dela in naše občinstvo, Jutro 1929, št. 89, 3, podpis -č, (o uprizoritvi Osterčeve Iz komične opere v Ljubljani).
- Lajovic, Anton, Opera. Slavko Osterc: Iz komične opere, Ljubljanski zvon 1929, št. 1, 60-61, (o uprizoritvi v Ljubljani).
- Ašič, Ivan, Ljubljanska opera v Mariboru, Mariborski večernik Jutra 1929, št. 56, 2, (o uprizoritvi Osterčeve Iz komične opere v Mariboru).
- Bučar, Edvard: Das Gastspiel der Oper aus Ljubljana, Mariborer Zeitung 1929, št. 74, 9, podpis Dr. E.B., (o uprizoritvi iste v Mariboru).
- Mirk, Vasilij, Gostovanje Ljubljanske opere, Mariborski večernik Jutra 1929, št. 60, 3, podpis V.M., (o uprizoritvi iste v Mariboru).
- Osterčeve nove skladbe, Jutro 1930, št. 33, 5, (Ciacona za violo in klavir, Štiri šaljivke za sopran in dva klarineta, Koncert za oboo, basklarinet, rog in violo, Vstajenje za glas in violo, Štiri Gradnikove pesmi za glas in godalni kvartet, Sonata za violo in klavir).
- Škerjanc, Lucijan Marija: Osterčev komorni večer v Ljubljani, Jutro 1930, št. 35, 3, podpis L.M.Š., (o koncertu z zgoraj navedenimi skladbami dne 10.2.1930).
- Vurnik, Stanko: Iz glasbenega življenja, Slovenec 1930, št. 249, 30.10.1930, 7, (zbor Konja jezdi aga).
- Vurnik, Stanko: Koncert skladb Slavka Osterca, Slovenec 1930, št. 35, 7, podpis V., (o koncertu dne 10.2.1930, Štiri šaljivke za sopran in 2 klarineta, Koncert za oboo, basklarinet, rog in violo, samospjev Vstajenje, Štiri Gradnikove pesmi).
- Vurnik, Stanko: Novejša slovenska operna dela, Muzičar 1930, št. 3, 5-6, (tudi Krog s kredo in Saloma).

- Slovenska glasba v Brnu, Jutro 1931, št. 238, 3, podpis D.J., (o izvedbi skladb S. Osterca - Suita - in L.M. Škerjanca na koncertu simfoničnega orkestra gledališča v Brnu).
- Lovrić, Božo: Zagrebački kvartet i Češka filharmonija, Obzor 1931, št. 33, 3, (o izvedbi del P. Miloševića in S. Osterca - Suita - na koncertu Češke filharmonije z dirigentom K.B. Jirákom v Pragi).
- Simfonični koncert, Slovenec 1931, št. 101, 4, 6.5.1931, (orkester ljubljanske Opere dne 1.5.1931, Suita).
- Adamič, Emil: Komorni koncert, Slovenski narod, 1932, št. 109, 3, podpis -č, (v Ljubljani 13.5.1932, godalni kvartet konservatoristov in Franja Golob, Štiri Gradnikove pesmi, Štiri Heinejeve pesmi).
- Vučković, Vojislav: Jugoslovenska muzika u Pragu, Zvuk 1932-33, št. 3, 106-107, (o izvedbi del raznih sodobnih jugoslovanskih skladateljev, med drugim S. Osterca - Koncert za orkester - v Pragi).
- Govekar, Franc: Osterčeve tri enodejanke, Slovenski narod, 29.2.1932, št. 48.
- Osterčeva glasbena dela, Slovenski narod 1932, št. 51, 3, (o enodejankah "Medea" in "Dandin v vicah" ter baletu "Maska rdeče smrti").
- Govekar, Fran: Miši in podgane v naši operni kritiki, Slovenski narod 1932, št. 55, 2, podpis Fr.G., (odgovor na prejšnji članek).
- Adamič, Emil: Slavko Osterc: Tri operne enodejanke, Jutro 1932, št. 52, 3, podpis -č, (o uprizoritvi zgoraj navedenih del v Ljubljani).
- Jekl, Josip: Audiatur et altera pars, Slovenski narod 1932, št. 59, 2, (o Osterčevih enodejankah).
- Stotter, Josef: Minutenopern oder Opernfragmente? Uraufführung von drei Einakter-Opern Sl. Osterc' am Ljubljanaer Nationaltheater, Morgenblatt, 1932, št. 68, 5.
- Švara, Danilo: Kapelnik dr. Švara o Osterčevi premieri, Jutro 1932, št. 48, 3, (o uprizoritvi Osterčevih enodejank).
- Škerjanc, Lucijan Marija: Slavko Osterc: Oče naš, Jutro 1932, št. 22, 3, podpis L.M.Š.
- Slavnostní koncert České filharmonie, Narodni osvobodenci, začetek decembra 1932, podpis V.T., (o izvedbi Koncerta za orkester v Pragi 1.12.1932).
- Jugoslavský koncert, Pravo ludu, začetek decembra 1932, podpis -kh-, (o isti izvedbi).
- Češka Filharmonie v Praze, Lidove Noviny, začetek decembra 1932, podpis F.B., (o isti izvedbi).
- Jugoslawisches Konzert, Prager Presse, začetek decembra 1932, podpis J.B., (o isti izvedbi).
- Simfonični in zborovsko instrumentalni koncert Glasbene matice, Slovenec 1932, št. 113, 3-4, 19.5.1932, podpis K., (Religioso in Presto iz Suite).
- Simfonični koncert ob priliki 50letnice slovenskega župonovanja v Ljubljani, Slovenec 1932, št. 134, 4, 14.6.1932, podpis T., (Suita, 1., 4. in 5. stavek).
- Osterc, Slavko: IV. simfonični koncert, Jutro 1932, št. 137, 14.6.1932, (Suita, 1., 4. in 5. stavek).
- Cvetko, Dragotin: Simfonični koncert opernega orkestra, Slovenija 1933, št. 42, 2-3, podpis D.Cv., (dne 16.10.1933, Overture classique).
- Vučković, Vojislav: Muzika na strani, Zvuk 1933, str. 107, (Koncert za orkester, ocena).

Škerjanc, Lucijan Marija: Čerepninov koncert, Jutro 1933, št. 245, 3, 19.10.1933, podpis L.M.Š., (simfonični koncert opernega orkestra 16.10.1933, Overture classique).

Ukmar, Vilko, Simfonični koncert v Unionu, Slovenec 1933, št. 239, 7, 19.10.1933, podpis V.U., (simfonični koncert opernega orkestra 16.10.1933, Overture classique).

Slovenska glasba na Dunaju, Slovenec 1934, št. 44, 7, (o izvedbi Sonate za violo in klavir na koncertu Zveze avstrijskih skladateljev januarja 1934).

Slawische Musik, Neues Wiener Abendblatt, 31.1.1934, (o predstavitvi slovenske in poljske glasbe na omenjenem koncertu).

Musikalische Neuerscheinungen, Anbruch 1934, št. 3, str. 58, podpis U.E., (= uredništvo Universal Edition), Suita za violino in klavir.

Cvetko, Dragotin: Osterčev Klavirski koncert v praškem radiu, Slovenija 1934, št. 13, 1-2, podpis D.Cv.

Hirschler, Heinrich: Zagrebški kvartet izvaja Osterca, Jutro 1934, št. 297, 3-4, (Štiri Gradnikove pesmi v Zagrebu).

Z Mednarodnega festivala v Firenci, Jutro 1934, št. 84, 3-4, (Festival ISCM, sodelovanje Osterca).

Arnaldo, Bonaventura, Il XII Festival internazionale di musica contemporanea, La Nazione, 3.4.1934, (sodelovanje Osterca).

Le manifestazioni del Festival Musicale. Il primo concerto di Musica da camera, Il nuovo giornale, 4.4.1934, podpis n.i., (Franja Golob pela Gradnikove pesmi).

Moyzes, Alexander: XII. festival mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu ve Florencii, Narodni listy, 7.4.1934, (Štiri Gradnikove pesmi).

Das XII. internationale Musikfest in Florenz, Deutsche Zeitung Bohemia, 7.4.1934, (Štiri Gradnikove pesmi).

Das XII. internationale Musikfest in Florenz, Neue Züricher Zeitung, 7.4.1934, (Štiri Gradnikove pesmi).

Reiner, Karl: Musikfest in Florenz, Deutsche Zeitung Bohemia, 7.4.1934, (Štiri Gradnikove pesmi).

Uspeh Ljubljanskega godalnega kvarteta in skladbe S. Osterca na festivalu v Firenci, Jutro, 7.4.1934, (Štiri Gradnikove pesmi).

Moyzes, Alexander: Festival Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu ve Florencii, Lidove Noviny, 8.4.1934, (Štiri Gradnikove pesmi).

Reiner, Karl: Das Musikfest in Florenz, Deutsche Zeitung Bohemia, 10.4.1934, (Štiri Gradnikove pesmi).

Benisch, Egon: Internationales Musikfest in Florenz, Morgenblatt 1934, št. 84, 6, (Štiri Gradnikove pesmi).

Pri kontraaltistiki Bernot-Golobovi, Slovenec, 12.4.1934, -č, (tudi o velikem uspehu Štirih Gradnikovih pesmi v Firencih).

Das internationale Festival in Florenz. Von einem gelegentlichen Korrespondenten, Neue freie Presse, Wien, 13.4.1934, (tudi o Štirih Gradnikovih pesmih).

Holl, Karl: Neue Musik in Florenz, Frankfurter Zeitung, 14.4.1934, (tudi o istih).

Prunières, Henry: La Musique a Florence. Le Xlle festival de le S.I. M.C, Le Temps, Paris, 15.4.1934, (tudi o istih).

Das Musikfest in Florenz, Berliner Zeitung am Mittag, 24.4.1934, (tudi o istih).

Dva glasbena uspeha naših rojakov v inozemstvu, Istra, Zagreb, 18.5.1934, (o Bernotovi in Ostercu na festivalu v Firencih).

Dragutinović, Branko: Koncerti, Javnost 1935, št. 15, 358-359, (na koncertu Beograjske filharmonije Passacaglia in Koral, nagrajani na konkurzu Narodnega konservatorija Cvijete Zuzović in predstavljeni na Festivalu jugoslovanske glasbe).

Milojević, Miloje: Muzički festival Cvijete Zuzović, Politika 1935, št. 9669, 7, podpis dr M.M., (Passacaglia in koral).

Vučković, Vojislav: Muzički festival Cvijete Zuzović, Nedeljne informativne novine, 1935, št. 7, 7, podpis V.V. (Passacaglia in koral).

Švarc, Rikard: Koncerti Praškog kvarteta i Beogradske filharmonije, dir. S. Hristić, E. Hajek, I. Mijović-Černe i P. Fournier, Zvuk 1935, št. 3, 107-108, (Passacaglia in koral).

Čolić, Dragutin: Jugoslovenski muzički festival, Pravda, 18.4.1935, (Passacaglia in koral).

Stefanović, Pavle: Jugoslovenski muzički festival u priredbi Cvijete Zuzović, Štampa, 20.4.1935, (Passacaglia in koral).

Kesić, B.: Kompozitori koji su svojim simfonijama postali otkrivenje za našu publiku, Vreme, 16.4.1935, (Passacaglia in koral).

Škerjanc, Lucijan Marija: Slovenska glasba, Jutro 1935, št. 264, 3, podpis L.M.Š., (o koncertu Glasbene matice dne 4.11.1935, Procesija, Kam greva, Na trojki).

Vodušek, Valens: Sodobna slovenska glasba. Misli ob intimnem koncertu slov.nar. (moderne) glasbe, Slovenec 1935, št. 258, 5 in št. 260, 5, (tudi o prej navedenih Osterčevih skladbah, predstavljenih na koncertu Glasbene matice dne 4.11.1935).

Švara, Danilo: Nesmisli o večeru sodobne slovenske glasbe, Jutro 1935, št. 268, 7, (odgovor na članka V. Voduška).

Pučnik, Ivan: Praga - gledališče in glasba, Jutro 1935, št. 71, 3, (tudi o izvedbi Osterčevih Arabesk v Pragi).

Pučnik, Ivan: Deset dni glasbe v Pragi, Jutro 1935, št. 81, 4, (o izvedbi Osterčeve Toccate in del drugih sodobnih slovenskih in jugoslovanskih skladateljev).

Đurić-Klajn, Stana: Savremena muzika na praškom festivalu, Zvuk 1935, št. 8-9, 341-344, (Festival I.S.C.M., Koncert za klavir in pihala).

Uspehi naše sodobne glasbe v Pragi, Jutro, 7.9.1935, (navedbe iz ocen praških kritikov ob izvedbi Koncerta za klavir in pihala).

Šilhau, Antonin: Mezinárodní festival současné hudby, Narodni listy, 4.9.1935, (Koncert za klavir in pihala).

Hudebni festival zahájen, Rude Pravo, 4.9.1935, podpis t.j., (o istem).

Šourek, Otokar: Mezinárodní hudebni festival. První koncert orchestralní, Venkov, 3.9.1935, podpis O.Š., (o istem).

Doležil, Hubert: Zahájení mezinárodního hudebního festivalu, České Slovo, 4.9.1935, podpis H.D., (o istem).

Patrakova: Mezinárodní hudební festival. První symfonický koncert, Narodni osvobození, 4.9.1935, podpis ajp., (o istem).

Pomačka, Boleslav: Mezinárodní festival soudobé hudby, Lidové noviny, 4.9.1935.

Brod, Max: Prager Musikfest. Das erste Orchesterkonzert, Prager Tagblatt, 3.9.1935, podpis M.B., (Koncert za klavir in pihala).

Musica moderna a Praga, Il Piccolo della Sera, 5.10.1935, (o istem).

Festival mezinárodní společnosti pro sodobou hudbu. Orchestralní koncert soudobé hudby, Express, 3.9.1935, podpis -st.r., (o istem).

Bartoš, Otokar: Internationales Musikfest. Erstes Konzert, Prager Presse, 4.9.1935, podpis O.B., (o istem).

1. Abend des internationalen Musikfestes, Rote Fahne, 4.9.1935, (o istem).

Erstes Orchesterkonzert beim Internationalen Musikfest, Prager Abendblatt, 4.9.1935, podpis Dr. A.S., (o istem).

Na festivalu vedou Slované, Večerník Národ, 3.9.1935, (o Koncertu za klavir in pihala).

Uspěch slovanských skladatelů, Večerní Česke Slovo, 3.9.1935, (tudi o istem).

První festivalový koncert v Praze, A-lét ranny, 4.9.1935, podpis -jqp-, (tudi o istem).

Internationales Musikfest in Prag, Neue Züricher Zeitung, 11.9.1935, (tudi o istem).

Brod, Max: Prager Musikfest, Letztes Konzert, Prager Tagblatt, 7.9.1935, (pregledna ocenitev celotne prireditve, omenjen tudi Osterc).

Z pražských koncertů. Koncert Československo-jihoslovanské ligy, Pravo lidu, 3.12.1935, (Klasična uvertura).

