Muzikološki zbornik Musicological Annual XXXI, Ljubljana 1995

UDK 78.01 Osterc : Hába

Leon Stefanija
Ljubljana

OSTERC IN HÁBA

Bolj ali manj uveljavljena razmejitev[1] 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 naravnanost, 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 Ib.

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 naravnanost 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 Schoenberga, 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 njegovega 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 predrugačenem 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 teoretik[11] kot skladatelj (kar ne bi mogli trditi o Ostercu). V svojem učbeniku Neue Harmonielehre iz leta 1927[12] je Hába uspel podati

6 Zvuk III, 1935, št. 6, 191.
7 Ib.
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 Vysloužil, 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-"obrtniški" osnovi, oziroma *interpretacijo* 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 prvinami, ki so jih poznali skladatelji vsaj tri stoletja pred njimi. Kar je bilo resnično *novo* je nastalo zaradi premene odnosov med vertikalo in horizontalo ter zavoljo spremenjenih zahtev strukturiranja obeh temeljnih principov gradnje.[14] Za Novo glasbo je pomembno, denimo za Schönbergovo mišlenje 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 omenjenem 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 teoretisch 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 poskušli osvoboditi "oblakov, valov, akvarijev, Undin in nočnih vetrcev" (L'coq) z nekakšnim vračanjem k "čistemu stavku".

15 V celoti se stavek glasi takole: "Der hauptsächliche 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 pojmih, pravzaprav kategorijah *pravil* in *strategij,* prim.: L. B. Meyer, Style and Music, Theory History and Ideology, University of Pensylvania 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 zgodovnsko 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 vojnama 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 četrttonski 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 četrttonski."[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 bistroumnega 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 imenovalec, 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 četrttonsko glasbo na praškem konservatoriju. Pri tem ne gre zanemariti, da je Hába ostal do konca skladateljevanja zvest svojim nazorom in jih je vseskozi bolj ali manj nadgrajeval, "brusil" in dodeloval. Nasprotno pri Ostercu vselej o(b)staja nekakšna "amorfna določnost", ki je ne moremo obiti, če se - malce trezneje - 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 četrttonskem 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 specifiko 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 bistroumnih 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 "zunajglabeno", 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 dodobra 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 *novega*, 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 gibalo skladateljeve poetike, 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 *svojevrstna zmes* takratnih glasbenih poetik in proz".[27] (*Podčrtal* L.S.) V najboljšem primeru bi lahko zbrali iz "priložnostnih" člankov, ki jih je objavljal 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 sestavljanko, katere delci bi pokazali - kot že rečeno - večplastne, ne vedno konsekventno izpeljane ugotovitve ali "konglomerat različno klesanih rešitev". Seveda bi imel pojem *novo* 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 *novega*, 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 *novega* ni ne jasno opredelil in ne izdelal v notnem zapisu; ostalo je bolj ali manj ubesedeno v obliki nerazdelane idejne skice. V kolikor je *novo* skušal zajeti, se je zadrževal ob posameznih problemih, vendar ga njihovo medsebojno razmerje, se pravi razvrstitev in součinkovanje - to pa so bržkone 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 - *novo*. 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 razpravljal o glasbenem razvoju in še posebej o *novem*, možno in verjetno tudi potrebno razumeti, da je "novo" propagiral večidel s svojo znano krilatico 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 razvpito zahtevo po pisanju "atematične in amotivične" 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 vojnama, ki jo je pridobil v "Hábovi šoli", prepričanje v *novo* - in ne način, kako bi *novo* 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 Bedina[31] - 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 dugače 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 teleološko[35] 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") téme.

SUMMARY

In the literature dealing with the composer's life and work Slavko Osterc stands our 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 Ib.

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 dvanáctitonový), 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 "dvanajsttonsko vrsto" 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 bout 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 this own words) managed to shape the musical idiom that is not based on tonal hierarchy and on thematic work.