

SAMOSPEVI SLAVKA OSTERCA

do njegovega koncerta v letu 1925

Tomaž Šegula (Ljubljana)

Slavko Osterc je začel komponirati že kot dijak v zadnjih dveh letnikih učiteljišča v Mariboru (v letih 1912—1914),¹ intenzivneje pa je začel ustvarjati po demobilizaciji leta 1919. Tako je do jeseni leta 1925, do odhoda v Prago, ustvaril med drugim več komornih in orkestralnih del (med njimi tudi simfonijo), zborovske skladbe, vrsto samospevov in kar tri opere. To je v tako kratkem in težkem povojnem času za samouka v kompoziciji vsekakor obilna žetev.² Posebno se je njegovo ustvarjalno delo razmahnilo od leta 1922 dalje, ko je bil z osnovne šole v Krčevini pri Mariboru prestavljen za učitelja glasbe na osnovno in meščansko šolo v Celju. Takrat so začeli javno izvajati njegova dela, ki so imela v glasbenih krogih velik odmev.³ Višek in hkrati tudi zaključek tega samorastniškega obdobja je pomenil celovečerni koncert Osterčevih komornih del, ki ga je 2. marca 1925 priredila Glasbena matica v Celju in na katerega se je skladatelj intenzivno pripravljaval, zavedajoč se njegovega odločilnega pomena.⁴ Kon-

¹ Njegovi prvi skladateljski poskusi niso ohranjeni, izjema je morda le »Slovenska maša« za zbor a capella, za katero pa ni gotovo, če je res Osterčevo delo — prim. Pokorn D., Slavko Osterc, MZ V, Ljubljana 1969, str. 84.

² O Osterčevem glasbenem udejstvovanju na učiteljišču v Mariboru in o vlogi njegovega profesorja glasbe Emerika Berana gl. Pokorn D., Slavko Osterc, ib.

³ Prim. »Tabor«, Maribor 16. V. 1922, 3. XI. 1922, 14. IV. 1924; »Nova doba«, Celje 5. XII. 1922, 19. XII. 1922, 23. VI. 1923, 3. VII. 1924, 5. VIII. 1924; »Jutro«, Ljubljana 8. XII. 1922.

⁴ Prim. Osterčevo pismo E. Beranu 13. XI. 1924, njegova pisma z dne 29. XI. 1924, 5. I. 1925, 9. I. 1925, 11. II. 1925 Ivanu Ašiču, notarju v Mariboru, ki je kot izvajalec-tenorist njegovih samospevov na tem koncertu bistveno pripomogel k izrednemu uspehu večera; Osterčeve pripombe in navodila za izvedbo, napisana s svinčnikom na rokopisih samospevov, izvedenih na tem koncertu, NUK; Ašičeva pisma L. Zepiču 31. XII. 1923 in 21. II. 1924 ter komentar k izvajanim skladbam v »Novi dobi«, Celje 28. II. 1925 in 3. III. 1925. Vse cit. gradivo v NUK, glasb. zbirka.

cert je imel tako velik odziv v javnosti⁵, da je bil takrat že trideset-letnemu Ostercu končno omogočen študij na praškem konservatoriju, kjer naj bi si izpopolnil vrzeli v svojem kompozicijskem znanju ter se seznanil z najšodobnejšimi kompozicijskimi prizadevanji v svetu.⁶

Osterčevi samospevi iz predpraškega obdobja so pomembni že zaradi vloge, ki so jo imeli na kompozicijskem koncertu. Od trinajstih samospevov, kolikor jih je Osterc do priprav na koncert napisal oziroma so danes ohranjeni,⁷ jih je Ivan Ašič izvedel ob klavirski spremljavi Tinke Apihove kar osem: Ni te na vrtu več, Usta so mi bila nema, Slavec, En bretana, Uspavančica, Cicifuj, Zvečer, Mene ni požela kosa (navedeni po vrstnem redu v programu) in kot dodatek še Štiri belokranjske.⁸ Še bolj pa so ti njegovi samospevi pomembni zaradi tega, ker lahko spričo njihovega precejšnjega števila dobro sledimo Osterčevemu skladateljskemu razvoju v tem kratkem, a izredno zanimivem obdobju dobrih petih let. Ravno v samospevih je Osterc zelo hitro razvijal svoj glasbeni izraz. Zato ni nič nenavadnega, če je po vrnitvi iz Prage od vseh mladostnih del, ki jih je približno štirideset, priznal le pet samospevov.⁹

Najstarejši ohranjeni Osterčevi samospevi so trije samospevi na stihe Otona Župančiča z naslovi »Bolne rože«, »Na poljani« in »Zvezde žarijo«; datum njihovega nastanka ni znan, skladatelj pa jih je leta 1921 izdal razmnožene kot rokopis pod skupnim naslovom »Trije samospevi s klavirjem« in pomenijo hkrati tudi njegove prve objavljene skladbe.¹⁰ Kot izhodišče orisa razvoja Osterčeve kompozicij-

⁵ Prim. »Nova doba«, 5. III. 1925, 21. III. 1925; »Tabor«, 5. III. 1925, 10. III. 1925; »Jutro«, 8. III. 1925; ob ponovitvi koncerta 28. III. 1925 v Mariboru (z nekoliko spremenjenim programom): »Jutro«, 1. IV. 1925; »Tabor«, 12. IV. 1925; »Narodni dnevnik«, Ljubljana 14. IV. 1925; »Slovenec«, Ljubljana 15. IV. 1925.

⁶ Prim. Pokorn D., Slavko Osterc, ib., str. 87.

⁷ Gl. Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, MZ VI, Ljubljana 1970, str. 83–86.

⁸ Od ostalih skladb so bile izvedene še Impresije in Sonata za klavir ter Serenada za godalni kvartet.