Drugi koncert Ljubljanske filharmonije, Jutro 1935, št. 253, 7, 31.10.1935, podpis S.K., (Passacaglia in koral).

Ukmar, Vilko: Koncert ljubljanske filharmonije, Slovenec 1935, št. 251, 5, 31.10.1935, (Passacaglia in koral).

El Grupo Renovación realizó un concierto an Amigos del Arte, La Nacion, 18.12.1935, (o koncertu sodobne avstrijske in slovenske glasbe v Buenos Airesu, omenjen tudi Osterc).

En "Amigos del Arte" se Estrenaron Composiciones Austríacas y Yugoelavas, El Mundo, 19.12.1935, (o koncertu omenjene skupine v Buenos Airesu, Osterc: Toccata).

Musica yugoeslava y vienesa dió a conocer el Grupo Renovación, La Prensa, 17.12.1935, (o prej navedenem koncertu).

Šturm, Franc: Koncertna sezona, Sodobnost 1936, št. 1., 46-48, (skladbe S. Osterca na komornem koncertu 4.11.1935).

Škerjanc, Lucijan Marija: Koncert Glasbene matice, Jutro 1936, št. 35, 3, 12.2.1936, podpis L.M.Š., (Magnificat).

Ukmar, Vilko: Koncert Glasbene matice, Slovenec 1936, št. 37, 7, 14.2.1936, (Magnificat).

Audycja muzyki jugosłowiańskiej. Koncert Polskiego Tow. Muzyki Współczesnej, Express Potanny, 26.3.1936, podpis e.a., (Toccata in Procesija).

Współczesna muzyka jugosłowiańska, Kurjer Krakowski, 29.3.1936, podpis Z.D., (koncert jugoslovanske glasbe, ki ga je priredilo cit. združenje, Toccata za klavir in Procesija).

Kondracki, Michał: Współczesna muzyka jugosłowiańska, A.B. C., 26.3.1936, (o istem kot prejšnje).

Tworczość jugosłowiańska. Recital L. Luboschutz. Koncert Al. Wielhorskiego, Kurjer Warszawski, 27.3.1936, (o istem kot prejšnje).

Saxofonista Sigurd M. Rascher, Pravo lidu, 23.2.1936, podpis -Kh-, (koncert v Pragi, Sonata za saksofon in klavir).

Sigurd Rascher, Lidove Noviny, 23.2.1936, podpis fc., (enako kot prejšnje).

Musica, Compas 1936, št. 2, 39-40, (Koncerti skupine El Grupo Renovación za leto 1936, Suita za violino in klavir).

Koncertat četvrttanske glazbe naših kompozitora u Pragu. (Pismo N.R. iz Praga), Nova riječ 1938, št. 81, 7, (Štiri Heinejeve pesmi).

- Jugoslávským skladatelům čtvrttónové hudby, *Česke Slovo*, 24.5.1938, (Štiri Heinejeve pesmi).
- Četvrttony, Venkov, 22.5.1938, podpis m., (štiri Heinejeve pesmi).
- Vierteltonmusik, Prager Tagblatt, 22.5.1938, podpis Std., (Heinejeve pesmi).
- Hajek, Emil: Izdanje Kolegium muzikum, Muzički glasnik 1938, št. 3, 60-61, (o delih slovenskih in srbskih avtorjev, S. Osterc: Arabeske).
- Slavko Osterc: Nonet, Jutro 1938, št. 114, 7, (Nonet na koncertu ansambla Český nonet dne 22.4.1938 v Pragi. Kritike so izšle v čeških dnevnikih: Pravo lidu, 24.4.1938, Venkov, 24.4.1938, Narodni politika, 23.4.1938. Obsežnejšo oceno je v reviji Rytmus 1938 podal H.W. Süsskind).
- Bravničar, Marija - Golovin, Peter: Plesni večer. Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera 1938/39, št. 17, 117-124, (ob uprizoritvi baleta s podnaslovom Močnejše od smrti na glasbo slovenskih komponistov; S. Osterc: Trois dances orientales).
- Cvetko, Dragotin: Slovenski baleti v Ljubljanski operi, Edinost 1939, št. 29, 4, podpis dc., (Trois dances orientales).
- Golovin, Peter: Golovinov plesni večer z desetimi originalnimi libreti in glasbo domačih skladateljev, Slovenski narod 1939, št. 132, 4, (Trois dances orientales).
- Šest mladinskih skladateljev, Jutro, 21.1.1939, (o zbirki "Mladinske pesmi" sodobnih slovenskih skladateljev; S. Osterc: Mamica, Ovca in psi).
- Milojević, Miloje: Dve večeri slovenske kamerne muzike, Politika 1940, št. 11403, 12, podpis dr. M.M., (Klavirski trio na prvem koncertu Društva prijatelja umetnosti Cvete Zuzović v Beogradu).
- Stefanović, Pavle, Veče moderne jugoslovenske muzike. Tri značajna prva izvođenja, Pravda 1940, št. 12689, 9, (Klavirski trio).
- Cvetko, Dragotin: Koncert slovenske komorne glasbe, Slovenski narod 1940, št. 279, 4, podpis cd., (Osterčev Klavirski trio na koncertu Ljubljanskega klavirskega tria v Ljubljani).
- Koncert Ljubljanskega klavirskega tria, Slovenski dom 1940, 4.12.1940, (o izvedbi Osterčevega Klavirskega tria v Ljubljani).
- Silič, Ivan: Koncert g. Marte Osterc-Valjalo, Slovenec 19.11.1940, (Six petits morceaux pour piano).
- Nove slovenske skladbe. S. Osterc: Belokranjska suita, Slovenski narod, 30.11.1940.
- Živković, Milenko: Moderna jugoslovenska kamerna muzika u priredbi Cvijete Zuzović, Vreme 1940, št. 6501, 9, (Klavirski trio na prvem koncertu Društva prijatelja umetnosti Cvijete Zuzović v Beogradu).
- Tomc, Matija: K III. koncertu UJMA, Slovenec, 14.12.1940, (o sporedu slovenske orkestralne glasbe; Mati in Quatre pièces symphoniques).
- Cvetko, Dragotin: Nove skladbe, Slovenski narod, 17.9.1940, str. 3, (ob izidu Osterčevih Six petits morceaux pour piano in zboru Cvetoči bezeg).
- Iz Celja. Mladinski pevski zbor meščanske šole z Rakeka "Vilhar", Jutro, 19.4.1940, (koncert v Celju, dve pesmi S. Osterca).
- Koncert Ksenije Kušejeve, Slovenski narod, 29.5.1940, (samospev Vrata).
- Silič, Ivan: Koncert slovenske simfonične glasbe, Slovenec 1941, št. 10a, 8, podpis sil., (o koncertu UJMA dne 30.12.1940, Quatre pièces symphoniques, Mati).
- Škerjanc, Lucijan Marija: Slovenska simfonična glasba, Jutro 1941, št. 4, 3, (o istem).

- Pahor, Karol: Koncert v Mariboru, Jutro 1.4.1941, (Ljubljanski trio izvedel Osterčev klavirski trio dne 11.3.1941).
- Večer jugoslovanske glasbe v Mariboru, Večernik 20.3.1941, št. 55, str. 3, (Klavirski trio).
- Musik in Ljubljana, Belgrader Echo, 2.1.1941, (o koncertu slovenske komorne glasbe in Osterčevem Klavirskem triu).
- Silič, Ivan: S. Osterc: Belokranjska suita, Slovenec 1941, št. 215a, 5.
- Silič, Ivan: Še ena edicija Glasbene matice, Slovenec 1941, št. 227a, 5 (Jurij in kača belouška).
- Silič, Ivan: Slavko Osterc: Šest mladinskih skladb za klavir (Six petits morceaux pour piano), Slovenec 1941, št. 179a, 5.
- Lipovšek, Marijan: Rupel - dirigent četrtega simfoničnega koncerta, Jutro 1942, št. 298, 3, 30.12.1942, (Religioso iz Suite).
- Tomc, Matija: Simfonični koncert Glasbene matice, Slovenec 1942, št. 299, 3, 30.12.1942, (Religioso iz Suite).
- Lipovšek, Marijan: Deseti simfonični koncert, Jutro 1944, št. 129, 3, 7.6.1944, brez podpisa, (Overture classique).
- Tomc, Matija: Slovenec 1944, št. 130, 3, 8.6.1944, Deseti simfonični koncert, brez podpisa, (Overture classique).
- Cvetko, Dragotin: Prvi koncert Tržaške filharmonije, Slovenski poročevalec 1945, št. 205, 6, 18.12.1945, (Mouvement symphonique).
- Cvetko, Dragotin: Simfonični koncert radijskega orkestra, Slovenski poročevalec 1947, št. 50, 3, 28.2.1947, (Overture classique).
- Cvetko, Dragotin: Naše koncertno življenje, simfonični koncert (dne 15.X.1948), Slovenski poročevalec 1948, št. 251, 5, 21.X.1948, podpis c.d., (Overture classique).
- Gröbming, Adolf: Simfonični koncert slovenske glasbe, Slovenski poročevalec 1948, 21.2.1948, podpis Gg (Tempo di marcia, Religioso, Presto iz Suite).
- Golob, Vladimir: Dva simfonična koncerta Slovenske filharmonije, Ljudska pravica 1951, št. 176, 7, 15.12.1951, (Suita).
- Škerjanc, Lucijan Marija: K drugemu simfoničnemu koncertu Filharmoničnega društva, Slovenski poročevalec 1952, št. 270, 4, 15.11.1952, (Suita).
- Ajlec, Rafael: Simfonični koncert Slovenske filharmonije, Ljudska pravica 1956, št. 169, 7, 21.7.1956, (Overture classique).
- Švara, Danilo: Koncert Ljubljanske filharmonije, Slovenski poročevalec 1956, št. 170, 4, 21.7.1956, (Overture classique).
- Ajlec, Rafael: Simfonični koncert orkestra Slovenske filharmonije, Ljudska pravica 1957, št. 30, 5, 5.2.1957, (Overture classique).
- Pahor, Karol: Simfonični koncert Slovenske filharmonije, Slovenski poročevalec 1957, št. 90, 4, 17.4.1957, (Plesi).
- Prevoršek, Uroš: Simfonični koncert, Delo 1961, št. 127, 5, (Passacaglia in koral).
- Prevoršek, Uroš: Dve originalni kantati, Delo 1961, št. 147, 6, 31.5.1961, (Mouvement symphonique).
- Petrič, Ivo: Srečanje s Slavkom Ostercem, Naši razgledi 1961, št. 12, 287-288, 24.6.1961, (koncert orkestra RTV Ljubljana ob 20-letnici Osterčeve smrti, Religioso iz Suite, Štiri Gradnikove pesmi, Koncert za klavir in pihala).
- Petrič, Ivo: Koncertna sezona 1960/61, Naša sodobnost 1961, št. 8-9, 847-850, (med drugim tudi o zgoraj citiranem koncertu).

- Šivic, Pavel: Slavko Osterc redividus, Delo 1961, št. 160, 6, 13.6.1961, (o citiranem koncertu).
- Drevi v Operi - Slavko Osterc: "Iluzije", Delo 1962, št. 113, 6, 25.4.1962.
- Polić, Branko: "Musica nova" u Opatiji, Radio-televizija, (Zagreb) 1962, št. 45, (Ansambel Slavko Osterc, Nonet).
- Nenad, Turkalj: Ljepota novog. Zapisi s prvog jugoslavenskog simpoziona suvremene muzike, Telegram, 2.11.1962, (o istem in tudi o razstavi, ki prikazuje dejavnost S. Osterca).
- Prevoršek, Uroš: Zanimiv spored simfoničnega koncerta, Delo 1963, št. 338, 5, 11.12.1963, (Mati).
- Ajlec, Rafael: Sinočni večer orkestra Slovenske filharmonije, Ljubljanski dnevnik 1963, št. 335, 2, 10.12.1963, (Mati).
- Forstnerič, F.: "Komponiram za naše ljudi po revoluciji", Večer 1963, št. 134, 3, 10.6.1963, (Osterčev večer v Veržeju ob odkritju skladateljevega spomenika, samospevi, Karikature za piccolo, klarinet in fagot, Nonet, prizori iz baleta "Iluzije").
- Ukmar, Kristijan: I. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, Problemi 1963, št. 12, 1186-1188, (Nonet, Male pesmi za Ireno).
- Festival sodobne komorne glasbe, obetajoč začetek, Večer 1963, št. 223, 5, 24.9.1963, podpis V.V., (o istem).
- Loparnik, Borut: Postfestivalne marginalije, Delavska enotnost 1963, št. 38, 8, 28.9.1963, (o istem).
- Pogačnik, Bogdan: Potrditev dobre zamisli. Po prvem festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih, Delo 1963, št. 262, 5, 24.9.1963, (o istem).
- Kuret, Primož: Prvi festival sodobne komorne glasbe v Radencih, Naši razgledi 1963, št. 19, 387, 5.10.1963, (o istem).
- Švara, Danilo: Koncert orkestra Akademije za glasbo, Delo 1964, št. 86, 5, 28.3.1964, (Religioso).
- Ajlec, Rafael: Orkester Akademije za glasbo, Ljubljanski dnevnik 1964, št. 85, 2, 27.3.1964, (Religioso).
- Tomašek, Andrija: Kvalitetni izvođači, Vjesnik, 16.1.1964, podpis A.T., (Ansambel Slavko Osterc - Male pesmi za Ireno).
- Turkalj, Nenad: Koncert za dvadesetšesticu, Večernji list, 15.1.1964, (o istem).
- Ukmar, Kristijan: Večer del S. Osterca, Delo 1964, št. 99, 6, 10.4.1964, (Koncert v studiju 14 RTV Ljubljana - Male pesmi za Ireno, Koncert za violino in 7 instrumentov).
- Komorna dela S. Osterca, Delo 1964, št. 93, 5, 4.4.1964, (o istem).
- Golob, Vlado: Upravičen obstoj. Drugi festival komorne sodobne glasbe v Slatini Radenci, Večer 1964, št. 223, 23.9.1964, (Pihalni kvintet, Pravljičice za klavir, Samospevi za sopran in klavir).
- Ukmar, Kristijan: II. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, Delo 1964, št. 260, 5, 23.9.1964, (o istem).
- Ukmar, Kristijan; Prvi dogodki v Radencih, II. festival sodobne komorne glasbe, Delo 1964, št. 257, 7, 20.IX.1964, (o istem).
- Ukmar, Kristijan: Večer slovenskih novitet, Delo 1964, 3.12.1964, str. 5, (Ansambel S. Osterc - Suita za 8 instrumentov).
- Ajlec, Rafael: Petkov koncert, Ljubljanski dnevnik, 1964, 2.12.1964, str. 4, (o isti izvedbi).

