

vil kot pomenskih analogij različno razumljenega pojma prostornosti v diahronični perspektivi. Tako zraste kategorija prostora v osrednjo sestavino, prevladujočo črto slikarskih oblik, vendar v odvisnosti od načina, na katerega te oblike nakazujejo ali uresničujejo nove sisteme, ki ustvarjajo prostore, Lissitzky razlikuje in izločuje štiri tipe prostorov: planimetričnega, perspektivnega, iracionalnega in imaginarnega. V okviru sočasne in diahronične likovne prakse dobivata zadnja tipa prostorov — iracionalni in imaginarni, — izrazite emancipacijske funkcije v sodobni umetnosti dvajsetega stoletja. Planimetrični in perspektivni prostor pa sta povezana s pojavljanjem dorenesančnega in renesančnega obdobja v širokem razponu z možnimi impresionističnimi, kubističnimi in futurističnimi »prekoračitvami.«

Časopis *Tank* nas prepričuje, da je konstruktivistična logika slovenske avantgarde asimilirala Lissitzkyjevo načelo perspektivnega prostora. V Lissitzkyjevem teoretičnem razčlenjevanju se ta prostor, ki deluje na tradicionalnem konceptu renesančne mimetične umetnosti, uresničuje s pomočjo nič več avtomatiziranega zapažanja v razdeljevanju (po Lissitzkem »širjenja«) dvorazsežnostne površine slike na prostorske člene, ki skupaj izgrajujejo nov sistem, zaznamovan z numeričnim nizom 1, 1 1/2, 2, 2 1/2 ... V ozadju kanona renesanse lahko ta sistem konstruktivne semantike sprejemamo na ravni perspektive. V krogu Delaka in Černigoja pride Lissitzkyjeva označitev za perspektivni prostor prav v funkcionalni konstruktivistični tipografiji in v verbalnem jeziku kot prvina besedila. Avgust Černigoj, 1 1/2 štev. *Tanka*.

Če je slovenska avantgarda dvajsetih let skušala že od začetka zagotoviti estetsko umetniške postavke za oblikovanje samostojnega modela, potem se je ta model ob svojem odhodu želel s pomočjo neposrednih stičnih vezi z enim izmed evropskih avantgardnih središč (Delakova dejavnost v Berlinu, slovenska številka *Sturma*, Černigojeva in Čargova berlinska razstava) povezati z evropsko avantgardo kot nacionalno funkcionalen. V tem okviru bi kazalo preučiti Delakove zamisli o novem slovenskem gledališču, prikazane v že omenjeni ekspresionistični reviji H. Waldena.

## Razvojna kontinuiteta hrvaške glasbe v dvajsetih letih



Eva  
Sedak

Priloženi poskus, da bi o hrvaški glasbi v prvih treh desetletjih dvajsetega stoletja spregovorili v smislu predlaganega naslova *Zgodovinska avantgarda 1910—1930* je, kolikor mi je znano, prvi te vrste in ta prvotnost kajpak določa njegov smisel, pomen in meje. Razlogov za to je več.

1) V minulih petnajstih letih, v katerih so skušali pojem avantgarde določiti zlasti v okviru literarnozgodovinskih razprav z obilnim poseganjem po primerjavah na področju likovnih umetnosti, hkrati pa s sorazmernim zamolčeva-