⁹ Štiri belokranjske, Sonce v zavesah (nastal po celjskem koncertu), Slavec, En bretana in Uspavančica. Te je namreč kot prve vpisal v svoj »Seznam kompozicij«, ki ga je vodil vse do leta 1940; prim. Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, ib., str. 75–76. — Osterčev odnos do lastnih mladostnih del nam značilno ilustrira odlomka iz dveh njegovih sestavkov: »Bilo mi je 30 let, ko sem se napotil študirat glasbo. Prej sem 'skomponiral' že celo vrsto zborčkov, samospevčkov, godalni kvartet, celo simfonijo...«, Osterc Sl., Profili glasbenikov, rkp., 1938, str. 3 v NUK rkp. odd. — »... Spoznal sem ga (A. Lajovica — op. pisca) leta 1922 v Mariboru o priliki izvedbe neke moje orkestralne skladbe, ki sem jo že davno posvetil prahu in pepelu... Pozneje so Zikovci izvajali v Celju kos mojega kvarteta in Lajovic je zopet prišel. Kvartet — če se ne motim, sem ga imenoval liričnega — sem položil na oltar Nove Stvarnosti v Gerbičevi ulici na Koleziji. Saj še pomnite ono hudo zimo — kvartet je v Lutzovi peči sijajno izzvenel...«, Osterc Sl., Anton Lajovic, »Življenje in svet« X/26, Ljubljana 27. XII. 1931.

¹⁰ Prim. notico v »Taboru«, 18. V. 1921. Opomba s svinčnikom (rkp. Ivana Ašiča) na izvodu v NUK, gl. zbirka: »Naslovna stran od Žagarja«.

skega stavka v samospevih iz predpraškega obdobja naj služi analiza prvega izmed zgoraj omenjenih samospevov, ki je od vseh treh najbolj zakoreninjen v tradiciji.

Samospev »Bolne rože« je v rabi izraznih sredstev še povsem romantičen, po sami gradnji pa predstavlja »šolski« primer male tridelne pesemske oblike. Povsem je ohranjena dur-molovska tonalnost in na začetku je označena tudi osnovna tonaliteta. Jedro skladbe je spevna melodija v pevskem partu, katere ritmični tok — skladba je pisana v 6/8 taktu — je sestavljena pretežno iz stalnega izmenjavanja četrтинke z osminko. Melodična linija je diatonična, alternacije so uporabljene le na treh mestih kot prehajalni toni. Posamezne pevske fraze so vseskozi v sekundnih intervalih, razen na nekaj mestih, kjer sloni melodična linija na lomljenem toničnem kvintakordu. Težišče glasbenega izraza je v melodiki prvega dela in njegove repetitije, medtem ko je srednji del melodično manj izrazit. Harmonizacija je enostavna, povsem podrejena melodični liniji pevskega parta. Sloni na zvezah glavnih akordičnih funkcij vsakokratne tonalitete, pri čemer se subdominanta pojavi le redko. Prevladujejo kvintakordi in njihovi obrati, le dominantna je pogostejša tudi v obliki septakorda in mestoma nonakorda. Akordi nastopajo v polni obliki ali reducirani, kjer pa so izpuščeni toni pogosto istočasno v pevskem partu. Modulacije so enostavne in sicer le v dominantno durovo tonaliteto in njej vzporeden mol.

Oblikovna shema je ta-le: 1. klavirski uvod je sestavljen iz štirih taktov v D-duru; 2. prvi del (a) je osemtaktna perioda v D-duru s polkadenco na dominantni v četrtem taktu in na koncu z modulacijo v A-dur, zaključna alterirana kvinta toničnega kvintakorda postane vodilni ton v fis mol; 3. srednji del (b) je sestavljen iz dveh štiritačnih stavkov, zgrajenih iz deloma modificiranega dvotaktnega motiva⁴⁴ z značajem sekvence, kjer so prvi štirje takti v fis molu, drugi štirje pa v A-duru, se konča z dominantnim septakordom osnovne tonalitete; 4. klavirska medigra iz dveh taktov v D-duru, ki sta zadnja dva takta iz klavirskega uvoda; 5. repeticija (a¹) je v melodiki enaka prvemu delu, le ob zaključku konča na toniki osnovne tonalitete, klavirska spremljava je nekoliko variirana spremljava iz prvega dela; 6. klavirska koda, sestavljena iz štirih taktov v D-duru — reminiscenca na drugi del repetitije.

Klavirska spremljava je skromna, podrejena vlogi pevskega parta. V uvodu, prvem delu in repetitiji je sestavljena iz lomljenih in arpedžiranih akordov, tako da leva roka izvaja pretežno prvi tip akordov, ki so v repetitiji nekoliko bolj razgibani, desna pa drugi tip. V srednjem delu skladbe izvaja leva roka lomljene akorde, desna roka pa tonični sekstakord (prve štiri takte v fis molu, druge štiri v A-duru) v smislu ostinata, ki je ob zaključku vsakega dvotaktja pre-

⁴⁴ V 18. taktu rokopisa je prvi ton v pevskem partu notiran kot g¹ namesto a¹.

kinjen s kratko diatonično pasažo ali figuro kot nadaljevanje ritmičnega gibanja v levi roki. Poleg teh enoglasnih pasaž in figur uporablja skladatelj na zaključku klavirskega uvoda, medigre in kode še dvoglasno in troglasno vodene padajoče lestvične pasaže.

MODERATO

To so tiste lepe rože,

ki takrat vzcvete-le so, ko me tvoje be-le roke na sr-ce priže-le so...

