

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 Osterčevemu "glasbenemu 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 nehoti?) 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 variiranju motivov ter obenem ta stavek prepoznati kot smisel 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 nepriljubljeni) 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 na 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 vprašanjih - 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, zveriži in nemočno obvisi v "brezzračnem" 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 Ustreznejši 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 večšem 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 napolila 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, podprtim 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 posledice 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. Döflein (*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 razmejijo 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 pogostejši motivi), stopajo v različne medsebojne odnose. Vendar ti motivični odnosi redko delujejo v vseh smereh polifonske strukture in polifonije glasov ne preobrazajo 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 fakture 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.

Čeprav je Osterc proklamiral da je "ritem življenje, ki ga daš materialu" in "ustvarja pestrost gibanja", čeprav 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 govorice, se kvadratnost konstrukcij spleta z nesimetričnimi kompleksi. "Nenehno novo" je bilo tuje Osterčevemu smislu za red in jasnost, potrebi po razumljivosti razporeditve odsekov, njihovega zaporedja in odnosov med njimi. Čeprav 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 najpogostejše nahaja: *med* racionalnim in iracionalnim. Zato se zdi, da najmanj sile delamo oblikovni zasnovi Kvarteta, če ugotovimo, da v 1. stavku ekspozicijskost proti izpeljavnosti utemeljuje zasnovo 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 štiriktaktnih 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 reducirал pomen pojma na revolucionarni antitradicionalizem in upor v imenu "novega". A tudi "novo" ni vse, kar je odmak 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 evolucijskem 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 zmogel. 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".