- Ajlec, Rafael: Ansambel Slavka Osterca, Ljubljanski dnevnik 1965, 9.1.1965, (Koncert za violino in 7 instrumentov).
- Ukmar, Kristijan: Večer ansambla Slavko Osterc, Delo 1965, 10.1.1965, (o istem).
- Ajlec, Rafael: Radijski orkester, Ljubljanski dnevnik 1965, št. 66, 4, 11.3.1965, (Koncert za orkester).
- Ukmar, Kristijan: Večer komornega zbora RTV Ljubljana, Delo 1965, št. 82, 5, 26.3.1965, (Polžek, Na pust, Cvetoči bezeg).
- Kuret, Primož: Glasbeni stenogrami, Naši razgledi 1965, št. 8, 170, 24.4.1965, (Orkester RTV Ljubljana - Koncert za orkester).
- Ajlec, Rafael: Dogodek v Radencih. Po festivalu sodobne komorne glasbe, Ljubljanski dnevnik 1965, št. 265, 5, 30.9.1965, (Koncert za violino, violo, violončelo in klavir, Sonata za dva klarineta, Koncert za violino in 7 instrumentov).
- Ukmar, Kristijan: Pet skladb Osterca in Slavenskega. Uvodni koncert Festivala sodobne komorne glasbe v Radencih, Delo 1965, št. 262, 6, 26.9.1965, (o istem).
- Rupel, Fedja: 3. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, Tribuna 1965-66, št. 1, str. 5, 6.X.1965, (o istem).
- Loparnik, Borut: Radenci 1965, Sodobnost 1965, št. 12, 1313-1318, (o istem).
- Kuret, Primož: Nejasna utemeljenost. Tretji festival sodobne komorne glasbe v Slatini Radenci, Naši razgledi 1965, št. 21, 259, 6.11.1965, (o istem).
- Ajlec, Rafael: Radenci in njihov festival, Ljubljanski dnevnik 1966, št. 263, 7, 28.9.1966, (Sonata za violončelo in klavir, Suita za osem instrumentov).
- Gabrijelčič, Marijan: Delež tujih avtorjev. Po festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih, Delo 1966, št. 264, 5, 28.9.1966, (o istem).
- Golob, Vladimir: V celoti dosežen namen. Po festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih, Večer 1966, št. 226, 29.9.1966, (o istem).
- Kuret, Primož: Četrtrič v Slatini Radenci, Naši razgledi 1966, št. 19, 400-401, 8.10.1966, (o istem).
- Primož Kuret in Andrej Rijavec: Še dvoje mnenj o letošnjem festivalu komorne sodobne glasbe v Radencih, Koncertni list Slovenske filharmonije 1966/67, št. 3, 69-72.
- Riva, Nino: L'ensemble Slavko Ostec alla "Filarmonica laudamo", Messina Calcio, 11.2.1967, (Koncert ansambla S. Osterc v Messini - Nonet).
- Passeri, Marcello: Un valoroso complesso, La Gazzetta del Sud, 7.2.1967, (o istem).
- Sfida al conformismo lo'choc' della musica nuova, La gazzetta del mezzogiorno, 9.2.1967, podpis, f.c., (Koncert ansambla S. Osterc v Bariju - Nonet).
- Il complesso "Slavko Osterc" all'aula magna, Avanti 14.2.1965, podpis g.z. (Koncert ansambla S. Osterc v Rimu, Nonet).
- Complesso di camera "Slavko Osterc", Il tempo, 14.2.1967, podpis M.R., (o istem).
- Stavolta su tutti l' "Aula Magna", Momento-sera, 15.2.1967, podpis g.d.r., (o istem).
- Complesso di Lubiana all' aula magna, Il messagero, 13.2.1967, podpis VICE, (o istem).
- Oehlschlägel, Reinhard. Kroatisch-slowenische Avantgarde, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.3.1967, (Koncert ansambla S. Osterc v Frankfurtu - Nonet).
- Ajlec, Rafael: Sinoči v koncertnem ateljeju, Ljubljanski dnevnik 1967, št. 67, 7, 11.3.1967, (Partita za violočelo in klavir).

- Ajlec, Rafael: V koncertnem ateljeju Društva slovenskih skladateljev, Ljubljanski dnevnik 1967, št. 329, 7, 5.12.1967, (Pihalni trio).
- Golob, Vladimir: Obet za bodočnost. Zapis po letošnjem srečanju z dosežki sodobne komorne glasbe v Slatini Radenci, Večer 1967, št. 213, 13.9.1967, (Koncert za violino in 7 instrumentov, Sonce v zavesah, Pesem o devici Peregrini).
- Gabrijelčič, Marijan: Ozdravimo festival v Radencih, Delo 1967, št. 250, 5, 14.9.1967, (o istem).
- Ajlec, Rafael: Po številu let ne visok, a tehten jubilej. Po letošnjem festivalu v Radencih, Ljubljanski dnevnik 1967, št. 249, 7, 13.9.1967, (o istem).
- Škerjanc, Lucijan Marija: Koncert Slovenske filharmonije, Delo 1968, št. 21, 5, 23.1.1968, (ouverture classique).
- Golob, Vladimir: Odlični izvajalci. 6. festival sodobne komorne glasbe v Slatini Radenci, Večer 1968, št. 225, 25.9.1968, (Fantasie chromatique, Aforizmi, Trio za flavto, klarinet in fagot).
- Golob, Vladimir: VI. festival sodobne komorne glasbe v Slatini Radenci, Dialogi 1968, št. 11, 636-638, (o istem).
- Kuret, Primož: Festival sodobne komorne glasbe v Slatini Radenci, Delo 1968, št. 263, 5, 25.IX.1968, (o istem).
- Kuret, Primož: Festival sodobne komorne glasbe v Radencih, Delo 1969, št. 277, 5, 9.X.1969, (I. godalni kvartet, Štiri Gradnikove pesmi).
- Kuret, Primož: Festival v Radencih. Nova orientacija in nova obzorja, Naši razgledi 1969, št. 21, 637-638, 7.11.1969, (o istem).
- Vöröš, Ladislav: VII. festival sodobne komorne glasbe 1969 Radenci, Vestnik 1969, št. 40, 10, 17.10.1969, (o istem).
- Janežič, Anton: Festival komorne glasbe, Dnevnik 1969, št. 274, 10, 8.10.1969, podpis aj, (o istem).
- Kuret, Primož: Klavirski večer v koncertnem ateljeju, Delo 1969, št. 344, 5, 19.12.1969, (Toccată za klavir).
- Kuret, Primož: Pianistka Gita Mally v koncertnem ateljeju Društva slovenskih skladateljev, Delo 1970, št. 68, 5, 11.3.1970, (Koral in fuga).
- Musik mit Folklore, Berliner Zeitung, 13.3.1970, podpis -ic-, (koncert Ansambla Slavko Osterc v Berlinu - Nonet).
- Bedina, Katarina: Festival v Slatini Radenci, Delo 1970, št. 280, 5, 4.10.1970, (Cinq Morceaux pour orgue, Fantazija in koral, pesmi za glas in klavir).
- Kuret, Primož: Glasbeni vikend. Letošnji festival v Slatini Radenci, Dnevnik 1970, št. 272, 5, 7.10.1970, (o istem).
- Loparnik, Borut: Radenci 1970, Koncertni list Slovenske filharmonije 1970/71, št. 2, 4-5, (o istem).
- Loparnik, Borut: V Radencih oktobra 70 (Festivalski zapisi), Sodobnost 1970, št. 19, 576-577, (o istem).
- Šivic, Pavel: Sodobna komorna glasba v Radencih. Nekaj bežnih vtisov po letošnjem festivalu, Naši razgledi 1970, št. 21, 643, 13.11.1970 (o istem).
- Učakar, Bogdan: V soncu barv in muzike. Zapisi ob osmem festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih, Večer 1970, št. 234, 8.X.1970.
- Kušar, Peter: Vsestranska kakovost, Delo 1971, št. 4, 5, 7.1.1971, (Koncert Slovenske filharmonije - Mati).

- Bedina, Katarina: Spoštljivo opravljeno delo. Deveti festival sodobne komorne glasbe v Radencih je predstavil precej slovenskih skladb, Delo 1971, št. 272, 5, 6.10.1971, (Klavirski trio).
- Cvetko, Ciril: Visoka poustvarjalna raven. Ob IX. festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih, Naši razgledi 1971, št. 19, 578-579, 8.10.1971, (Klavirski trio).
- Kuret, Primož: Nismo bili razočarani. IX. festival sodobne komorne glasbe, Dnevnik 1971, št. 264, 28.9.1971, (Klavirski trio).
- Mihelčič, Pavel: Radenci 71. IX. festival sodobne komorne glasbe, Bilten Društva slovenskih skladateljev 1971, št. 5/6, 5-6, (o istem).
- Učakar, Bogdan: Dva dneva sonca in muzike. Deveti festival sodobne komorne glasbe v Radencih, Večer 1971, št. 228, 1.X.1971, (o istem).
- I concerti a Milano; vice: Il complesso jugoslavo Slavko Osterc, L'unità, 27.10.1971, podpis V., (Koncert ansambla Slavko Osterc v Milanu - Nonet).
- Jugoslavi al Quartetto, Corriere d'informazione, 27.-28.10.1971, podpis c.m.c. (o istem).
- La musica che viene dall est, La notte 27.10.1971, podpis M.P., (o istem).
- Kušar, Peter: Zaradi Osterca primeren uvod, Delo 1971, št. 265, 5, 29.IX.1971, (Slovenska filharmonija, Koncert za klavir in pihala).
- Kuret, Primož: Koncert Slovenske filharmonije pod vodstvom Oskarja Danona, Dnevnik 1971, št. 265, 5, 29.9.1971, (Koncert za klavir in pihala).
- Cvetko Ciril: Jubilejni radenski festival, Naši razgledi 1972, št. 22, 616, 24.11.1972, (Nonet).
- Loparnik, Borut: Radenci za praznik, Sodobnost 1972, št. 11, 1080 do 1083, (Nonet).
- Mihelčič, Pavel: Radenci: sodobno. Na desetem festivalu sodobne komorne glasbe smo slišali tudi nekaj novih skladb slovenskih avtorjev, Delo 1972, št. 272, 7, 5.10.1972, (Nonet).
- Učakar, Bogdan: Drzno in vzdražljivo. Dvojni jubilej festivala sodobne komorne glasbe v Radencih, Večer 1972, št. 233-237, 6.-11.10.1972, (Nonet).
- Haimayer, Karl: Zum zehntenmal Festival in Radein, Kleine Zeitung, 5.10.1972, str. 16, (Nonet).
- Kušar, Peter: Koncert Tomaža Lorenza, Dnevnik 1974, št. 29, 5, 31.1.1974, (Koncert v ateljeju DSS - Suita za violino in klavir).
- Mihelčič, Pavel: Pianist Janez Lovše, Delo 1974, št. 38, 8, 15.2.1974, (Koncert v ateljeju DSS - Arabeske).
- Mihelčič, Pavel: Kvartetna igra v ateljeju, Delo 1974, št. 56, 9, 8.3.1974, (Silhuate za godalni kvartet).
- Kušar, Peter, Rosenovo odkritje Osterca, Dnevnik 1974, št. 98, 10.4.1974, (Slovenska filharmonija - Suita za orkester).
- Kušar, Peter: Ansambel Slavko Osterc, Dnevnik 1974, št. 132, 5, 17.5.1974, (Nonet).
- Gabrijelčič, Marijan: Festivalni cilj. O treh koncertnih prireditvah v okviru "Slovenskih glasbenih dni" in o trenutnih glasbenih gibanjih posebej, Delo 1974, št. 117, 8, 21.5.1974, (tudi Nonet).
- Kuret, Primož: Slovenski glasbeni dnevi in konec sezone, Naši razgledi 1974, št. 14, 376, 26.7.1974, (tudi Nonet).
- Hartmann, Hans: Virtuosen aus Ljubljana entzückten das Publikum, Neue Rhein-Zeitung, št. 70, 3, 25.3.1974, (Koncert ansambla S. Osterc v Leverkusenu - Nonet).

- Schroeder, Hajo: Ensemble aus Ljubljana: Neue jugoslawische Musik, Kölner Rundschau 1974, št. 73, 5, 27.3.1974, (o istem).
- Schwenke-Runkel, Ingeborg: Viel Gefühl für Zusammenklang - Zeitgenössische Musik aus Jugoslawien im Folklore-Gewand, Kölner Stadt-Anzeiger, št. 72, 4, 26.3.1974, (o istem).
- Mihelčič, Pavel: Mešani zbor Slovenske filharmonije, Delo 1975, št. 59, 8, 12.3.1975, (zbor Pamet se prelehko izgubi).
- Kušar, Peter: Filharmonični zbor z Vremšakom, Dnevnik 1975, št. 70, 5, 13.3.1975, (Pamet se prelehko izgubi).
- Mihelčič, Pavel: Gregoračev recital v ateljeju, Delo 1975, št. 66, 8, 20.3.1975, (Tri pesmi).
- Golob, Vladimir: Dosežki XX. stoletja, Glasbeni festival v Radencih, Večer 1975, št. 232, 5, podpis ob, (II. godalni kvartet).
- Engelman, Leon: Radenci 75, Naši razgledi 1975, št. 20, 533, 24.X.1975, (o istem).
- Mihelčič, Pavel: V Radencih brez novitete, Delo 1975, št. 228, 8, 30.9.1975, (o istem).
- Šivic, Kaja: Radenci, Glasbena mladina 1975/76, št. 1, 12, (o istem).
- Vöröš, Ladislav: Veliko dobre glasbe in virtuoznih izvedb, Vestnik 1975, št. 38, 5, 2.X.1975, (o istem).
- Mihelčič, Pavel: Kontrasten spored, Delo 1976, št. 10, 8, 14.1.1976, (Slovenska filharmonija - Koncert za klavir in pihala).
- Kušar, Peter: S tremi ansambli, Dnevnik 1976, št. 11, 5, 14.1.1976, (o istem).
- Kušar, Peter: Zagrebčani v ateljeju, Dnevnik 1976, št. 20, 23.1.1976, (Kvintet za pihala).
- Mihelčič, Pavel: Odkritje po 40 letih, Delo 1977, št. 52, 7, 4.3.1977, (Koncert v ateljeju DSS, samospjev Za materjo in Štiri belokranjske v priredbi A. Srebotnjaka za glas in godalni kvartet).
- Golob, Vladimir: Kvaliteta in raznolikost. Petnajsti festival komorne glasbe v Radencih, Večer 1977, št. 232, 4, 6.10.1977, (Ansambel S. Osterc - Suita za osem instrumentov).
- Engelman, Leon: Kvalitetni Radenci, Delo 1977, št. 231, 7, 5.10.1977, (o istem).
- Kuret, Primož: Radenci 77, Naši Razgledi 1977, št. 22, 584-585, 18.11.1977, (o istem).
- Kušar, Peter: Radenci 77: komorna glasba XX. stoletja, Vestnik 1977, št. 37, 7, 29.9.1977, (o istem).
- Engelman, Leon: Trio Lorenz z domačimi deli, Delo 1979, št. 67, 8, 21.3.1979, (Koncert v ateljeju DSS - Klavirski trio).
- Kušar, Peter: Trio Lorenz. Koncert v ateljeju DSS, Dnevnik 1979, št. 79, 5, 22.3.1979, (o istem).
- Mihelčič, Pavel: Neizenačene izvedbe, Delo 1979, št. 249, 8, 24.10.1979, (Slovenska filharmonija - Passacaglia in koral).
- Kušar, Peter: Osterc, Beethoven, Dvořák, Dnevnik 1979, št. 290, 5, 23.10.1979, (o istem).
- Loparnik, Borut: Izštevanka, Sodobnost 1980, št. 2, 210-213, (Saloma v ljubljanski Operi).
- Mihelčič, Pavel: V znamenju dirigenta, Delo 1980, št. 53, 6, 4.3.1980, (Slovenska filharmonija - Plesi).
- Kušar, Peter: Razigrano s Sinajskim, Dnevnik 1980, št. 62, 5, 7.3.1980, (o istem).