Dinamične in agogične oznake so skromne tako v pevskem partu kot v spremljavi, na začetku skladbe je označena tudi uporaba pedala. Skladba je pisana povsem v tradicionalnem glasbenem jeziku, v njej v kompozicijsko-tehničnem pogledu ne najdemo skoraj nič takega, kar je tipično za Osterčevo ustvarjanje v njegovem zrelem obdobju, vendar kaže izrazito avtorjevo muzikalnost, predvsem pa bogato in svežo melodično invencijo. Vprašljivo je seveda, koliko je avtor v svoji glasbeni govorici uspel najti adekvaten izraz pesnikovim verzom. Glede metruma vsekakor, vsebinsko pa ne popolnoma. Zanosna melodia prvega dela skladbe povsem ustreza vsebini prve kitice pesmi, ki izpoveduje avtorjevo srečo in ki jo simbolično izraža z vzcvetenjem lepih rož. Podobna izpovednost veje tudi iz besedila druge kitice. Osterčeva glasba v tem delu kontrastira prvemu in ga začenja v molu. Glede na tradicionalno gradnjo skladbe kot celote bi upravičeno pričakovali tudi izrabo tradicionalnega pojmovanja odnosa med durom in molom (dur-veselje, mol-žalost ipd.). Tretja kitica pesmi po vsebini povsem kontrastira s prvima dvema in izraža bolečino nad izgubljeno srečo, ki je simbolično nakazana že v samem naslovu skladbe. Osterc uporablja na tem mestu zopet melodiko prvega dela, kjer pa je z njo ilustriral povsem nasprotno razpoloženje.

Samospev »Na poljani« iz iste izdaje je večidel grajen tako kot prvi samospev po dvotaktjih, štiritaktjih in osmerotaktjih, v neka-

terih delih pa se je skladatelj skušal izogniti vtesnjevanju v shemo metrične strukture pesmi. Ritmični tok melodije, ki je povečini grajena na izmenjavanju štirih osmink z dvema četrtninkama, na nekaterih mestih spreminja tako, da je celotna struktura fraze razširjena, kar ruši glede na interpretacijo tradicionalno pojmovanje odnosa med težkimi in lahki taktovimi dobami:



Izrazitejša je tudi raba sekvenc:



Klavirski part, v katerem še vedno prevladujejo sočasni, lomljeni in arpedžirani akordi, ponekod v najvišjih tonih dosledno prinaša melodiko pevskega parta, česar v prvem samospěvu ne najdemo.

Nove kvalitete se kažejo tudi v tretjem samospěvu z naslovom »Zvezde žarijo«. Izstopa bujna akordika klavirskega parta prvega dela skladbe in repetitive, kjer se bolj kot poznoromantične kažejo značilnosti impresionistične harmonije. V nasprotju z njo ima pevski part izrazito recitativen značaj:



V srednjem delu samospěva, kjer oklepata štiritačni pevsko-instrumentalni del štiritačnega klavirskega odseka, kontrastira krajnima deloma že s tem, da je pisan v 4/4 namesto 6/8 taktu, pri čemer ostane metrum v bistvu nespremenjen. Namesto padajoče melodične linije, ki prevladuje v ostalih delih, uporablja skladatelj tu rastočo, kar še podkrepi s sekvenciranjem. Ta del označuje tudi uporaba ritmično izrazitega ostinata v klavirskem partu:

p *pp*

...*Ti*ho okoli vse *ti*ho, skoraj ni slišati vzdihov, skoraj ni slišati vzdihov tople noči ...

V samospevu »Zvečer« na besedilo J. Murna-Aleksandrova iz leta 1923¹² skladatelj na začetku ne označuje več osnovne tonalitete, čeprav je tradicionalna tonalna pripadnost kljub ponekod nenavadnim akordičnim zvezam in kar drznim modulacijam še lahko določljiva. Značilna je tudi uporaba durovega kvintakorda z dodatno seksto v tonični funkciji. V pevskem partu se kaže Osterčevo hotenje, da bi se približal dikciji, ki jo zahteva interpretacija teksta, vendar ne v smislu enostavnega povzemanja besednega metruma. V melodični gradnji so zanimivi celotonski zaključki nekaterih delov skladbe, kjer bi iz predhodnega vodenja melodične linije in iz harmonske gradnje po tradiciji pričakovali drugačen razplet:

p *mf* *p*

...že iz da-lja-ve mrak pri-haja in prva zve-žda že go - ri,

p *mf* *p*

zagrinja - jo vasi se, polja, zatiska dne-vu sen o - či...

¹² Objavljen v zbirki »Slavko Osterc, Samospevi«, ki jo je uredil Marjan Lipovšek, izdal pa Prosvetni servis, Ljubljana 1965.

Naslednjo skupino sestavljajo samospevi »Ni te na vrtu več« na besedilo Otona Župančiča¹³, »Usta so mi bila nema«¹⁴, »Mene ni požela kosa« in »Vidiš še te naše križe«¹⁵ na stihe Alojza Gradnika (vsi trije iz cikla »De profundis«)¹⁶ in »En bretana« na besedilo Armada Nerva v prepesnitvi Antona Debeljaka. Vsi so nastali v letu 1924.¹⁷

Besedila teh samospevov, v katerih prevladuje refleksivna ljubezenska lirika, terjajo po vsebini v glasbeni obdelavi prekomponirano obliko v pravem pomenu. Tega se je Osterc očitno dobro zavedal, kar kaže tudi njihova glasbena realizacija. Naravnost presenetljiv je nagel prehod od dotlej njemu tako priljubljene, čeprav vsebinsko ne vedno najbolj primerne uporabe tridelne pesemske oblike k uporabi prekomponirane pesmi. Da ta prehod ni bil tako enostaven, dokazuje prvi samospev iz te skupine »Ni te na vrtu več«.

Sama melodična gradnja pevskega parta izhaja v tem samospevu že iz povsem novih osnov, ki so v samospevu »Zvečer« iz prejšnjega leta le deloma nakazane in kot take zahtevajo oziroma same ustvarjajo tudi novo oblikovno strukturo. Kako močno je bil skladatelj še pod vplivom dosedanje skoraj dosledne uporabe tridelne pesemske oblike, pa kažeta, da je Osterc umetno ustvaril tridelnost na eni strani s tem, da je po izteku besedila Župančičeve pesmi, ki obsega le šest verzov, še enkrat ponovil prva dva verza s povsem enako glasbeno obdelavo kot prvič, na drugi strani pa to, da je ta »prvi« del in njegovo repeticijo jasno ločil od »srednjega« dela z dvojnimi taktnicami, čeprav je do repeticije skladba voden v smislu prekomponirane pesmi. To je skušal ob pripravah za svoj kompozicijski koncert v Celju popraviti tako, da je pripisal skladbi navodilo za izvajanje: »Nobenih pavz vmes delati, da teče pesem nemoteno naprej. Del, ki se ponavlja, po možnosti, drugič malo drugače prinesti.«¹⁸

¹³ Izšlo v zbirki »Slavko Osterc, Samospevi«, ib. Prim. članek »I. matineja Glasbene matice v Celju«, »Nova doba«, maja 1924, kjer je napovedana izvedba tega samospeva s spremljavo klaviškega kvinteta. Samospev v tej obliki je pogrešan.