njem sorodnih pojavov v glasbi — teh petnajst let ni bilo, kot se zdi, dovolj, da bi, pa čeprav samo v okvirih svetovne muzikologije, to problematiko do kraja teoretično obdelali, niti kot skladateljsko-tehnično niti kot zgodovinsko-družbeno vprašanje. Torej bi bilo nerazumno pričakovati, da ni v domači muzikologiji ta zaostanek vsaj enak. Še več, nenehen pomislek o tem, ali ne bi morali v okviru znanosti o književnosti z nekakšno izpeljanko pojma avantgarda imenovati tudi dogajanj novejših dobe, zlasti tistih po letu 1960, je v glasbi prerasel do uzakonjenega nesporazuma; zato ima danes, čeprav se zavedajo neprikladnosti tako uporabljenega izrazja, za avantgardno glasbo še vedno štejejo — in nikakor le na časnikarsko-potrošniški ravni — glasbo druge polovice stoletja, natančneje, razvoj, ki se je začel s povojnim Darmstadtom. Seveda nihče ne zanika spoznanja, da se je ta razvoj začel štiri desetletja poprej, vendar to spoznanje vseeno ne povzroča kaj več kot zamolčevano nelagodje, s katerim se določen strokovno in jezikovno nejasen naziv še naprej uporablja pod krinko brezhibnega označitelja. Ta terminološka zmeda sproža namreč prav v glasbi nadaljnji niz posebno odpornih nesporazumov o tem, kaj je to novo, sodobno ali avantgardno, koliko je vsaka teh kategorij udeležena v temeljnih razvojnih smereh glasbene umetnosti, kje so prehodi, ki združujejo te razvojne smeri, in kdo v njih sodeluje. Jalove razprave o »prehodnem rodu hrvaških skladateljev« in »hrvaški glasbi prehoda« so samo majhno in po svoji nepomembnosti značilno znamenje teh nesporazumov.

Ker je v okviru prispevka, kakršen je tale, nemogoče pričakovati temeljitejšo razčlenitev termina »glasbena avantgarda« (ne glede na to, kako je takšna razčlenitev potrebna), naj nam bo dovoljeno naznačiti eno od njegovih posebnosti, ki je določila tukaj uporabljeni pristop k temi.

V glasbi dvajsetega stoletja zadeva pojem avantgardnosti skupino sprememb, ki so veliko korenitejše od tistih, kakršne so se n. pr. dogajale v likovni umetnosti. Razen tega, da je Adornov domislek, kako je urnik glasbe iz tonalitete isto kot odstopanje slike od predmetnosti, sporen s fenomenološkega stališča, prikriva tudi bit razlike v intenzivnosti teh dveh prelomov z izročilom. Glasba kot eminentno abstraktna umetnost je bila od vekomaj veliko bolj odvisna od svojih (začasnih) sistemskih konvencij (tonaliteta, stara komaj nekaj stoletij, pa je ena izmed njih), brez katerih ni bilo mogoče prepoznavati njene glasbenosti; slikarstvo n. pr. ni bilo nikoli tako odvisno od predmetnosti, ki je od začetka njegov prvi vizualni korelat, vendar v osnovi nebstven za prepoznavanje njegove likovnosti. Zato je bilo odstopanje glasbe od tonalitete (in z njo povezanega sistema simbolov) izguba (ali začetek izgube) oporišča, na katerem se prepoznavata njena oblika in izraz, medtem ko je odstopanje slike od predmeta samo okrepilo njeno osredotočenost na čisto obliko in izraznost. Pomembnost tega osrednjega toka sprememb v glasbi, najbolj intenziven pa je bil v prvih dveh desetletjih tega stoletja, je nato ob številnih poprejšnjih napovedih vsrkala večino drugih obrobni in posameznih prodorov k drugačnemu, novemu, antitradicionalnemu, torej prav tistih prodorov, katerih ustreznih del v ostalih umetnostih šele tvori smisel avantgardnih uporov.

In zato je avantgarda v glasbi dvajsetega stoletja, kakor jo razumemo tukaj, v večji meri vse tisto, kar je bilo del njene poti k Novi glasbi dvajsetega stoletja, ki se je pokazala v petem in šestem desetletju, manj pa ekscesne manifestacije posameznih avantgardnih skupin, katerih epizodni cilji so bili zunaj novoglasbene matice. Res pa je, da individualno-evolutivni podobi evropske glasbene avantgarde z začetka stoletja ne manjka niti takšnih poudarkov.