Kušar, Peter: Nov ansambel za novo glasbo, Dnevnik 1980, št. 52, 5, 23.2.1980, (Koncertni atelje DSS - Concerto pour violon, alto, violoncello et piano).

Engelman, Leon: Trojna novost v ateljeju, Delo 1980, št. 46, 9, 26.2.1980, (o istem).

Mihelčič, Pavel: Sodobnost in Beethoven, Delo 1981, št. 233, 7, 8.10.1981, (Slovenska filharmonija - Mati).

Križnar, Franc: Koncert Slovenske filharmonije, Dnevnik 1981, št. 272, 6, 6.10.1981, (Mati).

Engelman, Leon: Ob novostih utrjeno jedro. Festival komorne glasbe XX. stoletja je prinesel vrsto izbranih izvedb, Delo 1982, št. 234, 6, 7.10.1982, (Kvintet za pihala).

Golob, Vlado: Zagon za naprej. Po dvajsetem festivalu komorne glasbe XX. stoletja, Večer 1982, št. 233, 4, 6.10.1982, (o istem).

Loparnik, Borut: To bi morali premisliti, Teleks 1982, št. 40, 11, 7.10.1982, (o istem).

Loparnik, Dušan: Dvajset let festivala, Vestnik 1982, št. 39, 9, 7.10.1982 (o istem).

Silič, Ivan: Lepi rezultati 20. festivala "Komorne glasbe XX. stoletja", Primorski dnevnik 1982, št. 221, 4, 12.10.1982, (o istem).

Kušar, Peter: Mozart z nekaj mozartovskega, Dnevnik 1983, št. 108, 5, 20.4.1983, (Slovenska filharmonija - Quatre Pièces Symphoniques).

Kušar, Peter: Tokrat skromneje, Dnevnik, 1984, št. 113, 5, 24.4.1984, (Slovenska filharmonija - Suita za orkester).

Golob, Vladimir: Malo trajno kvalitetnih skladb. Končal se je festival komorne glasbe XX. stoletja, Večer 1984, št. 224, 6, 25.9.1984, (Suita za violino in klavir).

Križnar, Franc: 22. festival sodobne komorne glasbe Radenci 1984, Glas 1984, št. 78, 5, 9.10.1984, (o istem).

Učakar, Bogdan: Radenski festival in njegove dileme, Večer 1984, št. 231, 6, 3.10.1984, (o istem).

Ukmar, Kristijan: Komorna glasba v Radencih, Delo 1984, št. 225, 6, 3.10.1984, (o istem).

Kušar, Peter: Tokrat skromneje, Dnevnik 1984, št. 113, 5, 24.4.1984, (Slovenska filharmonija - Suita).

Učakar, Bogdan: Ob klavirju še glasbena terapija. 23. festival komorne glasbe XX. stoletja, Delo 1985, št. 229, 7, 2.10.1985, (Pravljice).

Golob, Vladimir: Kakovost ni bila prizadeta. Po festivalu v Radencih, Večer 1985, št. 228, 4, 1.10.1985, (o istem).

Učakar, Bogdan: Radenci 85. Triindvajseti festival komorne glasbe XX. stoletja, Naši razgledi 1985, št. 20, 608, 25.10.1985, (o istem).

Učakar, Bogdan: Radenci 87, Delo 1987, št. 231, 3, 5.10.1987, (Pravljica in resnica o svetovnem miru).

Sterle, Vasja: Vprašanje ob srebrni obletnici. XXV. jubilejni festival sodobne komorne glasbe XX. stoletja Radenci 87, Večer 1987, št. 229, 6, 2.10.1987, (o istem).

Loparnik, Dušan: Festival - dvostransko okno. 25. festival komorne glasbe XX. stoletja, Radenci 87, Vestnik 1987, št. 38, 7, 1.10.1987, (o istem).

Gaber, Smilja: Letos izjemna kakovost. Komorna glasba 20. stoletja, Vestnik 1988, št. 37, 9, 29.9.1988, (Sonata za klarinet in klavir).

Rauch, Tomaž: Je to še festival, Delo 1988, št. 225, 6, 27.9.1988, (o istem).

Križnar, Franc: Antologija slovenske violinske glasbe, Dnevnik 1988, št. 314, 5, (Fantazija za violino in klavir).

- Učakar, Bogdan: Ostrenje avantgardnih tendenc s tradicijo, Večer 1989, št. 299, 16, 3.10.1989, (Festival komorne glasbe v Radencih 1989 - Samospevi za glas in klavir: Zvečer, Uspavančica, Slavec, Japonski motiv, Sonce v zavesah, Za materjo).
- Rauch, Tomaž: Festival komorne glasbe XX. stoletja, Delo, 1989, št. 224, 10, 27.9.1989, (isti samospevi).
- Silič, Ivan: Festival na razpotju, Primorske novice, 1989, št. 76, 7, 29.9.1989, (isti samospevi).
- Menart, Mojca: Brez nekdanjih probojev in ambicij. V Radencih, Teleks 1989, št. 38, 43, 28.9.1989, (isti samospevi).
- Vöröš, Ladislav: Komorna glasba, Vestnik 1989, št. 38, 9, 28.9.1989, (isti samospevi).
- Galičič, Janja: Saksofon in klavir, Delo 1989, št. 86, 10, 13.4.1989, (Koncert v ateljeju DSS - Sonata za saksofon in klavir).
- Križnar, Franc: 29. festival sodobne komorne glasbe v Radencih, Slovenec, št. 79, 8, 26.9.1991, (Samospevi: Slavec, Biba leze, Deren sen jas mali bija, Suita za violino in klavir).
- Rauch, Tomaž: Komorna glasba v Radencih ali srečanje z zgodovino. Ob petdesetletnici smrti Slavka Osterca, Delo 1991, št. 225, 6, 25.9.1991, (iste skladbe).
- Mihelčič, Pavel: Radoživost pianistove igre, Delo 1992, št. 42, 6, 21.2.1992, (Slovenska filharmonija - Mouvement symphonique).
- Križnar, Franc: Peti koncert oranžnega abonmaja. Poljska gosta, Dnevnik št. 53, 12, 25.2.1992, (Slovenska filharmonija - Mouvement symphonique).
- Vöröš, Ladislav: 30 let komorne glasbe XX. stoletja v Radencih, Vesnik 1992, št. 39, 11, 1.10.1992, (Klavirski trio).
- Učakar, Bogdan: Še ena glasbena antologija. Odlična Osterčeva glasba, Delo 1992, št. 234, 6, 9.10.1992, (Trio Lorenz - Klavirski trio).
- Učakar, Bogdan: Radenci 93, kot v najboljših letih, Delo 1993, št. 230, 7, 4.10.1993, (Silhuet, Samospevi: Sonce v zavesah, Jurij in kača belouška).
- Stefanija, Leon: Koncert modrega abonmaja, Delo 1994, št. 77, 9, 2.4.1994, (Plesi).
- Kušar, Peter: Koncert modrega abonmaja z orkestrom Slovenske filharmonije. S Horvatom in Vladarjem, Dnevnik 1994, št. 93, 15, 6.4.1994, (Plesi).
- Kušar, Peter: Koncert zelenega abonmaja z orkestrom in solisti. Vsebinsko bogat glasbeni večer, Dnevnik 1994, št. 89, 15, 1.4.1994, (Mati).
- Kušar, Peter: Otvoritveni koncert z deli Osterca v Moderni galeriji. Slovenski glasbeni dnevi, Dnevnik 1995, 5.4., str. 19, (Suita za 8 instrumentov, Koncert za violino in 7 instrumentov, Nonet).
- Mihelčič, Pavel: Slovenski glasbeni dnevi. Osterc je še vedno svež, Delo 1995, št. 82, 8, 8.4.1995, (Slovenska filharmonija - Plesi, Koncert za orkester).
- Mihelčič, Pavel: Krog s kredo - krstna izvedba v Mariboru. Aplavz za Osterčevo opero, Delo 1995, št. 83, 6, 10.4.1995.
- Kušar, Peter: Nova pota, drugačen teater, Dnevnik 1995, št. 100, 19, 12.4.1995, (uprizoritev opere "Krog s kredo" v Mariboru 7.4.1995).
- Menart, Mojca: Ostrenje posluha, Razgledi 1995, št. 8, 32, 14.4.1995, (Simpozij Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc, Plesi, Koncert za orkester, Suita za 8 instrumentov, Koncert za violino in 7 instrumentov, Nonet, opera "Krog s kredo").

- Zlobec, Marijan: Mednarodni muzikološki simpozij. Slavko Osterc, izrazita osebnost slovenske glasbe, Delo 1995, št. 79, 8, 5.4.1995, (Simpozij Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc).
- Kucler, Slavica Borka: Petnajst ustvarjalnih let Slavka Osterca. "Tu so pravila, vi pa delajte po svoje!", Slovenec, 6.4.1995, (Slovenski glasbeni dnevi 1995 in simpozij Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc).
- Kranjc, Tjaša: Oživitev pozabljene Osterčeve opere, GM 1995, št. 8, 6, (o krstni izvedbi opere "Krog s kredo" v Mariboru 7.4.1995).
- Učakar, Bogdan: Festival komorne glasbe v Radencih - živahno prizorišče dvajsetega stoletja, Delo 1995, št. 232, str. 9, 6.10.1995, (samospjev Procesija, Fantazija in koral za orgle, Štiri Gradnikove pesmi za alt in godalni kvartet).
- Ballata, Zeqirja: Festival komorne glasbe XX. stoletja - Radenci. Domači in tuji sodobniki, Večer 1995, št. 230, str. 13, 4.10.1995, (Procesija).
- Ballata, Zeqirja: Festival komorne glasbe v Radencih. Izredno uspešna koncerta, Večer 1995, št. 232, str. 7, 7.10.1995, (Fantazija in koral).
- Ballata, Zeqirja: Z zadnjega koncerta komorne glasbe v Radencih: Prispevek k sodobni komorni glasbi, Večer 1995, št. 237, str. 15, 12.10.1995, (Štiri Gradnikove pesmi).
- Zlobec, Marjan: Osterčeva skladateljska šola in slovenska glasba, Delo 1995, št. 239, str. 16, (muzikološki kolokvij o skladatelju).
- Zlobec, Marjan: Moja smer je skrajna levica, Delo 1995, št. 235, str. 7, 10.10.1995, (razstava ob stoletnici rojstva).
- Zlobec, Marjan: Slavko Osterc, naš sodobnik, Delo 1995, št. 238, str. 7, 13.10.1995, (muzikološki kolokvij o skladatelju).
- Moja smer je skrajna levica, Republika 1995, št. 279, str. 14, 11.10.1995, podpis M.Ž. (= Martin Žužek), (razstava ob stoletnici rojstva).
- Moja smer je skrajna levica, Slovenec 1995, št. 236, str. 9, 11.10.1995, podpis M.K.S., (razstava ob stoletnici rojstva).
- Ob jubileju Slavka Osterca, Dnevnik 1995, št. 278, str. 17, 12.10.1995, ponatis iz knjige Biti skladatelj, str. 48-50.
- Kucler, Slavica Borka: Muzikološko posvetovanje. Odmik od mita o Ostercu, Slovenec 1995, št. 238, str. 15, 13.10.1995, (muzikološki kolokvij o skladatelju).

VI. OBRAVNAVE IN OMEMBE V DRUGIH PUBLIKACIJAH, RAZPRAVAH IN ČLANKIH

- Ajlec, Rafael: Slovensko mladinsko petje iz nekdanjosti, Grlica 1974/75, št. 1-2, 1-16, Osterc 9-10.
- Andreis, Josip: Povijest glazbe, knjiga 3, Zagreb, Mladost 1976, Osterc 610-611.
- Barbo, Matjaž: Pro musica viva ali vprašanje provokativnosti v slovenski glasbi, Provokacija v glasbi, Slovenski glasbeni dnevi 1993, Ljubljana 1994, 135-140, Osterc 137.
- Bedina, Katarina: Bibliografija del Franca Šturma, Muzikološki zbornik XIV, 1978, 106-113, Osterc 113.
- Bedina, Katarina: Klavirska sonata F. Šturma, Muzikološki zbornik XV, 1979, 78-88, Osterc 78, 88.
- Bedina, Katarina: Primer Šturmanovega mišljenja baročne oblike, Muzikološki zbornik XVI, 1980, 70-76, Osterc 70.

- Bedina, Katarina: Glasbeno delo Franca Šturma - The Music of Franc Šturm, Muzikološki zbornik XVIII, 1982, 95-97, Osterc 95, 96.
- Nove najdbe iz pisem Francu Šturmu, Muzikološki zbornik XXI, 1985, 87-96, Osterc 87-93, 95.
- Bedina, Katarina: Sonata, Slovenska matica, Ljubljana 1989, Osterc 11, 36, 72, 74, 79, 80, 82, 92, 94, 105.
- Bedjanič, Peter: Slovenska opera, Glasbena mladina 1979/80, Osterc 14-15.
- Bergamo, Marija: Delo kompozitora, stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije, Akademija umetnosti Beograd, Beograd 1977, Osterc 11, 24, 31, 61.
- Bergamo, Marija: Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 1980, Osterc 24, 26, 89, 91, 227, 228.
- Bergamo, Marija: Podoba in pomen glasbeno avantgardnega, Sodobnost 1985, št. 2, 213-217, Osterc 214.
- Bergamo Marija: Tschechisch-jugoslawische musikalische Interaktion zur Zeit der historischen Avantgarden, Soobstoj Avantgard - Coexistence among the Avant-gards II, International Colloquium 1986, Ljubljana 1987, 5-15, Osterc 6.
- Bergamo Marija: Neoklassizistische Tendenzen in der Musik des jugoslawischen Raums zwischen den beiden Kriegen, Colloquium B. Martinů, his Pupils, Friends and Contemporaries, Brno 1.-3.10.1990, Brno 1993, 112-116, Osterc 112, 113.
- Bergamo Marija: Wandel des Begriffs Avantgarde im musiktheoretischen und ästhetischen Denken in Jugoslawien, Brno 1986, Colloquium Music in Metamorphoses of Aesthetic Categories, Brno 1993, 258-265, Osterc 260, 262.
- Bergamo, Marija: Alois Hába im slowenischen musikalischen Raum, Zum 100-ten Geburtstag Alois Hába, Salzburg 1994, 45-53, Osterc.
- Bevc, Cvetka: Katakлизma avantgarde med socialističnim normativizmom in nacionalno bitnostjo slovenske glasbe, Muzikološki zbornik XXIV, 1988, 87-96, Osterc 88, 91, 92, 93, 94.
- Budkovič, Cvetko: Razvoj mladinskega zborovskega petja na Slovenskem od začetkov do druge svetovne vojne, Partizanska knjiga, Ljubljana 1983, Osterc 55-60.
- Bulovec, Štefka: Prešern v glasbi, Muzikološki zbornik I, 1965, 90-116, Osterc 99.
- Cvetko, Dragotin: Sodobna slovenska glasba, Obzorja 1938, št. 7-8, 220-224, Osterc 221.
- Cvetko, Dragotin: Současná slovinská hudba, Slovansky přehled 1938, št. 3, 97-100, Osterc 98.
- Cvetko, Dragotin: Savremena slovenačka muzika, Muzički glasnik 1939, št. 9, 161-166, Osterc 162-164.
- Cvetko, Dragotin: Risto Savin, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1949, Osterc 13, 39, 89, 96, 107, 122, 137, 139, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 149, 153, 154, 155, 161, 166, 168, 175, 176, 178, 181.
- Cvetko, Dragotin: Risto Savin, život i rad kompozitora, Nolit, Beograd 1958, Osterc 41, 42, 95, 103, 104, 117, 133, 146, 151, 152, 155, 156, 158, 159, 160, 163, 164, 170, 171, 176, 178, 186, 188, 189.
- Cvetko, Dragotin: Razvoj muzičke umjetnosti u Sloveniji, Andreis Josip, Cvetko Dragotin, Đurić-Klajn Stana, Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Školska knjiga, Zagreb 1962, Osterc 514-517.