¹⁴ Izšel v »Slovenski glasbeni reviji« I, 1952. Klaviški part je revidiral Pavel Šivic.

¹⁵ Rokopis hrani vdova Demetrija Žebreta, prim. Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, ib., str. 83. Rokopisi drugih naštetih samospevov so v NUK, gl. zbirka.

¹⁶ Kolikor se lahko zanašamo na časopisno poročilo, naj bi Osterc v tem času uglasbil sedem pesmi iz cikla »De profundis« Alojza Gradnika, prim. komentar Ivana Ašiča k orkestralnemu koncertu Glasbene matice v Mariboru, »Jutro«, 7. VI. 1926. Tam v pregledu Osterčevih do tedaj napisanih del navaja kot petnajsto točko: »Die profundis. Ciklus 7 samospevov za visok glas, flavto, oboo, 2 klarineta, fagot, 2 violini, violi in violoncello, prirejen tudi samo ž kvartet ...«. Vendar je ta ciklus v obeh navedenih oblikah danes pogrešan. Samospev »Vidiš še te naše križe« je v napovedi »I. matineje Glasbene matice v Celju«, ib., naveden s spremljavo klaviškega kvinteta.

¹⁷ Iz istega leta je ohranjen tudi začetek samospeva »Česa prosiš« na besedilo Antona Vodnika.

¹⁸ Prim. rkp. v NUK, gl. zbirka.

Samospevi iz te skupine imajo skupne značilnosti v melodični gradnji pevskega parta. Uporaba ritmičnih modelov, kot smo jih srečali še v gradnji melodične linije prvih Osterčevih samospevov, že povsem izgine. Tudi sami taktovski načini, ki jih v skladbi pogosto spreminja, nimajo več prejšnje vloge. Služijo večidel bolj preglednosti notne slike glede fraziranja melodične linije kakor temu, da bi bili dosledno vodilo za pravilno akcentuacijo. Melodična linija ni več grajena toliko po načelih tradicionalne gradnje po dvotaktjih, štiriktaktjih, osmerotaktjih, stavkih, periodah itd., čeprav bi se jo včasih še dalo spraviti vanje, kot v načinu posameznih pevskih fraz, zgrajenih na posamezne verzze ali miselno zaključene dele verzov. Te fraze se kljub pogostejšim krajšim ali daljšim vmesnim pavzam organsko med seboj vežejo in tvorijo strnjen melodični lok.

Ves melodični potek posameznih fraz kot melodične linije v celoti samo še precizira in pogloblja skupno z ritmom, akcentuacijo in dinamiko¹⁹ vse tisto, kar izraža in zahteva v interpretaciji že sama tekstovna predloga. Čeprav struktura fraze izhaja iz metrične strukture posameznega verza oziroma njegovega dela, ne gre pri tem več za dosledno povzemanje besednega metruma, temveč za njegovo vsebinsko pogojeno diferenciacijo, ki je včasih že tako dognana, da poseže v samo metrično strukturo tekstovne predloge. Metrum teksta je zaradi specifičnih zahtev in možnosti glasbene gradnje že tako spremenjen, da postajajo ponekod poudarjeni zlogi šibkejši od nepoudarjenih in narobe. Vse to je jasno razvidno iz spodnjega primera, ki prinaša začetek pevskega parta samospeva »Ni te na vrtu več«, v katerem je to podkrepljeno še z dinamičnimi oznakami. Prve štiri fraze začetka tega samospeva imajo v tekstovni predlogi povsem enak metrum in enako akcentuacijo, tu pa so grajene — razen druge, ki je v tem enaka prvi, povsem različno:

† -



Iz tega odlomka lahko spoznamo tudi princip vodenja posamezne pevske fraze. Vsebinsko najpomembnejše besede oziroma njih poudarjeni zlogi se odvijajo na najvišjih tonih posamezne fraze. Pri tem ne igra toliko pomembno vlogo dejstvo, ali je določen ton na težki ali na lahki taktovi dobi. Gradnja pevske fraze se dviga proti

¹⁹ Ponekod dodatno vpisana v rokopis ob pripravi na celjski koncert.

tem najvišjim tonom ali pa se spušča od njih navzdol. Spevnosti v tradicionalnem smislu je pri teh samospevih vedno manj. Vendar odlikuje vso melodično linijo, tudi če ima izrazito recitativen značaj in se odvija kar dalj časa na istem tonu (npr. v samospevu »En bretana«), močna ekspresivnost. Posamezne fraze teh samospevov so grajene pretežno tonalno, značilni pa postajajo zelo pogosti zaključki posameznih fraz v intervalu čiste kvarte ali kvinte navzdol. Gradnjo melodične linije iz te skupine Osterčevih samospevov naj ilustrira še celotni pevski part njegovega samospeva »Mene ni požela kosa«:

Me-ne ni požela kosa, bi-la sem ko v jutru rosa, ki jo pi-je solnca žar...

Zdaj več ni-sem svetla stvar, nisem roža in ne kamen, sem le zole svetel plamen.