2) Zaradi pomanjkljive pozornosti teorije do pojma avantgarde v glasbi sploh ni nič čudnega, da je v domačem okolju naziv avantgarda padel na raven žargona, s katerim se je v najboljšem primeru označevalo vse, kar je bilo po letu 1961 povezano s sindromom »bienalnega zvoka«, ali bolj preprosto z novo, »grdo« glasbo. Nekatera pri nas uradno sprejeta šolska berila o estetiki glasbe dokazujejo, da tu ne pretiravam. Šele v zadnjem času se oglašajo pozornejši presojevalci, ki se ukvarjajo z določitvijo pojma avantgarde predvsem kot psihološke, sociološke in zgodovinske kategorije (M. Veselinovič, *Ustvarjalna navzočnost evropske avantgarde pri nas*, Beograd 1983), ali kot estetske kategorije, bistvene za oblikovanje Novega v glasbi dvajsetega stoletja (N. Gligo, *Problemi nove glasbe dvajsetega stoletja — teoretične osnove in merila za vrednotenje*, disertacija na filozofski fakulteti v Ljubljani 1984), hkrati pa skušajo podrobneje preučiti tudi posamezne slogovne usmeritve v naši glasbi, ki jim gre pripisati avantgardne začetke (M. Bergamo, *Prvine ekspresionistične usmeritve v srbski glasbi do leta 1945*, Beograd 1980, I. Klemenčič, *Ekspresionizem in neoklasicizem v slovenski glasbi med vojnama*, Zvuk 1984, 4).

Iz doslej povedanega zlahka ugotovimo, da se pozornost do avantgarde ali avantgardnih prizadevanj ali vsaj samo avantgardnih slogov, kakršen je na primer ekspresionizem, niti dotaknila ni glasbe na Hrvaškem pred letom 1940 — ni pa se je dotaknila zato, ker so to glasbo kot malokatero drugo v južnoslovanskem prostoru šteli za opredeljeno z nacionalnim idiomom, ki je kot prevladujoča, v bistvu pa konservativna estetska usmeritev zaviral prodor korenitejših novih teženj, navzočih tudi pri slovenskih in srbskih sodobnikih. Še več, zaradi agresivnosti in militantnosti, s katerima se je nacionalni idiom vsiljeval hrvaški glasbi v določenem razvojnem obdobju — vemo pa, da sta agresivnost in militantnost posebnosti avantgardnega obnašanja — je prišlo tako daleč, da so prav nacionalnemu idiomu pripisovali pomen in funkcijo edino vredne avantgarde v hrvaški glasbi prve polovice stoletja — ne glede na to, kako nesmiselna bi se mogla zdeti takšna razlaga danes. V prid zanikanju avantgarde v običajnem smislu besede so poudarjali:

a) hrvaška glasba dvajsetih in tridesetih let ni imela tako močnega predstavnika glasbenega ekspresionizma, kakršen je bil v Sloveniji Marij Kogoj, in tudi ne tako doslednega zagovornika atonalnosti in atematizma, kot je bil Slavko Osterc

b) v hrvaški glasbi v omenjenem obdobju niso delovale skupine somišljenikov ali kakšna šola, kot je bila na primer v Srbiji tako imenovana »praška skupina«, okoli katere se je med letoma 1927 in 1937 osredotočilo tamkajšnje avantgardno zanikanje tradicije.

Čeprav sta obe trditvi do neke mere točni, kakor drži tudi ovrednotenje militantnosti nacionalnega idioma v hrvaški glasbi v spornem obdobju, z njima le še ni izčrpana vseobsežnost in celovitost pojavov, ki so opredelili to obdobje, in ni zavrnjena potreba, da bi v njunem okviru ali mimo njiju preučili možne avantgardne reflekse, ki so soodločali o njegovi dokončni podobi. Če hočemo to dokazati, je treba opozoriti na nekaj zanemarnjenih dejstev.