- Cvetko, Dragotin: Stoletja slovenske glasbe, Cankarjeva založba, Ljubljana 1964, Osterc 278-279.
- Cvetko, Dragotin: Les nouvelles orientations dans le musique slovène contemporaine, Le livre slovène, 1966, št. 1, 25-29, Osterc 25.
- Cvetko, Dragotin: Histoire de la musique slovène, Obzorja, Maribor 1967, Osterc 307-309.
- Cvetko, Dragotin: Moderna slovenska opera, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1970, 10-16, Osterc 12.
- Cvetko, Dragotin: Slovenska komorna glasba v prvem obdobju moderne, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1972, 113-120, Osterc 114-116.
- Cvetko, Dragotin: Musikgeschichte der Südslawen, Bärenreiter - Obzorja Kassel-Maribor 1975, Osterc 198-201.
- Cvetko, Dragotin: Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1977, Osterc 117, 118, 121, 127, 131, 133, 134.
- Cvetko, Dragotin: Die Entstehung der Kompositionsschulen im jugoslawischen Raum im Lichte der europäischen Entwicklung, Zvuk 1979, št. 1, 45-59, Osterc 56 in Hudba slovanskyh narodu, Brno 1981, 533-544, Osterc 275.
- Cvetko, Dragotin: Die Volksthematik in der neueren slowenischen Musik bis in die sechziger Jahre, Südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart, Graz 1983, 59-66, Osterc 59,60.
- Cvetko, Dragotin: Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe, Obzorja, Maribor 1981, Osterc 227-230.
- Cvetko, Dragotin: Južni Sloveni u istoriji evropske muzike, Nolit, Beograd 1984, Osterc 271-275.
- Cvetko, Dragotin: Glasbeni svet Antona Lajovca, SAZU, Ljubljana 1985, Osterc 77, 92, 93, 98, 99, 100, 102, 103, 120, 137, 148.
- Cvetko, Dragotin: Anton Lajovic, Partizanska knjiga, Ljubljana 1987, Osterc 216-221.
- Cvetko, Dragotin: Gojmir Krek, Partizanska knjiga, Ljubljana 1988, Osterc 184-193.
- Cvetko, Dragotin: Slovenska glasba v evropskem prostoru, Slovenska matica, Ljubljana 1991, Osterc 404-414
- Delak, Ferdo - Heinz Luedeke: Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien, Der Sturm 1929, št. 10, 329-333, Osterc 333.
- Gojowy, Detlef: Nationale und europäische Traditionen als Grundlagen eines kompositorischen Personalstils, Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991, 20-36, Osterc 25.
- Groebming, Adolf: Naša operna storitev, Tovariš 1947, št. 6-12, Osterc št. 10, 234-235.
- Georgi, Walter: Klaviermusik, Atlantis Verlag, Zürich 1956, Osterc 513 (poglavje Kroatische und slowenische Komponisten).
- Haefeli, Anton: Die Internationale Gesellschaft für neue Musik, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1982, Osterc 236.
- Höfler, Janez: Slovenska glasbena ustvarjalnost med obema vojnama, Zveza kulturno-prosvetnih organizacij, Ljubljana 1973, Osterc 6.
- Hollfelder, Peter: Geschichte der Klaviermusik II, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1988, Osterc 891-892.

- Klemenčič, Ivan: Ekspresionizam i neoklasicizam u slovenačkoj muzici između dva rata, *Zvuk* 1984, št. 4, 15-22, *Osterc* 18, 19, 20, 21.
- Klemenčič, Ivan: Kogojeva suita za orkester "Če se pleše", *Muzikološki zbornik* XII, 1976, 67-88, *Osterc* 85, 87.
- Klemenčič, Ivan: The historical avant-garde in Slovene music, *Soobstoj avantgard - Coexistence among the avant-gards I*, Ljubljana 1986, 127-139, *Osterc* 72, 81-82.
- Klemenčič, Ivan: Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi, *Muzikološki zbornik* XXII, 1986, 21-28, *Osterc* 22, 25, 26, 27, 28.
- Klemenčič, Ivan: Slovenski glasbeni ekspresionizem - Expressionism in Slovene Music, *Muzikološki zbornik* XXII, 1986, 69-72, *Osterc* 69, 70.
- Klemenčič, Ivan: Slovenski glasbeni ekspresionizem od začetkov do druge svetovne vojne, *Cankarjeva založba*, Ljubljana 1988, *Osterc* 82-87, 114-120, 122-138, 144-147, 156-158, 162, 164, 172, 183.
- Klemenčič, Ivan: Slovenski godalni kvartet, *Muzikološki zbornik* XXIV, 1988, 69-86, *Osterc* 71, 72, 73, 76, 81.
- Klemenčič, Ivan: Slovenska filharmonija in njene predhodnice - The Slovene Philharmonic and its Predecessors, *Slovenska filharmonija*, Ljubljana 1988, *Osterc* 61, 68, 91, 92.
- Krause, Gerhard: Laibach, die fortschrittliche Musikstadt, *Deutsche Musiker-Zeitung*, št. 1, 7.1.1933, str. 5-6, (tudi kratek oris dejavnosti S. Osterca).
- Krause, Gerhard: Ljubljana, arenev muusikalinn. Moodne kammermuusika. Uued nimed. Slavko Osterc (Järeltrukk keelatud), *Muusikaleht* 1933, št. 5-6, 128-129, (tudi kratek oris ustvarjalnosti S. Osterca s posebnim ozirom na komorno glasbo).
- Lajovic, Anton: Krise u hudebnim živote slovinském, *Tempo* 1927/28, št. 2, 84-90, *Osterc* 90.
- Kumer, Zmaga: Prešernova "Nezakonska mati" - ljudska pesem, *Muzikološki zbornik* IV, 1968, 138-145, *Osterc* 139.
- Lebič, Lojze: Glasovi časov, Naši zbori 1993, 1-2-5-6, (3 nadaljevanja), *Osterc* št. 1-2, str. 4-5.
- Lebič, Lojze: From generation to generation the spirit seeks the way: Slovene musical creativity in the past and today, *Nationalities papers* 1993, št. 1, 145-155, *Osterc* 148.
- Leskovic, Roman: Komorne skladbe Srečka Koporca, *Muzikološki zbornik* X, 1974, 67-69, *Osterc* 76.
- Lipovšek, Marijan: Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu, *Ljubljanski zvon* 1935, št. 10-11, 573-577; št. 5-6, 279-283, *Osterc* 1935, št. 10-11, 575-577.
- Lipovšek, Marijan: Ob 20-letnici slovenske glasbe, *Ljubljanski zvon* 1939, št. 1-2, 48-52, *Osterc* 49, 50, 51.
- Lipovšek, Marijan: Savremena slovenačka muzika, *Pregled* 1939, 345-349, *Osterc* 348-349.
- Lipovšek, Marijan: Slovenska klavirska glasba, *Muzikološki zbornik* II, 1966, 65-76, *Osterc* 74.
- Loparnik, Borut: Pomen Marija Kogoja v slovenski glasbi, XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1979, 371-410; ponatis *Letska narodna II*, *Sodobnost* 1979, št. 8-9, 808-823, *Osterc* 822.

- Loparnik, Borut: Kogoj in Slavenski. Prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja, Muzikološki zbornik XXII, 1986, 29-38, Osterc 29, 34, 35, 37.
- Mantuani, Josip: O slovenski operi, Zbori 1929, št. 6 in 1930, št. 5, Osterc 1930, št. 5, str. 48.
- Neubauer, Henrik: Kronika razvoja baletne umetnosti v Ljubljani, Ob stoletnici slovenskega gledališča, Ljubljana 1967, XX-XXXIII, Osterc XXVIII, XXX.
- Oblak, Breda: Glasbena vzoja, priročnik za učitelje, program poslušanja, 4. razred osnovne šole, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1984, Osterc 139.
- O'Loughlin, Niall: Music in Slovenia, Musical Times 1993, št. 2, 74-77, št. 3, 130-133, Osterc št. 2, str. 75.
- Paz, Juan Carlos: Introduccion a la musica de nuestro tiempo, Buenos Aires 1955, Osterc 288, 289, 291.
- Pokorn, Danilo: Odmev poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi, Muzikološki zbornik XVII/2, 1981, 123-134, Osterc 127, 132.
- Pučnik, Ivan: Praga - gledališče in glasba, Jutro, 26.3.1935, str. 5.
- Rijavec, Andrej: Problem forme v delih Iva Petriča, Muzikološki zbornik XI, 1975, 101-108, Osterc 105.
- Rijavec, Andrej: Twentieth Century Slovene Composers - Slowenische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Edicije Društva slovenskih skladateljev, Musikverlage Hans Gerig, Ljubljana-Köln 1975, Osterc 59-61.
- Sedak, Eva: Razvojna kontinuiteta hrvaške glasbe v 20tih letih, Sodobnost 1985/2, 206-212, Osterc 211.
- Sivec, Jože: Slovenska moderna in najnovejša operna ustvarjalnost, XII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1976, 157-169, Osterc 161, 162 (odsek o Ostercu ponatisnjen pod cit. naslovom, Gledališki list SNG Maribor 1994/95, Opera-balet, predstava "Krog s kredo").
- Sivec Jože: Opera skozi stoletja, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1976, Osterc 497, 498.
- Sivec Jože: Dvesto let slovenske opere (1780-1980) - Two Hundred Years of the Slovene Opera, Opera in balet Slovenskega narodnega gledališča, Ljubljana 1981, Osterc 36-37, 90-91.
- Sivec Jože: Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem, Muzikološki zbornik XVII/2, 1981, 145-181, Osterc 172-175.
- Sivec Jože: Razvoj slovenske glazbeno-povijesne znanosti od osnivanja Odjela za muzikologiju na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, Zvuk 1989, št. 2, 5-22, Osterc, 14, 21.
- Šijanec, Drago Mario: Nove smeri v slovenski glasbi, Radio Ljubljana 1939, št. 39, 3-4; št. 40, 1-2; št. 43, 2-3, osterc št. 40, 1-2.
- Špendal, Manica: Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva, Obzorja, Maribor 1981, Osterc 72, 79, 82, 134, 149.
- Ukmar, Vilko: Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918-1938, Spominski zbornik Slovenije, Ljubljana, Jubilej 1939, 290-302, Osterc 300.
- Ukmar, Vilko: Podoba slovenske opere (1919-1939), Kronika slovenskih mest 1940, št. 3, 172-177, Osterc 177.
- Ukmar, Vilko: Pregled sodobne slovenske glasbene ustvarjalnosti, Vilko Ukmar, Dragotin Cvetko, Radoslav Hrovatin, Zgodovina glasbe, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1948, Osterc 610-611.

- Ukmar, Vilko: Glasba v preteklosti, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1972, Osterc 191.
- Vysloužil, Jiří: Alois Hába heute, Muzikološki zbornik XX, 1984, 55-64, Osterc 58.
- Vrbančič, Ivan: Svet glasbe. Priročnik za glasbeno vzgojo v 7. in 8. razredu osnovne šole, Ljubljana 1994, Osterc 152-153.

VII. VODNIKI, LEKSIKONI IN ENCIKLOPEDIJE

- Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie V, Unione tipografico-editrice Torinese, Torino 1988, Osterc 468-469, avtor: Piero Derossi.
- Dictionnaire de la musique II, Les hommes et leurs oeuvres, Bordas, Paris 1970, Osterc 798.
- Eberst, Anton: Muzička hronika stoleća, Novi Sad, samozaložba 1968, Osterc str. 50, 57, 313.
- Enciclopedia della musica III, Ricordi, Milano 1964, Osterc 340, avtor: Dragotin Cvetko.
- Enciclopedia dello spettacolo VI, Casa editrice Le Maschere, Roma 1959, Osterc str. 833, geslo Jugoslavia. Il teatro musicale. 1. Slovenia.
- Enciklopedija Jugoslavije 6, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb 1965, Osterc 395, avtor: Dragotin Cvetko.
- Enciklopedija Leksikografskega zavoda V, Jugoslovanski leksikografski zavod, Zagreb 1956, Osterc str. 590.
- Enciklopedija Slovenije VIII, Mladinska knjiga, Ljubljana 1994, Osterc 197-198, avtor: Andrej Rijavec.
- Encyclopedie de la musique III, Fasquelle, Paris 1961, Osterc 364-365, avtor: Dragotin Cvetko.
- Das grosse Lexikon der Musik VI, Herder, Freiburg-Basel-Wien 1976, Osterc 156.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians VI, 5. izdaja London 1954, Osterc 458, avtor: E. Borrel.
- Kovačević, Krešimir: Glasbeniki, Cankarjeva založba, Ljubljana 1988, (Leksikoni Cankarjeve založbe, Glasba 2), Osterc 287.
- Leksikon Cankarjeve založbe, Cankarjeva založba, Ljubljana 1988, Osterc 750, avtor: Borut Loparnik.
- Leksikon, Jugoslovanski leksikografski zavod, Zagreb 1974, Osterc 714.
- Leksikon jugoslavenske muzike II, Jugoslovanski leksikografski zavod, Zagreb 1984, Osterc 132-134, avtor: Andrej Rijavec.
- Mala splošna enciklopedija II, Državna založba Slovenije, Beograd, Prosveta 1975, Osterc 803.
- Meyers Taschen-Lexikon der Musik II, Bibliographisches Institut, Mannheim, Wien, Zürich 1984, Jugoslawische Musik 138, Osterc 138.
- La musica, enciclopedia storica. Parte prima, III, Torino 1966, Unione tipografico-editrice Torinese, geslo Jugoslavia, Osterc 50, avtor: Marija Kuntarić.
- La musica, enciclopedia storica. Parte seconda II, Unione tipografico-editrice Torinese, Torino 1971, Osterc 521, avtor: Borut Loparnik.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart VII, Bärenreiter, Kassel 1958, geslo Jugoslawien, Slowenien, Osterc 313, avtor: Dragotin Cvetko.