Zanimiv je tudi razvoj odnosa med pevskim in klavirskim partom. Klavirski part je bil v prvih samospevih kljub včasih bujni akordiki še vedno v podrejeni spremljevalni vlogi nasproti pevskeму partu. Skromnejši poskus uveljavljanja klavirskega parta se kaže fragmentarno že v samospevu »Zvečer« iz leta 1923, kjer zasledimo prve zametke imitacijskega odnosa med pevskim partom in klavirjem (2. primer na str. 74.) V samospevu »Ni te na vrtu več« pa se ta imitacijski odnos izoblikuje, čeprav ne v celotnem samospevu, že v pravi dialog med klavirjem in pevskim partom:

MODERATO

Ni te na vrtu več, ne med gredi-ca-mi,

Tako postaja klavir vedno bolj enakovreden partner pevskeму glasu, včasih pa že povsem samostojen nosilni faktor skladbe. Kot je razvidno že iz zgornjega primera, tudi sami instrumentalni začetki

izgubljajo pomen standardnega uvoda, kot so ga imeli v njegovih prejšnjih samospevih, saj večinoma takoj posežejo v tok dogajanja in niso več le priprava nanj.

Naslednji korak k osamosvajanju klavirskega parta se kaže v samospevu »Usta so mi bila nema«. Pevski part je grajen v smislu prekomponirane pesmi na način, ki je bil opisan v prejšnjih odstavkih pri analizi melodične gradnje pevskega parta samospevov iz te skupine, klavir pa je grajen dvodelno. Prvi del klavirskega parta, ki sledi uvodnima dvema akordoma, je sestavljen iz niza štiritaktij, ki so vsa zgrajena dosledno na istem značilnem ritmičnem obrazcu, v drugem delu pa je ta ritmična struktura nekoliko bolj razgibana s figurami iz lomljenih akordov v levi roki. Pevski part in klavir se odvijata povsem samostojno, vsak po svoj logiki in na videz neodvisno drug od drugega. Pevska fraza in klavirska fraza se nikoli ne pokrivata in tudi nista vódeni v smislu imitacije oziroma dialoga kot pri prejšnjih dveh samospevih:

ANDANTE

U — sta so mi bila nema kot tek kam — nov nema

ho — sta, nihče ni zaslužil mosta vzpelega med na — ma dve — ma...

Harmonija ne raste enako kot prej iz melodične linije, ki je vódena v bistvu tonalno, temveč se razvija precej svobodno, vendar v jasnem medsebojnem odnosu po določenih zakonitostih; te so razvidne iz same glasbene fature. Kljub navidezni skonstruiranosti klavirskega

parta in nesoglasjem med pevskim partom in klavirjem zapušča samospev vtis enovitosti in organske rasti.²⁰

Novost v gradnji klavirskega parta predstavlja samospev »Mene ni požela kosa«. Tu je zadnjim štirim taktom pevskega parta, ki je vseskozi voden v smislu prekomponirane pesmi (glej notni primer št. 8), podložena spremljava, ki je dosledna ponovitev prvih štirih taktov samostojnega klavirskega začetka samospeva. Ta se dosledno nadaljuje tudi po zaključku pevskega parta. Po izpuščenju kratki lestvični pasaži, ki je na začetku skladbe uvedla vstop pevskega parta, sledita še naslednja dva takta klavirskega parta iz začetka. Tam sta nastopala hkrati z začetkom pevskega parta, tu pa pripeljeta do zaključne kadence. Podobna tridelna zgradba klavirskega parta je uporabljena tudi v samospevu »En bretana«.

Vertikalno konstrukcijo teh samospevov je kljub ponekod prenetljivim modulacijam mogoče povečini še vedno razložiti v okviru tradicionalne, sicer obogatene dur-molovske harmonije. Vendar skladatelj tonalitete na začetkih skladb ne označuje več, ker v njih prehaja iz tonalitete v tonaliteto. Zato kljub jasni tonalni določljivosti njihovih posameznih delov v celotnih skladbah ne prevladuje tonaliteta, ki bi označevala tonalno pripadnost neke skladbe v celoti.

²⁰ Klavirski part tega samospeva je za objavo v »Slovenski glasbeni reviji« revidiral Pavel Šivic. Z njegovim stališčem »...Do kakšne zadrege je Osterca vodila njegova težnja k novemu še pred Prago, nam, dokazuje njegov samospev 'Usta so mi bila nema' na Gradnikovo besedilo. Docela tonalna melodija v krasnem loku, ki je nemara edinstvena v naši solopevski literaturi, sloni v rokopisu na nedvomno šele naknadno pripisanih akordih, ki nalašč pačijo v melodiji skrito harmonijo...«, ki ga je zavzel do samospeva v svojem članku »Šrečanja«, objavljenem v Osterčevem spominskem zborniku (»Slavko Osterc, Spominski zbornik«, ur. Vanek Šiftar, Pomurska založba, Murska Sobota 1963, str. 123–124), se ne morem strinjati. Prav tako tudi ne z mnenjem Marijana Lipovška in Matije Bravničarja, urednikoma »Slovenske glasbene revije«, ob izidu revidiranega samospeva (»Slovenska glasbena revija«, 1/2, Glasbeno-knjižni del, str. 57): »... Na nekaj mestih je Osterc iz že poznanege sovraštva do tradicije brez potrebe izzval disonantnost na ta način, da je postavil pod melodično ^{čehno} nalašč akord (harmonijo) drugačne vloge. Šivic je taka nesmiselna mesta revidiral z željo, da kljub temu ne bi postala konvencionalna...«. Ta samospev predstavlja namreč smel in jasen, predvsem pa kvalitativno upravičen korak naprej v Osterčevem iskanju lastnega izraza ⁱⁿ najprimernejše oblikovne in tudi harmonske realizacije oblike samospeva, medtem ko je Šivic pristopil k obdelavi tega samospeva z drugačnega, tradicionalnejšega stališča, ki ga pa nadaljnji razvoj Osterčevih samospevov zavrača. Prim. k temu še komentar v članku »Samospevi«, »Nova doba«, III. 1925: »... Gradnikova 'Usta so mi bila nema' sestoji iz dveh motivov. Prvega izvaja klavir kot dvodelno pesem, pevski glas je pisan čisto samostojno ter se melodično in ritmično razlikuje od spremljave...«. Prim. še Osterčevo opombo na rokopisu te skladbe, namenjeno Ivanu Ašiču ob pripravah na celjski koncert: »Na prvi vtis ne bo štimala, pa se uho kmalu privadi. Petje vezano, kakor sem naznačil s svinčnikom prve takte. Dinamiko ima klavir vsled lastnih motivov drugačno nego glas. Crescendi so navadno istočasno z glasovnim decrescendom«.