Morda omejitev teme na leta med 1910 in 1930 nikjer tako dobro ne zadeva stanja zgodovinskega gradiva kakor prav v hrvaški glasbi. Takoj na začetku 1911. leta so v Zagrebu prvič izvedli Bersovo opero *Ogenj*, dva meseca pozneje pa Hatzejevo *Vrnitev*, ki je po pisanju L. Županovića dosegla »pomemben premik v toku naše glasbene zgodovine« kot »prvo in še vedno edino celovito delo izrazite veristične usmerjenosti ne le v ozkih mejah Hrvaške, ampak tudi na področju celotne Jugoslavije«. <sup>1</sup> Če temu dodamo še tiste odlomke Bersovega *Ognja*, ki znotraj njegove poznoromantične fakture napovedujejo »novo stvarnost« (die neue Sachlichkeit) tako, kakor jo najdemo pri Honeggerju dvanajst let, pri Mosolovu pa petnajst let pozneje, bomo razumeli, zakaj lahko Bersovemu in Hatzejevemu opusu upravičeno pripisujemo pomen začetnikov hrvaške glasbene moderne. Leto 1910 je hkrati najzgodnejše, s katerim je J. Štolcer-Slavenski datiral enega svojih rokopisnih opusov, a o tem pozneje. Tako spočeta glasbena moderna je v naslednjih dveh desetletjih sprožila razvoj v nekaj slogovno-izraznih smerih, od katerih je večina, čeprav različno intenzivno, kazala težnje po »izstopu iz tonalitete«, celo iz dotedanje zvočno-parametralne odvisnosti, kar je bistvena oznaka avantgardnega premika k Novi glasbi 20. stoletja, kakor jo tukaj razlagamo. Kronološko sta nekje na začetku tega razvoja opusa Dore Pejačević in Dragana Plamenca. Ekspresionistične usedline disonanc v zadnjem stavku *Slovanske sonate* za violino in klavir iz 1917. leta, ekspresionistične akordne napetosti v *Klavirskih skicah*, op. 44 iz leta 1918, monotematska motoričnost *Capriccia* za klavir, op. 47, ki ga Koraljka Kos primerja z Bartókovim delom *Allegro barbaro*, in slednjič svobodne atonalne ploskve, ki kot posledica intenzivne polifonizacije sloga ukinjajo tonalno gravitacijo *Godalnega kvarteta*, op. 58 iz leta 1922, so značilnosti poznih skladb Dore Pejačević; njen do nedavna nezadostno znan opus so imeli le za eklektičen pojav na robu pozne evropske romantike<sup>2</sup>. Zgodnejše od teh primerov so *Tri pesmi* na besedila Charlesa Baudelaira, ki jih je Dragan Plamenac uglasbil leta 1914 in so v hrvaško glasbo prinesle zelo zgoden odmev ekspresionizma, kakršnega je Plamenac prav kakor njegov vrstnik Kogoj sprejel kot Schrekerjev učenec na Dunaju. Zelo gosta harmonska podoba, prepletena s pogostnimi kvartnimi akordi, daje temu vokalnemu ciklu povsem nepričakovano zvočno aromo, ki bi lahko, če bi Plamenac po naključju nadaljeval s komponiranjem, bistveno vplivala

<sup>1</sup> Lovro Županović, Značenje Hatzeove opere »Povratak« u povijesti hrvatske i jugoslovenske operistike, *Josip Hatze hrvatski skladatelj* (zbornik), Muzički informativni centar, Zagreb 1982, str. 105.