- Die Musik in Geschichte und Gegenwart X, Bärenreiter, Kassel 1962, Oserc 448-449, avtor: Dragotin Cvetko.
- Der Musik-Brockhaus, B. Schott's Söhne, Mainz 1982, Oserc 436.
- La musique des Origens a nos jours II, Larousse, Paris 1946, Oserc 418.
- Muzička enciklopedija II, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1963, Oserc 358, avtor: Dragotin Cvetko.
- Muzička enciklopedija III, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1977, Oserc 16-17, avtor: Dragotin Cvetko.
- Neubauer, Henrik: Glasbeno gledališka dela slovenskih skladateljev. Opere, operete, baleti. Slovenske igre in scenariji VI, Ljubljana 1993. Oserc 35, 39, 40, 41, 82, 83, 106, 148, 149, 151, 161, 177.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians XIV, Mac Millan Publishers Ltd., London 1980, Oserc 7-8, avtor: Andrej Rijavec.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians XX, Mac Millan Publishers Ltd., London 1980, geslo Yugoslavia, Oserc 587, avtor: Bojan Bujčić.
- Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda VI, JLZ, Zagreb 1980, Oserc 441.
- Opšta enciklopedija Larousse u 3 toma, I, Vuk Karadžić - Interexport, Beograd 1971, geslo Razvoj muzike u Jugoslaviji. Savremena muzika, Oserc 246.
- Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottůvu slovníku naučnému (4. del, 2. zv.), Nakladatelství J. Otto společnost s R.O., Praha 1934, Oserc 793, avtor: -k (Gracian Černušák).
- Pokorn, Danilo: Jugoslawien, Konzertbuch, II. Teil, 19. bis 20. Jahrhundert (izd. K. Schönewolf), Henschelverlag, Berlin 1962, Oserc 817.
- Priročni leksikon, Slovenski knjižni zavod, Ljubljana 1955, Oserc 500, avtor: Dragotin Cvetko.
- Riemann Musik-Lexikon, Ergänzungsband. Personenteil L-Z, B. Schott's Söhne, Mainz 1975, Oserc 311, avtor: Dragotin Cvetko.
- Rijavec, Andrej: Slovenska glasbena dela, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1979, Oserc 198-211.
- Samec, Smiljan: Operne zgodbe, Mladinska knjiga, Ljubljana 1974, gesli Iz komične opere, Medeja, 198 in 305.
- Seeger, Horst: Musiklexikon in zwei Bänden, II, VEB Deutscher Musikverlag, Leipzig 1966, Oserc 262.
- Slonimsky, Nicolas: Music since 1900, 3. izd., New York 1949, Oserc 377, 394, 453, 466.
- Slovenski biografski leksikon II, Ljubljana 1933-52, Oserc 236-237, avtor: Stanko Premrl.
- Slovenski gledališki leksikon II, Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana 1972, Oserc 488-489, avtor: Janez Höfler.
- Škerjanc, Lucijan Marija: Glasbeni slovarček, Mladinska knjiga, Ljubljana 1962, Oserc 112.
- Škerjanc, Lucijan Marija: Od Bacha do Šostakoviča, Cankarjeva založba, Ljubljana 1959, Oserc 361-362,

SUMMARY

The centenary of the birth of Slavko Osterc, the pioneer of the Slovene musical 'moderna' (modern period), is an appropriate moment to try and as far as possible to present a bibliographic survey of everything that has so far been written about him. Such a survey should be instrumental in further research of his life and creativeness and will also indicate what here remains to be done. Apart from this, it will clearly reveal the extraordinary significance and the penetrating power of our composer who surprisingly succeeded in reaching out beyond domestic horizons and to establish himself in the broader world. In this way we shall be all the more aware of how Osterc's music was of topical value already in his lifetime and of how intensively it continues to live on during the decades following his untimely death. Osterc represents the cornerstone of everything that is progressive and truly European in our musical development in the 20th century and therefore, as it is evident from the bibliography, any discussion of the 'moderna' or rather of the current Slovene music in one way or another touches upon Osterc.

In view of the comparatively short period of time available here for completing the extensive and demanding task and also considering the limited opportunities at the moment the present bibliography cannot pretend to the completeness desired. All the same I hope that it will prove useful at least as a fairly firm basis for the preparation of a subsequent more complete bibliography, which in its realization will be more unified and more consistent as well as entirely following the demands of the bibliographic discipline. Since Osterc's music was fairly strongly present outside the Slovene and the former Yugoslav area and since it met with a well-nigh surprisig response abroad, it would be necessary to examine a considerable part of foreign daily and periodical press, for in this way only one could obtain an adequate picture of the appreciation that our master received abroad.

The entire bibliographical material is classified into the following groups:

- I Full-length publications*
- II Discussions and papers*
- III Seminar and diploma works*
- IV Articles, commentaries, reports, notes, reminiscences*
- V Reviews*
- VI Treatments and mentions in other publications, discussions, and articles*
- VII Guides, lexicons and encyclopedias*

As a separate and wholly self-contained thematic unit appears the bibliography of writings and articles published by S. Osterc.

Bibliographic units in individual divisions are classified in the alphabetic order of the surnames of the authors or of titles, resp., only the reviews are arranged chronologically, hence in the sequence in which they in fact accompanied Osterc's creativeness or the execution of individual compositions. The data referring to the bibliographic information on books, discussions, articles, reviews, commentaries etc. are mostly the result of surveying the material (books, annual volumes, periodicals, concert programmes and leaflets, and newspapers) in the National and University Library, in the libraries of the Department of Musicology, the Department of the Slavonic Languages and Literatures at the Faculty of Philosophy, and of the Musicological Institute of the Slovene Academy of Sciences and Arts as well as of

the archives of the Slovene Philharmonic Society, the Society of Slovene Composers and of the Radio-Television of Ljubljana, as well but in part they are taken from various bibliographies and catalogues giving alphabetic order of names.¹ Valuable, if incomplete data referring to foreign daily press have been obtained from both of Osterc's files kept in the National and University Library (musical, and manuscript departments) and from the archival file of the Slavko Osterc Ensemble, which was kindly offered to me for perusal by its artistic leader Ivo Petrić. In order to complete the available information in this direction it would be clearly necessary to engage in further research in libraries abroad.

UDK 012 Osterc

Jože Sivec
LjubljanaSLAVKO OSTERC O GLASBI IN GLASBENIKIH -
BIBLIOGRAFIJA¹

Bibliografija skuša zajeti kolikor mogoče vse, kar je Osterc napisal o glasbi in glasbenikih in je zavoljo preglednosti zasnovana v dveh delih, ki pa ju seveda ni mogoče strogo ločiti, saj se vsebinsko mestoma prepletata, tako da tudi v II. razdelku najdemo marsikaj, kar odseva skladateljeve umetniško nazorske poglede na glasbeni razvoj in dogajanje na Slovenskem in v svetu.

I. SPISI, ČLANKI, POLEMIKE

Ruska moderna glasba, Tabor 1922, št. 291, 2-3.

Anekdote o Betettu, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani 1927/28, št. 10, 149-150.

Vojček - Cardillac - Jonny, Gledališki list narodnega gledališča v Ljubljani 1927/28, št. 17, 205-207, (prikaz oper A. Berga, P. Hindemitha in E. Křeneka).

Sodobni balet, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani 1927/28, št. 19-20, 222-231.

Četrtrtonska glasba, Razgled 1927/28, št. 6-7, 124.

25 letnica odrskega delovanja Julija Betetta, Jutro 1928, št. 42, 3.

Nič glasbene polemike. (G. Srečku Kumarju na Nekaj glasbene polemike v Slovincu od 15. t.m.), Jutro 1928, št. 115, 3, (o glasbeni kritiki na Slovenskem).

Risto Savin, Jutro 1928, št. 224, 11, (ob 70-letnici).

Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost, Nova muzika 1928, št. 1, 2-3.

Kratek pregled sodobne češke glasbe, Nova muzika 1928, št. 2, 10-11.

Poljska moderna muzika, Nova muzika 1928, št. 3, 18-19.

Slovenska moderna glasba, Nova muzika 1928, št. 5-6, 139-141.

O sodobni smeri zborovskih skladb, Zbori 1928, št. 3, 19.

Iz komične opere, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani 1928/29, št. 4, 27-28, Mariborski večernik "Jutra", 1929, št. 7, 2, (skladatelj o svoji operi).

¹ Bibliografija temelji na podatkih, ki jih podaja v geslu Osterc Bibliografija rasprava i članaka XIV. Muzika, Zagreb 1986. Le-ti pa so vsebinsko preurejeni in tudi deloma dopolnjeni.

- Češka operna in baletna tvorba v poslednjem času, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, 1928/29, št. 9-10, 73-75, (pregled novih del v zadnjih petih letih).
- Ruska sodobna glasba, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani 1928/29, št. 13, 102-104.
- Moja opera Krog s kredo, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani 1928/29, št. 16, 118-120; ponatis Gledališki list Narodnega gledališča v Mariboru, Opera-balet 1994/95 za predstavo Krog s kredo.
- Opera za tri groše, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani 1928/29, št. 17, 129-131, (o operi K. Weilla in B. Brechta).
- Igor Stravinski, Ilustracija 1929, št. 5, 161.
- Josip Stolcer-Slavenski, Jutro 1929, št. 41, 11.
- Antonín Dvořák. Ob 25 letnici njegove smrti, Jutro 1929, št. 101, 6.
- Darius Milhaud in minutna opera, Muzičar 1929, št. 11, 4-5, (o operi Zapuščena Ariadna).
- Franc Schubert, Nova muzika 1929, št. 1, 2-3.
- Minutna opera, Nova muzika 1929, št. 6, 1, (o operah Ugrabljena Evropa, Zapuščena Ariadna in Osvobojeni Theseus D. Milhauda).
- Največja moderna opera. Krištof Kolumb. (Opera v dveh delih in 27 slikah), Jugoslovan 1930, št. 40, 9-10, (o operi D. Milhauda).
- Dr. Josip Čerin, Jugoslovan 1930, št. 150, 9, (ob Čerinovi 40-letnici delovanja).
- Vítězslav Novák, Jugoslovan 1930, št. 161, 10, (ob šestdesetletnici).
- Paul Hindemith, Muzičar 1930, št. 2, 5.
- Arnold Schöberg, Muzičar 1930, št. 6, 4-5.
- Jakob Gallus, Ilustracija 1930, št. 1, 9.
- Anton Lajovic, Življenje in svet 1931, X/26, 718-719.
- Minutne opere, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani - Opera 1931/32, št. 9, 2-3, (D. Milhauda, P. Hindemitha, E. Tocha in S. Osterca).
- Alojz Haba, apostol četrttonov, Slovenski narod 1932, št. 106, 2.
- Pet minut pri skladatelju, Jutro 1932, št. 45, 3, (o svojih enodejankah Medea, Maska rdeče smrti in Dandin v vicah).
- Zlata Gjungjenac-Gavellova, Ženski svet 1932, št. 2, 45-46.
- Anton Lajovic, Zvuk 1932/33, št. 8-9, 287-89.
- [O repertoarni politiki Opere v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 12, 408-409.
- Anita Mezetova, Žena in dom 1933, št. 10, 360.
- Wagner in mi, Življenje in svet 1933, XIII/21, 271-274.
- Franja Bernot-Golobova. (Ob priliki njenega koncertnega uspeha v Firenci.), Ženski svet 1934, št. 5, 118-119.
- Opazke o naši glasbeni politiki, Jutro 1935, št. 139, 7.
- Dr. Miloje Milojević. Ob petdesetletnici rođenja, Zvuk 1935, št. 1, 1-8.
- Čustvo in razum v glasbi, Žena in dom 1935, št. 3, 94-95.
- Spor za našo sodobno glasbo. Skladatelj - Odgovarja kritikom. Predstavitelj modernistične struje v slovenski glasbi o svojem delu, Jutro 1936, št. 25, 7; št. 26, 7.
- Vprašanje g. Ukmarja, Slovenski narod 1936, št. 21, 2, (odgovor na članek V[ilka] U[kmarja], Dva komorna koncerta, Slovenec 1936, št. 20, 7.

O izvajanju IV. godalnega kvarteta L.M. Škerjanca na koncertu Praškega godalnega kvarteta v Ljubljani).
Delatnost Mirka Poliča, Zvuk 1936, št. 1, 23-24.
Ludwig van Beethoven, Življenje in svet 1937, XXI/12, 179-181.
Pred prvim koncertom Češkega noneta v Ljubljani, Jutro 1938, št. 9, 7, (skladatelj o svojem Nonetu).
Leoš Janáček, Jutro 1928, št. 201, 7.
K.B.Jiráček, Muzički glasnik 1938, št. 8-9, 173-175.
Ob 80-letnici Rista Savina, Jutro 1940, št. 98, 7.
Slovenska komorna glasba, Jutro 1940, št. 281, 3-4.
Slovenska orkestralna glasba. UJMA pripravlja njen pregledni in reprezentativni koncert, Jutro 1940, št. 290, 3, (o skladbah F. Bernarda, S. Osterca, M. Tomca in D. Žebreta, ki so na sporedu).
Kako žive i rade slovenački muzičari. Slovenački savremen muzičar g. - o značaju naše domaće muzike i o prilikama pod kojima se ona razvija, [priopćio M. Rakočević], Pravda 1940, 12678.
Slovenska komorna glasba, Radio Ljubljana 1940, št. 49, 5.