Akordi se vedno pogosteje pojavljajo v obliki nonakordov in undecimakordov ter njihovih obratov, ki jih z vidika funkcionalnosti večinoma lahko pojmujeemo tudi kot enostavnejše terčne akordične oblike z dodatnimi toni. Tradicionalno kadenciranje, predvsem uporaba avtentične kadence, je še povsem ohranjeno, zlasti na zaključkih skladb. Tu se tonika razen v obliki kvintakorda pojavlja tudi v obliki kvartsektakorda ali kvintakorda z dodatno seksto oziroma v obliki njegovih obratov. Zaključni nastop tonike je navadno raztegnjen čez več taktov, ponekod celo v obliki akordične pasaže.

Značilna postaja tudi uporaba vzporedne akordike brez tradicionalnih funkcijskih zvez. Ta se pojavlja v samostojnih klavirskih oddelkih, ponekod pa tudi hkrati s pevskim partom. V tem primeru prinašajo oziroma podvajajo najvišji toni vzporednih akordov melodiko sočasno nastopajočega pevskega parta. V starejših samospevih je Osterc taka mesta oblikoval vedno tako, da so najvišji toni akordov prav tako prinašali melodiko pevskega parta, med akordi pa so bile ohranjene funkcijske zveze v tradicionalnem smislu. Kljub prevladujoči akordični strukturi klavirskega parta se čuti, da je skladatelj precejšno skrb začel posvečati tudi linearni organizaciji glasbenega tkiva.

Izrazitejša postaja tudi uporaba kromatične lestvice. Včasih se pojavlja v obliki enoglasne pasaže, zlasti padajoče. Ponekod jo avtor vodi dvoglasno, ponekod tudi večglasno v obliki vzporednih akordov. Kromatična lestvica nastopa tudi kot ogrodje, na katerem sloni celotna gradnja določenega dela skladbe kot npr. v samospevu »Mene ni požela kosa«:





Naslednje tri samospeve z naslovi »Uspavančica«, »Slavec« in »Cicifuj« je Osterc skomponiral na besedila Frana Žgurja ob koncu leta 1924.²¹ Preprosta vsebina teh pesmi in enostavna večkitična oblika, kjer med kiticami ni večjega kontrasta (ta je sicer ponekod med posameznimi verzi v isti kitici), to in ono ne prenese oblike prekomponirane pesmi. Zato se je Osterc v teh samospevih skušal izogniti enoličnosti, v katero bi lahko pri glasbenem oblikovanju zapadli z uporabo a-b-a tridelne pesemske oblike. Tako je npr. samospev »Cicifuj«, ki je sestavljen iz štirih kitic, komponiran v razširjeni tridelni obliki a-a-b-a, v samospevu »Slavec« pa je dvokitična literarna predloga oblikovana tako, da je med prvi del, ki je grajen na prvo kitico, in med njegovo repetitcijo z drugo kitico besedila, vkomponiral kontrasten, samo instrumentalen srednji del.

V gradnji pevskega parta prevladuje tradicionalna dur-molovska tonalnost, pogostejše kot prej pa je uporabljena tudi celotonska lestvica. Za vodenje melodične linije v manjši meri veljajo principi, ki smo jih srečali pri prejšnji skupini samospevov, kar je glede na vse-

²¹ Samospeva »Slavec« in »Cicifuj« je Osterc dokončal na Novo leto 1925 (rokopis: Veržej 1. I. 1925), posvečena sta Ivanu Ašiču. »Uspavančica« in »Slavec« sta izšla v zbirki »Slavko Osterc, Samospevi«, ib.

binske in oblikovne značilnosti tekstovne predloge razumljivo. V teh skladbah, zlasti prvih dveh, spet prevladujejo enostavni, ponavljajoči se ritmični obrazci, ki so v tesni zvezanosti z besednim metrumom, tako da se tudi poudarjeni zlogi vedno nahajajo na težkih taktovih dobah. Členjenost po dvotaktjih, širitaktjih itd. je jasno razvidna. Le na zaključkih posameznih delov skladb je ponekod osnovna metrična struktura razširjena, kar je zvezano s spremembo taktovskega načina. Sicer pa menjav taktovskih načinov v posameznih delih skladb ni. Izjema je le samospev »Slavec«, kjer pa se menjave pojavljajo le v povsem instrumentalnih odsekih. Vztrajanje v istem taktovskem načinu, uporaba značilnih ritmičnih obrazcev in pogosta sekvenčna gradnja dajejo tem samospevom v precejšnji meri značaj motoričnosti, k čemer veliko pripomore tudi struktura klavirskega parta. Razgibanost melodične linije ustvarjajo pogosti zaporedni večji skoki v smeri navzgor in navzdol ter raba punktiranega ritma.

V klavirski spremljavi samospeva »Uspavančica« so v skladu z vsebino besedila spet v ospredju impresionistične kvalitete. Z lomljenimi akordi ob uporabi pedala v obeh krajnih delih samospeva, ki se prelivajo drug v drugega večinoma brez tradicionalnih funkcijskih zvez, nastaja vtis porajajoče se večerne pokrajine. Z nasičenimi sočasnimi staccato artikuliranimi akordi, ki prinašajo v najvišjih tonih melodiko pevskega parta, slika skladatelj v srednjem delu prebujanje čričkov.²²

V samospevu »Slavec« se kažejo pri klavirski spremljavi močnejši naturalistični impulzi. Značilnost, ki je hkrati novost v Osterčevih samospevih, je pogosta uporaba okraskov, s katerimi ilustrira skladatelj slavčково gostolenje. Novost v vertikalni organizaciji klavirskega parta je raba stranskega postopa v levi roki. Melodična linija



leve roke sloni na nekaj mestih na ponavljajočem se sozvočju v intervalu terce, ki ima značaj borduna. Ta kompozicijski prijem je tipičen za njegovo kasnejše zborovsko ustvarjanje.