<sup>2</sup> Koraljka Kos, *Dora Pejačević*, JAZU i Muzikološki zavod MA, Zagreb 1982.



na razvojno usmeritev njemu sodobne glasbe<sup>3</sup>. Pogoji za to so bili, kar dokazuje tudi nekaj zgodnjih opusov nekoliko starejšega Krsta Odaka, čigar kvartna tema v tretjem stavku *Sonate za violino in klavir*, op. 1 iz 1922. leta nikakor ni naključje, kakor bi se lahko zdelo s stališča njegovega poznejšega, po letu 1930 izraziteje folklorno obarvanega skladateljstva. Da res ne gre za naključje, dokazujejo na primer tudi zelo svobodno razširjena tonalnost Odakovega moškega zbora *Radostna noč v mestu* iz 1923. leta ali disonančni prepleti *Madrigala* nekaj let pozneje, zlasti pa dodekafonski in atematski odmiki njegovega šele nedavno najdenega in do danes neizvedenega *Petega godalnega kvarteta*. Ta stoji malone simbolično na koncu ustvarjalčeve poti, ki bi se verjetno, če bi tekla v drugačnih okoliščinah, mogla obrniti v tisto smer, ki jo poleg danes edino sprejete dunajske avantgardne osi, štejeta Heinrich Strobels in Hans Mersmann zlasti med letoma 1926 in 1932 za odločilno pri oblikovanju novega v glasbi dvajsetega stoletja<sup>4</sup>. Na povsem nasprotni strani je ustvarjalnost še enega do danes nezadostno znanega hrvaškega skladatelja. Ugled zgodovinarja in etnomuzikologa je dolgo časa zasenčeval izrazit skladateljski naboj Božidarja Širole, čigar oratorij *Življenje in spomin slavnih učiteljev svetih bratov Cirila in Metoda, apostolov slovanskih* je na festivalu Mednarodnega društva za sodobno glasbo v Frankfurtu leta 1927 predstavil posebno vrsto arhetipskega folklorizma, ki je, kot neki opusi Stravinskega in mnogo let pozneje Carla Orffa, mogel napovedati rustikalni vitalizem, primerljiv s književnostjo, ki se je tisti čas bližala alternativnim besedilom ljudske literature. Toda tisto, zaradi česar velja Širolo omeniti v zvezi z avantgardnimi težnjami, se skriva v skladbi, ki je še manj znana od omenjenega oratorija, in tako imenovani Poetični maši (*Missa poetica*) za petglasni mešani zbor, prav tako iz 1926. leta. V njej se je po pisanju L. Županovića »vsečasna lociranost tematike pokazala v svobodni uporabi prej uporabljanih sredstev tako močno, da je privedla Širolo do razširjene tonalitetsnosti s pogosto atonalnim učinkom«.<sup>5</sup> Arhetipski folklorni vitalizem je bil na prvi pogled tudi izhodišče Krešimira Baranovića in Josipa Stolcerja-Slavenskega. Vendar je z njim prvi gradil slogovno-izrazno sintezo skoraj takšnega obsega, kot jo je zmožel Stravinski in dosegel vrh v vokalnem ciklu *Z mojih bregov* — drugi pa je iz njega izvedel niz povsem novih postopkov, ki bi lahko, če bi bili zasnovani v okviru bolj preiščenega avtorskega koncepta, postali svojevrstna alternativna skladateljska metoda in bi mogli, kakor Ivesove, Satiejeve ali Varèsejeve pustolovščine, obnoviti glasbo tudi mimo predpisov Druge dunajske šole. Od številnih samohotnih antitradicionalnih pobud Stolcerjevega skladateljstva med letoma 1910 in 1925, ki bi že same

<sup>3</sup> Josip Andreis, Historijsko značenje solo-pjesama Dragana Plamenca, u *Iz hrvatske glazbe*, Liber i Muzikološki zavod MA, Zagreb 1979, str. 167—183.

<sup>4</sup> Sanja Raca, Dugački kvarteti Krste Odaka, diplomatska radnja, Muzička akademija Zagreb, 1981 (*rukopis*).

<sup>5</sup> Lovro Županović, Oratorijski stil Božidarja Širole s posebnim obzirom na oratorij »Život i spomen slavnih učitelja, svete braće Cirila i Metodija, apostola slavenskih«, referat na Znanstvenom skupu u povodu 25. obljetnice smrti Božidarja Širole, Zagreb 1981, *rukopis*.

zadostovale za poglavje o »zgodovinski avantgardi v hrvaški glasbi«, bomo tu omenili samo nekatere, do danes manj znane.