II. OCENE, POROČILA, RAZGOVORI

Kvartet Zika, Nova doba, 1922, št. 20, 2, (o koncertu v Celju).
Akademija naprednega dijaštva, Nova doba 1922, št. 58, 3, (v Celju).
Češkoslovaški Zika kvartet, Nova doba 1922, št. 126, 3, (o koncertu v Celju).
Koncert ljubljanske Glasbene matice, Nova doba 1923, št. 3, 3, (v Celju).
Jos. Pavlič: Trije moški zbori. Pesem. Nocoj je pa lep večer. Majolčica, Nova doba 1923, št. 64, 3.
Koncert Tkalčič - Ličar, Nova doba 1923, št. 130, 2, (koncert J. Tkalčiča in C. Ličarja v Celju).
Zikov kvartet v Pragi, Jutro 1926, št. 53, 9, (o koncertu).
Koncert orkestralnega društva Glasbene matice, Jutro 1927, št. 297, 3, (v Ljubljani).
Opera, Ljubljanski zvon, 1927, št. 11, 703-704, (o uprizoritvi oper Faust in Zaljubljen v tri oranže v Ljubljani).
Koncerti, Ljubljanski zvon 1927, št. 12, 761-762, (v Ljubljani, sodelovali M. Šimenc, J. Kubelik, Z. Zika, zagrebško pevsko društvo Kolo in kvartet Zika).
Koncert Pevskega zbora učiteljev, Jutro 1928, št. 32, 3, (v Ljubljani).
Klavirski koncert, Jutro 1928, št. 53, 3, (J. Požnenelova v Ljubljani).
Guslar, Jutro 1928, št. 54, 3-4, (o koncertu T. Vučiča v Ljubljani).
Gostovanja gdč. Schmidove v ljubljanski operi, Jutro 1928, št. 56, 6, (o gostovanju v operi Hoffmannove pripovedke).
Trio Sancin-Maršičeva-Matz, Jutro 1928, št. 60, 3, (o koncertu Zagrebškega tria v Ljubljani).
Zbori, letnik IV, šte. 1, Jutro 1928, št. 67, 15.
Pevski zbor Glasbene matice, Jutro 1928, št. 92, 3, (o turneji po Češki).
Naša glasba in Praga, Jutro 1928, št. 96, 6-7, (o koncertu Glasbene matice v Pragi).
Ljubljanska opera: Carmen, Jutro 1928, št. 97, 6.
Cerkven koncert, Jutro 1928, št. 100, 3, (Glasbene matice v Ljubljani).

- II. javna produkcija konzervatoristov, Jutro 1928, št. 144,3, (v Ljubljani, sodelovali B. Leskovic in K. Rupel).
- IV. konzervatorijska produkcija, Jutro 1928, št. 149, 3, (nastopili M. Lipovšek, P. Šivic in K. Rupel).
- Muzika, I. let. 1. zvezek, Jutro 1928, št. 182, 11.
- Slovenska glasba na VI. mednarodnem festivalu za sodobno glasbo v Sieni, Jutro 1928, št. 236, 11.
- Pevsko društvo "Krakovo-Trnovo", Jutro 24.4.1928, (o koncertu, S. Banovec zapel samospjev Solnce v zavesah).
- Koncert Ivanke-Negro Hrastove, Jutro 1928, št. 66, 3, (v Ljubljani).
- Igor Stravinski: Oedipus rex, Jutro 1928, št. 260, 8, (o premieri v Ljubljani).
- Opera, Ljubljanski zvon, 1928, št. 1, 59-61, (o uprizoritvi operete Bajadera E. Kálmána in opere Miloševa svatba P. Konjoviča v Ljubljani).
- Koncerti, Ljubljanski zvon, 1928, št. 2, 122-123, (načelno o koncertni politiki v Ljubljani).
- Opera, Ljubljanski zvon 1928, št. 3, 187-189, (o uprizoritvi "Čarobne piščali" v Ljubljani).
- Koncerti, Ljubljanski zvon 1928, št. 4, 252-253, (romunskega pevskega zbora iz Bukarešte, Glasbene matice z M. Hubadom, G. Cassadao, J. Poženel in J. Stamatović v Ljubljani).
- Opera, Ljubljanski zvon 1928, št. 5, 317-318, (o uprizoritvi oper Marta in Fidelio v Ljubljani).
- Koncerti. Festival sodobne jugoslovanske glasbe v Belgradu, Ljubljanski zvon 1928, št. 6, 379-380.
- Prvi festival jugoslovanske sodobne glasbe v Belgradu, Slovenec 1928, št. 107, 7, (o Komornem večeru dne 5. maja).
- Prvi festival sodobne jugoslovanske muzike, Nova muzika, 1928, št. 3, 21-22.
- Opera, Ljubljanski zvon 1928, št. 8-9, 574-575, (o uprizoritvi oper Dekle z zlatega zapada in Saloma v Ljubljani).
- Opera, Nova muzika 1928, št. 3, 22, (o izvedbi oper Delke z zlatega zapada in Mignon v Ljubljani).
- Slovenska narodna pesem, Nova muzika 1928, št. 2, 15, (pogled na članek v časopisu Die Musik, o izboru slovenskih narodnih pesmi v zbirki H. Möllerja).
- Kratek pregled operne in koncertne sezone v Ljubljani, Nova muzika 1928, št. 8-9, 246-248.
- Koncert Jaroslava Kociana, Jutro 1929, št. 55, 3, (v Ljubljani).
- Naši konzervatoristi, Jutro 1929, št. 64, 3, (o koncertu Državnega konservatorija v Ljubljani).
- Spomladanski veliki koncert Glasbene matice, Jutro 1929, št. 101, 6.
- Slovenska pesem med Hrvati, Jutro 1929, št. 191, 3, (o koncertu v Varaždinskih toplicah dne 11.8.1929, kjer so izvedli dela nekaj slovenskih skladateljev).
- Triumf Akademskega zbora v Mariboru, Jutro 1929, št. 129, 3.
- H koncertu akademikov, Jutro 1929, št. 133, 10, (o koncertu Akademskega pevskega zbora v Mariboru).
- Gledališka kronika. Igorja Stravinskega Oedipus rex, Ljubljanski zvon 1929, št. 1, 50-54, (o uprizoritvi v Ljubljani).
- Koncerti, Ljubljanski zvon 1929, št. 4, 254-256, (v Ljubljani).

Marij Kogoj: Črne maske, Ljubljanski zvon 1929, št. 6, 380-382, (ob uprizoritvi v Ljubljani).

Marij Kogoj: Črne maske. Lajovčev Psalm in Caprice, Ljubljanski zvon 1929, št. 6, 380-383, (izvedla Glasbena matica v Ljubljani).

Opera, Ljubljanski zvon 1929, št. 10, 638-640, (o uprizoritvi oper Švanda dudak in Jonny svira v Ljubljani).

Opera, Ljubljanski zvon 1929, št. 12, 766-768, (o uprizoritvi oper Car in tesar in Valkira v Ljubljani).

Oedipus Rex Stravinskega. (Ob priliki uprizoritve v ljubljanskem opernem gledališču.), Muzičar 1929, št. 1, 5.

Ševčikov in Draždanski kvartet v Ljubljani, Muzičar 1929, št. 4, 2-3.

Muzikalna sezona 1928-1929 v Ljubljani, Muzičar 1929, št. 8, 3-4.

Glasba v Ljubljani, Muzičar 1929, št. 12, 8-9, (o koncertu Brandl-tria in češkega zbora Sokol).

Koncert ga. Pavle Lovšetove, Slovenski narod 1929, št. 105, 2, (v Ljubljani).

Skladatelj Osterc o svoji novi operi Krog s kredo. [Zapisal]. -nek [Milan Zadnek], Slovenski narod 1929, št. 225, 2.

Koncert Orkestralnega društva Glasbene matice, Jutro 1929, št. 126, 7.

E.F. Burian in Voice-band, Zbori 1929, št. 5, 25-26.

Ljubljanska opera, Cinema 1930, št. 22, 8, (o uprizoritvi oper Knez Igor in Moč usode ter operete Vesela vojna).

Črne maske, Jugoslovan 1930, št. 10, 3, (o uprizoritvi v Ljubljani).

Pohujšanje v dolini šentflorijanski, Jugoslovan 1930, št. 14, 4, (ob uprizoritvi v Ljubljani).

Niko Škof: Narodne po zapisih Stanka Vraza, Jugoslovan 1930, št. 166, 9.

Jubilejni koncert Orkestralnega društva Glasbene matice, Jutro 1930, št. 56, 6, (v Ljubljani).

Iz ljubljanske opere. Grofica Marica z gosti, Jutro 1930, št. 82, 4.

Generalka za Matični koncert. Jos.Š. Slavenski: Balkanofonija. Lad. Vycpálek: Kantata o štirih poslednjih rečeh, Jutro 1930, št. 85, 6.

Koncert Marije in Olge Mihajlović, Jugoslovan 1930, št. 174, 3.

Gledališče. Prodana nevesta, Jugoslovan 1930, št. 85, 3, (o uprizoritvi v Ljubljani).

Betetto nas zapušča, Jugoslovan 1930, št. 86a, 3.

Koncert pevskega kvarteta Glasbene matice, Jugoslovan 1930, št. 146, 3, (v Ljubljani).

Nove muzikalije. 15 slovenskih ljudskih pesmi (v priredbi F. Marolta), Jugoslovan 1930, 108, 10.

Javne produkcije gojencev Državnega konservatorija v Ljubljani, Jutro 1930, št. 148, 14, podpis S.O.

Opera, Ljubljanski zvon 1930, št. 3, 183-185, (o uprizoritvi opere Hasanaginica Lj. Šafraneka-Kaviča v Ljubljani).

Matija Bravničar: Pohujšanje v dolini šentflorijanski, Ljubljanski zvon 1930, št. 6, 377-378, (ob uprizoritvi v Ljubljani).

Koncert Pavle Lovšetove, Slovenski narod 1930, št. 78, 6, (v Ljubljani).

Iz ljubljanske opere, Cinema 1931, št. 1, 23, (o gostovanjih R. Wrage, G. Bakljanova in F. Stepnowskega v operah Faust, Evgenij Onjegin in Boris Godunov).

Gledališki pregled. Začetek sezone v operi, Domači prijatelj 1931, št. 1, 18-20, (o uprizoritvi oper Knez Igor, Moč Usode ter operet Vesela vojna in Maskota E. Audrana v Ljubljani).

Ljubljanska opera, Domači prijatelj 1931, št. 7-8, 194, (o uprizoritvi oper Židovka, Večni mornar in Fidelio).

Zbori; IV. let. št. 6, Jugoslovan 1931, št. 8, 9.

Opera, Naš obzor 1931, št. 4, 67-68, (o uprizoritvi oper Werther, Nina nana, punčka moja F.B. Pratele in Cossi fan tutte v Ljubljani).

Luiza. Sneguročka. Prešmentana ljubezen, Naš obzor 1931, št. 6, 93-94, (o uprizoritvah v Ljubljani).

Koncertni pregled, Odmevi slovanskega sveta, 1931-33, III/7-9, 106, (koncertni dogodki v Ljubljani).

Koncertni pregled, Odmevi slovanskega sveta, 1931-33, IV/10-12, 112-114, (o koncertih Trboveljskega slavčka in Ljubljanskega komornega kvarteta v Ljubljani).

Glavna vaja za II. simfonični koncert, Jutro 1932, št. 42, 3, (Ljubljanske filharmonije).

Pet minut pri skladatelju, Jutro 1932, št. 45, 3, (o svojih enodejankah Medea, Maska rdeče smrti in Dandin v vicah).

Pred nastopom konservatorijskega kvarteta, Jutro 1932, št. 53, 3, (v Ljubljani).

X. mednarodni glasbeni festival na Dunaju, Jutro 1932, št. 149, 6, (o sodelovanju slovenskih glasbenikov).

Opera, Prijatelj 1932, št. 1, 15-16, (o uprizoritvi glasbene pravljice Laterna V. Nováka, operete Viktorija in njen husar P. Abráháma, pantomimi Damski lovec M. Delannoya in opere Car se da fotografirati K. Weilla v Ljubljani).

Opera, Prijatelj 1932, št. 2, 45-46, (o uprizoritvah oper Koštana in Carmen).

Trije mušketirji. Gostovanje Druzovičeve, Mitrovičeve in Šimenca, Prijatelj 1932, št. 4, 120-121, (v opereti Pri belem konjičku R. Benatzkega v Ljubljani).

Robinsonada. Seviljski brivec. Turandot, Prijatelj 1932, št. 5-6, 174-176, (o uprizoritvi operete J. Offenbacha ter oper G. Rossinija in G. Puccinija v Ljubljani).

Pohujšanje. Floramye, Prijatelj 1932, št. 7-8, 213-214, (o uprizoritvi opere Pohujšanje v dolini šetflorijanski M. Bravničarja in operete Mala Floramye I. Tijardovića v Ljubljani).

Opera Prodana nevesta in La Mascotte pod milim nebom. Premiere: Hlapec Jernej in njegova pravica, Fra Diavolo, Prijatelj 1932, št. 11-12, 309-310, Zvuk 1932/33, št. 1, 25-27, (o uprizoritvi opere B. Smetane in operete E. Audrana ter o premierah oper A. Machowskega in D.F. Auberja v Ljubljani).

Še dobrodelna akademija, Slovenski narod 1932, št. 15, 3, (odgovor na anonimni članek: Dobrodelna akademija v Ljubljani, Slovenec 1932, št. 13, 7).

Slovenski godalni kvartet, Slovenski narod 1932, št. 107,2, (o koncertu v Ljubljani).

Prvi ljudski simfonični koncert, Slovenski narod 1932, št. 236, 2, (Ljubljanske filharmonije v Ljubljani).

[O izvedbi oper Prodana nevesta B. Smetane, Hlapec Jernej A. Machowskega, Fra Diavolo D.F. Auberja in operete La Mascotte E. Audrana v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 1, 25-27.

Deseti mednarodni festival savremene muzike u Beču, Zvuk 1932/33, št. 1, 28-30.

- [O uprizoritvi operete Erika J. Gregorca in opere Zaljubljen v tri oranže S. Prokofjeva ter o koncertih B. Popova, Učiteljskega pevskega zbora Emil Adamič in Glasbene matice v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 2, 63-65.
- [O uprizoritvi oper Manon J. Masseneta in Adel in Mara J. Hatzeja ter o koncertu Železničarskega pevskega društva Sloga v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 3, 103-105.
- IV. simfonični koncert, Jutro 1932, št. 137, 14.6.1932, (gledališkega orkestra v Ljubljani).
- [O uprizoritvi operete Pri belem konjičku R. Benatzkega in Opere Nižava E.d'Alberta ter o koncertu pevskega društva Grafika v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 4, 145-147.
- [Plesni večer Pie in Pina Mlakarja ter uprizoritev opere Morana J. Gotovca v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 5, 188-190.
- [O uprizoritvi operet Pri treh mladenkah H. Bertéja in Blejski zvon S. Šantla ter o koncertih Trboveljskega slavčka in Ljubljanskega kvarteta v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 6, 227-228.
- [O uprizoritvi opere Parsifal R. Wagnerja in o koncertih Glasbene matice z L.M. Škerjancem in M. Poličem v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 7, 269-270.
- [O koncertih Ljubljanskega zvona, Akademskega pevskega zbora, V. Hribar-Jerajeve in D. Švare v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 8-9, 307-309.
- [O uprizoritvi opere André Chenier U. Giordana in operete Jim in Jill E. Viviana in R. Mayersa v Ljubljani], Zvuk 1932/33, št. 10-11, 369-370.
- Simfonični koncert v Ljubljani, Jutro 1933, št. 69, 4, (orkestra Glasbene matice in Državnega konservatorija, L.M. Škerjanc in I. Noč).
- Koncert Glasbene matice ljubljanske v Ribnici, Jutro 1933, št. 135, 4.
- Opera, Ljubljanski zvon 1933, št. 2, 123-125, (o uprizoritvi operete Erika J. Gregorca ter oper Zaljubljen v tri oranže S. Prokofjeva in Adel in Mara J. Hatzeja v Ljubljani).
- O uprizoritvi operete Erika J. Gregorca in opere Zaljubljen v tri oranže S. Prokofjeva v Ljubljani, Prijatelj 1933, št. 1, 12.
- O uprizoritvi oper Nižava E. d'Alberta in Morana J. Gotovca v Ljubljani, Prijatelj 1933, št. 3, 88-89.
- O baletnem večeru Pie in Pina Mlakarja ter o uprizoritvi operete Blejski zvon S. Šantla v Ljubljani, Prijatelj 1933, št. 4, 116-117.
- Camille Saint-Saëns: Samson in Dalila, Prijatelj 1933, št. 5, 150, (o uprizoritvi v Ljubljani).
- O uprizoritvi opere Parsifal R. Wagnerja v Ljubljani, Prijatelj 1933, št. 6, 183-185.
- Koncertni pregled, Odmevi slovenskega sveta 1933, št. 3, 106, (o koncertni sezoni 1932/33).
- [O uprizoritvi oper Halka S. Moniuszka, 01-01 A.N. Čerepnjina, Baleta Začaran ptič N.N. Čerepnjina, operete Havajska roža P. Abráhama ter o koncertih Trboveljskega slavčka in Opernega orkestra v Ljubljani], Zvuk 1933/34, št. 1, 23-25.
- [O uprizoritvi opere Traviata v Ljubljani], Zvuk 1933/34, št. 2, 74.
- [O uprizoritvi operete Stoji, stoji Ljubljanca M. Braničarja v Ljubljani], Zvuk 1933/34, št. 3, 117-118.