²² Skladateljeva opomba v rokopisu: »... Pri srednjem delu naj pianist dobro pogleda akorde.«

Klavirska spremljava v samospevu »Cicifuj« spominja po organizaciji na klavirski part samospeva »Usta so mi bila nema«. Osnova klavirske spremljave je dvotaktni motiv, ki ga z isto ritmično strukturo in z istimi medsebojnimi intervalnimi odnosi postavlja na različnih izhodiščnih tonih. Včasih se motiv ponovi na isti višini, prevladuje pa sekvenčna gradnja, kjer sta uporabljena oba takta motiva v celoti ali pa samo prvi oziroma drugi takt. V harmonskem pogledu je ta samospev drznejši od drugih dveh iz te skupine; ta dva se gibljeta pretežno v tradicionalnejših mejah, ki jih je skladatelj v samospevih iz prejšnje skupine že presegel. Samospev označujejo vzporedno vodená sozvočja malih sekund oziroma malih non, s katerimi začneta na težko dobo tako prvi kot drugi del motiva²³:

ALLEGRO

f *mf* *p*

Cici-fuj, cici-fuj! Go-le so

mf segue *p*

ve-je, solnce gor-ke-je. Zi-ma, kar nič se ne na-pi-huj!...

mf *sf*

Zadnji samospevi iz obdobja, ki je predmet obravnavanja tega sestavka, so štiri »Belokranjske uspavanke«, komponirane na šaljiva

²³ Prim. Osterčevo pismo Ivanu Ašiču, Veržej 5. I. 1925: »... Dovoliš da dva priložena samospeva ('Slavec' in 'Cicifuj' — op. pisca) poklonim Tebi, mi je vse glih, če Ti ugajata ali ne ... Ta dva samospeva lahko tudi za omenjeni koncert predelaš, posebno drugega, ki je menda 'unikum' v nesoglasju akordov — seveda pri nas doma, drugod delajo še hujše spa-ke...«.

otroška besedila.²⁴ Z njimi je Osterc prvič v svojem ustvarjanju posegel po besedilih iz Bele krajine, ki so pozneje zavzemala vodilno mesto zlasti v njegovih zborovskih kompozicijah. S svojo glasbeno govorico je znal sijajno zadeti njihov značaj ter je z njimi prinesel v slovensko glasbeno ustvarjalnost precejšnjo svežino.²⁵ Osterc je »Belokranjske uspavanke« dokončal komaj nekaj dni pred celjskim koncertom, tako da sploh niso bile uvrščene v redni program, temveč jih je Ivan Ašič zapel kot dodatek.²⁶ Pri občinstvu so doživele tako navdušen sprejem, da sta jih morala izvajalca ponavljati.²⁷

V prvem samospevu je zanimiva že sama formalna zgradba. Po štiriktaktnem klavirskem uvodu sledi šesttaktten vokalno-instrumen-

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two sections: **VIVACE** and **MODERATO**. The **VIVACE** section is in 2/4 time, and the **MODERATO** section is in 3/4 time. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Slovenian. The piano accompaniment features various musical notations, including dynamics like *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *roll.* (rallentando). The key signature is one sharp (F#).

VIVACE

MODERATO

p *roll.* *p*

Tu-la ni-na,

p *roll.* *pp*

ni-na-na, naš-ga mal-ga ni doma, ni do-ma!

²⁴ Nastale so med pripravami za celjski koncert. Prim. Osterčevo dopisnico Ivanu Ašiču, Celje 13. II. 1925: »Imam 4 nove samospeve 'Belokranjske uspavanke' — so čisto kratke in čisto individualne (vse štiri se morajo peti druga za drugo). Tekst je narodna pesem (zafkracijske vsebine). Čim jih instrumentiram, jih dobiš. So take, da morajo vzbuditi smeh...« Izdal in založil jih je Pavel Debevec pod naslovom »Štiri belokranjske za glas in klavir« v Pragi leta 1926 (naslovno stran je izdelal Miha Maleš). Osterc jih je v Pragi priredil tudi z glas in osem instrumentov (flavta, oboa, 2 klarineta, 2 violini, viola, violončelo).

²⁵ Prim. oceno »Belokranjskih uspavank« v »Slovenskem narodu«, 13. VI. 1926.

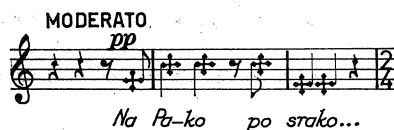
²⁶ Prim. pismo I. Ašiča L. Zepiču z dne 31. XII. 1953, NUK, gl. zbirka.

²⁷ Prim. kritike, navedene v op. 5.

talni del, ki je nosilec melodične gradnje samospeva in mu daje značaj uspavanke. Sledi srednji, vokalni recitativni del, sestavljen iz dveh odsekov, ki ju povezuje en sam akord v klavirskem partu. Za njim nastopi spet uvodni klavirski del in njemu sledeči vokalno-instrumentalni del, tokrat z drugačnim besedilom. Vsi deli skladbe so jasno ločeni med seboj s koronami nad taktnicami, poleg tega je vsak del v drugačnem tempu.

Za skladbo je značilna raba celotonske lestvice, tako v pevskem partu kot klavirski spremljavi. Klavir podvaja pevski glas in ga v desni roki vodi v vzporednih velikih tercah, na težkih dobah pa nastopajo v levi roki zvečani kvintakordi. Tudi v samem instrumentalnem uvodu (in njegovi ponovitvi), ki je zgrajen iz vzporednih dominantnih septakordov, se kaže ta vpliv; akordi si sledijo v padajočih velikih tercah. Značilna je tudi uporaba folklornih zaključkov v sozvočjih čistih kvint v oktavni podvojitvi.