Delitev oktave na manjše vrednosti od dvanajstih poltonov je eden izmed opaznejših poskusov ukinjati tonalitetno težnost in tradicionalno razporejati tonske višine na poti k mikrointervalnim nizom in slednjič k enotnemu zvočnemu kontinuumu. Na tej poti so svoje prispevali nekateri ruski skladatelji dvajsetih let, vendar tudi F. Busoni in A. Skrjabin. Znake za četrtrinotonsko višanje in nižanje najdemo v nekaterih zelo zgodnjih Stolcerjevih samospevih<sup>6</sup> in v orkestralni *Fugi* iz leta 1917, torej hkrati pa tudi nekoliko prej kakor pri A. Hábi, ki slovi kot utemeljitelj četrtrinotonske glasbe<sup>7</sup>. Novejše raziskave so pokazale, da segajo korenine *Violinskega koncerta* z njegovimi kvartnimi sozvočji in *Chaos* za orkester in orgle s protododekafonsko prvo temo v leti 1916 in 1917, kar daje Slavenskemu prvenstvo pred nekaterimi podobnimi pojavi pri posameznih sosednjih skladateljih na naših tleh. Osamosvojen disonanca, ki v večjih množinah vodi do brnitiističnih učinkov, kakršni so blizu tistim, ki jih je uvedel italijanski futurizem, se v Štolcerjevem ustvarjanju začena med letoma 1925 in 1927 ter se odpira k indeterminizmu veliko poznejšega obdobja, ki je bistvena oznaka Nove glasbe dvajsetega stoletja. Vse te in številne druge izrazite avantgardne premike (simultanizem, primitivizem, montažna tehnika, avtomatizem itd.) uresničuje Slavenski tako, da izhaja iz najbolj tradicionalnega glasbenega gradiva, folklornega. Tako dokazuje po eni strani pravilnost teze Slavka Osterca, da sta hrvaška in srbska folklor kot surovina za predelavo v umetniški glasbi primernejši od slovenske<sup>8</sup>, po drugi strani pa teze Donalda Mitchella, da je »ponovno odkritje folklorne ob neoklasicizmu in serializmu tretji možni odgovor na vprašanje 'kako nadaljevati'«<sup>9</sup>. Četudi ne želimo zaiti v drugo skrajnost in zamolčati vse tiste značilnosti glasbe Slavenskega, ki jih je v dobršni meri izvala njegova usmeritev v folklorni idiom in so slednjič zavrle njeno izrazitejšo odpiranje k tehnično in izrazno Novemu, ki ga je sama nakazala, velja kljub temu poudariti, da sta bili zvrst in kakovost teh potez takšni, da postavljata svojega avtorja za pravzaprav edinega popolnega in pravega avantgardista ne le hrvaške, temveč res jugoslovanske glasbe dvajsetega stoletja.

Takšno ovrednotenje Štolcerjevega zgodovinskega položaja kviri nemara edino spoznanje, da smisel avantgardnega premika, ki ga je storil, ni v kljubovanju izročilu srednjeevropske glasbene tradicije, ampak v tem, kako jo je zanemaril, obšel in povsem drugače prebral, se navezal na njene arhetipske, alternativne sloje ter ustvaril svojevrsten, endemični avantgardizem, ki je bil kot model edinstven celo

<sup>6</sup> »Lipa piva« za mezzosopran, kontra-alt i klavir iz 1920. godine.

<sup>7</sup> Na podlagi vrste pisem v avtobiografiji je mogoče dopustiti tudi domnevo, da so bile omenjene oznake kasneje vpisane v partituro morda hkrati s pesmijo v zabeležki? Prim. E. Sedak, *Josip Stolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*, Muz. inf. centar i Muz. zavod MA, Zagreb 1983, str. 151.

<sup>8</sup> Katarina Bedina Nazori, Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana 1967, sv. III, str. 92.