- [O uprizoritvi opere Jenufa in o koncertih Ljubljanskega zvona in orkestra zagrebške Glasbene akademije v Ljubljani], Zvuk 1933/34, št. 4, 144-146.
- [O uprizoritvi operete Ples v Savoyu P. Abráháma in opere Viljem Tell G. Rossinija ter o koncertih Glasbene matice in Državnega konservatorija v Ljubljani], Zvuk 1933/34, št. 5, 194-195.
- [Koncert Glasbene matice z M. Poličem v Ljubljani], Zvuk 1933/34, št. 6, 237-238.
- [O uprizoritvi opere Libuša ter koncertih opernega orkestra v Ljubljani], Zvuk 1933/34, št. 7, 272-273.
- [O koncertih orkestra ljubljanske Opere, M. Lipovška, R. Soëtensa, tria Brandl, K. Reinerja, Akademskega pevskega zbora in delavskega pevskega društva Slavec v Ljubljani], Zvuk 1933/34, št. 8-9, 350-351.
- [O uprizoritvi opere Trubadur in koncertih Trboveljskega slavčka in Državnega konservatorija v Ljubljani], Zvuk 1933/34, št. 10-11, 400-401.
- Uspehi, v inozemstvu, Jutro 1934, št. 57, 3, (intervju - o svojih novejših skladbah in izvedbi svojih del na Dunaju, v Firencah in Pragi).
- Z Mednarodnega festivala v Firenci, Jutro 1934, št. 84,3-4.
- Še o pevski reviji naše mladine, Jutro 1934, št. 130, 3-4, (o koncertu Trboveljskega slavčka v Ljubljani).
- Novo delo J. Slavenskega, Jutro 1934, št. 157, 4, (Religiofonijo je izvedlo v Beogradu Akademsko pevsko društvo Obilić).
- Opera, Prijatelj 1934, št. 2, 61, (o uprizoritvah oper Pikova Dama, Halka in 01-01, baleta Začarani ptič in operete Stoji, stoji Ljubljanca v Ljubljani).
- Opera, Prijatelj 1934, št. 4, 128, (uprizoritve oper Viljem Tell in Jenufa ter operet Ples v Savoyu in Tičar v Ljubljani).
- Opera, Prijatelj 1934, št. 7, 218, (o uprizoritvi oper Katja Kabanova in Libuša v Ljubljani).
- Koncert Franje Bernot-Golobove v Rimu, Jutro 1935, št. 23, 5.
- Glasba v Beogradu, Jutro 1935, št. 96, 7, (o koncertu Narodnega konservatorija C. Zuzorić).
- Mednarodni glasbeni festival v Pragi, Jutro 1935, št. 213, 7.
- Opera v Ljubljani: Trubadur, Sportsko-turistički Lloyd, 1935, št. 21, 15, (o nastopu O. Oljdekop).
- [O uprizoritvi oper Katja Kabanova in Hovanščina ter o koncertu tria Rupel-Leskovic-Lipovšek v Ljubljani], Zvuk 1935, št. 1, 29-31.
- [O uprizoritvi oper Ksenija in Štirje grobijani ter o koncertih Zagrebškega kvarteta in Češkega kvarteta v Ljubljani], Zvuk 1935, št. 2, 68-69.
- [O uprizoritvi operete Netopir in koncertu orkestra Glasbene matice v Ljubljani], Zvuk 1935, št. 3, 111-112.
- [O uprizoritvi opere Dorica pleše K. Odaka v Ljubljani], Zvuk 1935, št. 4, 145-147.
- [O gostovanju R. Batona na koncertu Ljubljanske filharmonije in o koncertu tria Brandl v Ljubljani], Zvuk 1935, št. 5, 191-192.
- [O uprizoritvi oper Zemruda R. Koczalskega, Kratko življenje M. de Falle in baleta Petruška I. Stravinskega v Ljubljani], Zvuk 1935, št. 6, 228-231.
- [O uprizoritvi opere Trubadur in operete Mamzelle Nitouche Hervéa ter o koncertih I. Noča in Ljubljanske filharmonije], Zvuk 1935, št. 8-9, 317-318.

[O uprizoritvi oper Aida in Kraljičin ljubimec R. Wagner-Regenya v Ljubljani], Zvuk 1935, št. 10, 382-383.

Koncert Trboveljskega slavčka, Jutro 1936, št. 71, 3, podpis Sl.O., (v Ljubljani).

Slovenska opera o Matiji Gubcu, Jutro 1936, št. 226, 7; Morgenblatt 1936, št. 239, 4.

Religiofonija Slavenskog, Magnificat Osterca, Brodnik Švare, Zvuk 1936, št. 1, 24-25, (izvedla Glasbena matica v Ljubljani).

Šostakovič: Lady Macbeth, Zvuk 1936, št. 1, 25-26, (o izvedbi opere v Ljubljani).

Koncert Umetniškega kluba v Mariboru, Jutro 1937, št. 281, 7.

Umetnostni teden - koncert. Mariborski večernik "Jutra" 1927, št. 272, 2, (nastopili Ljubljanski kvartet, R. Klasinc ter zbori Jadran, Drava, Maribor in Glasbena matica iz Maribora).

Naš koncert v Sofiji, Slovenski narod 1937, št. 87, 3, (Ljubljanske filharmonije z dirigentom Poličem).

Naše in inozemske strokovne ocene. Trboveljski slavček 1932-1937, 1937. Soavtor Miloje Milojevič, (o delu mladinskega zbora Trboveljski slavček).

Ljubljana: 25-godišnjica umetniškega rada direktora opere g. Mirka Poliča. W.A. Mozart: Don Juan, Muzički glasnik 1938, št. 3, 59-60, (o izvedbi v Ljubljani ob Poličevem jubileju).

[O koncertu Ljubljanskega kvarteta in uprizoritvi opere Matija Gubec v Ljubljani], Muzički glasnik 1938, št. 5, 101-102.

Koncert Ljubljanske filharmonije, Muzički glasnik 1938, št. 10, 207-208, (izvedba in ocena Dume B. Arničča).

Koncert pianistke Švihlikove, Muzički glasnik 1939, št. 2, 35-36, (v Ljubljani).

Lajovicova čitanka. (Edicija Glasbene matice v Ljubljani.) Muzički glasnik 1939, št. 2, 44-45.

Koncerti omladinske muzike, Muzički glasnik 1939, št. 5, 107-108, (koncerta Trboveljskega slavčka na Rakeku in v Ljubljani).

Risto Savin, op. 29: Vokalna svita za solo, zbor i klavir, Muzički glasnik 1939, št. 5, 109.

Prof. - o ŽAPZ. Slovenski narod 1939, št. 163, 3, (o ženskem akademskem zboru v Ljubljani).

Koncert zbora PJS z Rakeka v Ljubljani, Večernik 1939, št. 97, 5, (mladinskega zbora meščanske šole).

Nova simfonična skladba Antona Lajovca, Jutro 1940, št. 293, 3, (Pesem Jeseni).

Koncerti, Muzički glasnik 1940, št. 3-4, 51-52, (nastop Orkestralnega društva in zbora Glasbene matice v Ljubljani, izvedli tudi Škerjančev Sonetni venec).

Koncerti, Muzički glasnik 1940, št. 7-8, 139-140, (K. Kušej, M. Valjalo-Osterc in R. Savin v Ljubljani).

L.M. Škerjanc: Deset mladinskih skladb za klavir, Muzički glasnik 1940, št. 7-8, 141.

Ljubljanski koncertni život, Muzički glasnik 1940, št. 9-10, 154-156.

Gojmir Krek: Solo-pesme uz pratnju klavira, Muzički glasnik 1940, št. 9-10, 157.

Ciril Pregelj: Za mlada grla, Muzički glasnik 1940, št. 9-10, 157-158.

Prof. - o svoji najnovejši simfoniji. [Zapisal B(ojan) Drenik], Slovenski narod 1940, št. 222, 3, (Quatre pièces symphoniques).

SUMMARY

The bibliography seeks to include as far as possible everything that Osterc wrote about music and musicians and is for the purpose of clear arrangement organized in two parts: I Writings, articles, polemics; and II Reviews, reports, talks. But understandably a strict separation between the two is not possible and therefore they in places pass one into another. Accordingly, we find also in the second part many a thing reflecting the composer's artistic views concerning musical development and events in Slovenia and in the broader world.

IMENSKO KAZALO

INDEX

Adamič, Emil	71
Adorno, Theodor	67
Apostel, Hans	16
Ašič, Ivan	25, 27, 30, 31
Bach, Johann Sebastian	16, 28, 80
Bartók, Béla	17, 20, 64
Bedina, Katarina	33, 36, 37, 39
Beethoven, Ludwig van	43, 44, 60
Beran, Emerik	25, 26, 28, 29, 31, 53
Berdajs, Martin	26
Berg, Alban	7, 13, 15, 16, 17, 34
Bizet, Georges	57
Božič, Darijan	49, 50
Brahms, Johannes	34
Bürger, Peter	68
Busoni, Ferruccio	13
Cage, John	37
Cestnik, Pero	26
Chaplin, Charlie	17
Cvetko, Dragotin	27
Debussy, Claude	43, 44, 67
Dev, Oskar	54
Domjanič, Dragutin	45
Draškič	29, 53
Druzovič, Hinko	25, 26, 29, 31, 53
Eggebrecht, Hans Heinrich	35, 37
Flacker, Aleksander	68
Franck, César	60
Gačnik, Janko	26
Gorinšek, Danilo	72
Govekar, Fran	8
Hába, Alois	7-9, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 33-41, 64, 87, 88
Henze, Hans Werner	48
Hercog, Ferdo	25, 27, 29, 31, 36, 53, 54
Hindemith, Paul	7, 15, 17, 18, 20, 22, 48, 50, 64, 84, 88
Hitler, Adolf	47

Hren, Anton	54
Hubad, Samo	49
Janáček, Leoš	44, 64
Jež, Jakob	48
Jirák, Karel Boleslav	43, 84
Kant, Immanuel	76
Klopčič, Mile	72
Kogoj, Marij	7-9, 11, 14, 21, 23, 40, 44, 48, 49, 51, 71, 82, 85
Kozar, Franjo	26, 77
Kreft, Ivan	76
Krek, Gojmir	5, 6
Křenek, Ernst	16
Krilov, Ivan A.	71
Krstulović, Zoran	73
Kumar, Srečko	71
Lajovic, Anton	6, 14, 44
Levstik, Fran	28
Ligeti, György	48
Lipovšek, Marijan	17, 25
Lupša, Friderik	44
Majer, Josip	28
Marin, J.	26
Mersmann, Hans	66
Meyer, Leonard B.	34, 35
Milhaud, Darius	16
Mirk, Vasilij	53
Mondrian, Piet	12, 22
Mosolov, Aleksandr	16
Mozart, Wolfgang Amadeus	44
Nahtigal, Rajko	79
Novák, Vítězslav	84
Osterc, Alois, gl. Osterc, Slavko	26
Osterc, Alojzij, gl. Osterc, Slavko	26
Osterc, Slavko	5-23, 26-31, 33-34, 36-41, 43-46, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 59-69, 71-73, 75-89
Osterc-Ferenc, Marija	76
Pahor, Karol	13, 17, 30, 37

Palestrina, Giovanni	80
Pierluigi da	
Paltauf	29, 53
Parma, Viktor	29, 53
Penderecki, Krzysztof	48
Perhac, Rudolf	26
Petrić, Ivo	49, 50
Pirnik, Maks	71
Plotnikov, Viktor A.	76
Pousseur, Henri	48
Pregelj, Ciril	71
Premrl, Stanko	76, 80
Pretnar, Mirko	44, 45
Prevoršek, Uroš	50
Prokofjev, Sergej	17, 76
Rabe, Folke	48
Ramovš, Primož	17
Ravnik, Anton	44
Rijavec, Andrej	40
Saharov, Vasilij	76
Satie, Eric	43
Savin, Risto	28, 54
Schönberg, Arnold	7, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 34, 35, 39, 43, 45, 47, 48, 64, 67, 68, 88
Schumann, Robert	44
Sekles, Bernhard	17
Skrjabin, Aleksandr	17, 20, 67
Srebotnjak, Alojz	49
Stalin, Josip Visarionovič	77
Strauss, Richard	28
Stravinski, Igor	7, 13, 15, 16, 17, 18, 22, 39, 48, 84, 88
Štritar, Josip	72
Stuckenschmidt, Hans H.	12
Suk, Josef	64
Szekles,	
gl. Sekles, Bernhard	
Šegula, Tomaž	79
Šilih, Gustav	28, 29
Šivic, Pavel	17, 72
Škerjanc, Lucijan Marija	44, 48, 49
Šostakovič, Dmitrij	16
Šturm, Franc	16, 17, 20, 36
Šuligoj, Avgust	71
Švara, Danilo	17

Topič, Fran	29, 54
Varèse, Edgard	48
Verdi, Guiseppe	77
Vučković, Vojislav	36
Vurnik, Stanko	11, 13, 15, 22
Wagner, Richard	27, 43, 45
Webern, Anton	16, 64, 66, 67
Weill, Kurt	16

Po mnenju Ministrstva za kulturo, št. 415-100/92 mb z dne 17.12.1992, šteje Zbornik med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Muzikološki zbornik
XXXI - Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani
Tisk Tiskarna Pleško,
Rožna dolina, C. IV/32-36
Ljubljana
Ljubljana 1995