<sup>9</sup> Donald Mitchell, *The Language of Modern Music*, Faber and Faber, London 1976, str. 108—109.

v širšem območju. Ob prej omenjenih skladateljih in še nekaterih, ki jih v okviru tega kratkega pregleda ne omenjam, od Milutina Polića do Stanka Prepreka, Iva Prišlina, ali mlajših Kunca, Papandopula in drugih, je zato tudi Štolcer-Slavenski dokaz za trditev, da kaže avantgardna prizadevanja v hrvaški glasbi drugega in tretjega desetletja našega stoletja prepoznavati znotraj obče pripravljenosti in celo potrebe te glasbe, da bi se solidarizirala z lastnim izročilom, ne dovolj konsistentnim, da bi moglo izzvati avantgarden upor, vendar pa dovolj pristnim, da je obdržalo kontinuiteto, katere naravni sestavni del je avantgarda. Če pa smo na začetku tega besedila omenili, da se o zgodovinski avantgardi v hrvaški glasbi med letoma 1910 in 1930 do danes še ni pisalo, potem bi lahko, če besedo »književnost« zamenjamo z besedo »glasba«, ponovili stavek Aleksandra Flakerja in to pojasnili tako, da »zgodovinopisje, ki je od svojih začetkov temeljilo na poudarjanju zgodovinske kontinuitete narodne glasbene ustvarjalnosti, ni bilo pripravljeno sprejeti pojma, ki v bistvu vsebuje priznanje diskontinuitete«. <sup>10</sup> Vendar velja ta obrazložitev le deloma. Ni bilo le zgodovinopisje nenaklonjeno sprejemanju tega pojma, pač pa je tudi sama glasba imela do njega zelo zapleteno in občutljivo razmerje, ki ga je enako določalo trajajoče stanje labilnega ravnovesja do izročila nasploh in do mejnega položaja sosednih izročil posebej. Nekaj slednjega je verjetno začutil tudi Antun Dobronić, zli duh agresivne nacionalne usmerjenosti, ki je v hrvaški glasbi zlasti po letu 1930 (to je dokaz za osebno ustreznost omejitve let, ko gre za stanje glasbe na Hrvaškem) zakrivil nekaj njenih nazadnjaških odstopov, ko je v polemiki s Slavkom Ostercem leta 1935 na straneh časopisa *Zvuk* v članku *Kriza in problem morale v našem glasbenem življenju* <sup>11</sup> napisal, da je »razvoj zgodovine našega naroda in zemljepisni položaj na našem etnografskem področju (Zagrebu) vsilil nalogo, naj posreduje med zahodnimi in vzhodnimi glasbenimi izročili ter da v imenu . . . domovine nasploh . . . priloži sintetičen tip jugoslovanske glasbene produkcije«. Kar pa zadeva labilno ravnovesje do izročila nasploh, ga je nemara zaslutil Dobronićev izzivalec Osterc, ko je na straneh istega časopisa pisal, da mu je Zagreb uganka, ker se je »tam z neizmernim zagonom kmalu po osvoboditvi rušilo staro in gradilo novo, zares novo«, medtem ko »zdaj vsaka nova stvar naleti na odpor glasbenikov«. <sup>12</sup> To res novo je sposobnost hrvaške glasbe, da s tem, ko ohranja kontinuiteto svojega izročila, v pravih razmikih leta 1920 kakor tudi leta 1961, omogoči avantgardo kot svoj naravni sestavni del. Odpor glasbenikov, o katerem je govoril Osterc, je znamenje skrbi za njeno krhko podobo. Toda včasih, res, tudi nekaterih drugih stvari.

<sup>10</sup> Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb 1982, str. 87.

<sup>11</sup> Antun Dobronić, *Kriza i problem morala u našem muzičkom životu*, *Zvuk*, 1935, str. 118.

<sup>12</sup> Slavko Osterc, *Koncertna hronika*, *Zvuk* 1935, br. 7—8.