V drugi polovici srednjega dela skladbe uporablja Osterc nov način deklamacijskega izražanja, tako imenovano »Sprechstimme«:



V drugem, najkrajšem samospevu iz cikla preseneča ritmična odrezavost klavirskega parta srednjega dela skladbe, zanimiva pa je tudi zvočna nasičenost klavirskega uvoda ter osmeroglasen akord v tretjem taktu srednjega dela, ki obsega vse tone celotonske lestvice:

MODERATO

...Te-bi da--li ko--zo, ...

Pevski part tretjega samospeva, ki sloni na celotonski lestvici, je sestavljen iz dveh intonacijsko enakih osemtaktnih delov, grajenih po dvotaktjih. Zanimiva je zlasti ritmična organizacija pevskega parta. V drugih treh samospevih tega cikla so ritmični odnosi med posameznimi toni v bistvu enostavni, izhajajoči iz besedne deklamacije, ki pa jo še precizirajo, kar ima za posledico pogosto menjavanje taktovskih načinov. V tem samospevu je ritmični tok »utesnjen« vseskozi v dvočetrtinski takt, vendar v tem okviru izredno izdiferenciran.

Pevska linija sloni na ostinatni klavirski spremljavi leve roke, sestavljeni iz dveh menjajoči se čistih kvint, ki se izmenjavata; prinaša jo že v štiritaktnem klavirskem uvodu. Z izjemo nekaterih mest prinaša desna roka v poenostavljenem ritmu veliko terco nižje melodično linijo pevskega parta. Tega na drugi osminki taktovih dob mestoma prekinja dvozvok v intervalu velike terce z značajem ostinata, ki se navezuje na spremljavo leve roke.

mf
Ač, ač, ač, naše de-te nima hlač! Ima nekakove bezgove,
p
i te ni-so njegove. Ač, ač, ač, našemu deletu šibo i korbač,...

Zadnji samospev iz »Belokranjskih uspavank« je komponiran v nekakem koralnem slogu, ki je za Osterčevo poznejše ustvarjanje tako značilen. Poglavitna lastnost tega sloga, ki ga Osterc označuje v podnaslovih mnogih skladb kot »Quasi choral« ali »Kakor koral«, so v počasnem tempu se odvijajoči homofoni akordi z vodilno melodično linijo v najvišjem glasu, ki je pri samospevih v glavnem podvo-

jitev pevskega parta. Med akordi, ki so mestoma precej nasičeni, vendar koncipirani v okviru, ki smo ga doslej že spoznali, so v tem samospevu skoraj povsem ohranjene tradicionalne funkcijske zveze. Ta osrednji vokalno-instrumentalni del oklepa klavirski del z značajem preludija in postludija. Sestavljen je iz sinkopirane enoglasne pasaže v desni roki, podvojeni oktavo niže v levi roki. Oba instrumentalna dela sta grajena enako, le da je drugi del, s katerim se samospev zaključi, transponiran veliko sekundo višje.

Zanimiv je melodični potek tega samospeva, ki je zgrajen po načelih, kakršni so značilni za prvo skupino samospevov iz leta 1924. Posamezne pevske fraze se dvigajo proti najvišjemu tonu, ki prinaša poudarjeni zlog najpomembnejše besede posameznega verza oziroma se spušča od njega navzdol. Ti najvišji toni posameznih fraz, med katerimi so jasno razvidni sekvenčni odnosi, si sledijo po sekundnem zaporedju navzgor do najvišjega tona. Vodenje melodične linije v posameznih frazah je tesno zvezano tudi z dinamiko: z dvigom melodične linije je vezan crescendo, s spustom pa decrescendo. V odnosih med posameznimi frazami vlada stopnjevita dinamika, ki je zopet tesno vezana na omenjeno ogrodje melodične linije:

MAESTOSO

Ka-la-rì-na, Barba-ra, kak' si du-ma varvola? Čib-ka ti je

vkrade-na, vbe-li pe-či pe-če-na, v Cr-ni go-ri jede-na!

SUMMARY

The present article deals with Lieder to piano accompaniment by the Slovene composer Slavko Osterc, dating from his earliest creative period, which comprises something more than five years, when Osterc was still a self-taught composer. The Lieder, of which he wrote fourteen during this time, played an important role in a recital of Osterc's chamber works on March 2nd, 1925 in Celje, which closes this extraordinarily interesting, fertile and original period and which at the same time opened the way for him to the conservatory in Prague. Owing to quite a high number of Lieder it is possible to follow Osterc's development in this period well. It is an interesting fact that after Prague Osterc, out of this forty or so early works (besides the Lieder there are three operas, a ballet, seven orchestral works — including a symphony — six compositions for string quartet and several piano and choral works) only acknowledged five Lieder, which he entered at the top of the list of his compositions.

In his first Lieder he leans on the romantic tradition in his use of expressional media. Major-minor tonality is completely preserved and the basic tonality is indicated at the beginning of compositions. Modulations are simple, alterations appear rather seldom and a sequential construction is characteristic. As regards form, the ternary form prevails, compounded of two-bar, four-bar and eight-bar groups. The rhythmical construction of the voice part is not complicated and is bound to simple rhythmic patterns which prevail throughout the piece. The piano accompaniment is modest, completely subjected to the vocal part and mainly consists of arpeggios. Although the musical idiom of these Lieder, which display neo-romantic and partly impressionistic features, is quite traditional, a marked musical talent and above all a rich and fresh melodic flow is evident.

The most important group of Lieder is that from 1924, composed, with one exception (Armado Nervo) on texts of poems by the Slovene poets Oton Župančič and Alojz Gradnik, where reflective love lyrics prevail. In these Lieder Osterc is at his most progressive with regard to expression as well as to compositional construction. Quite surprising is his sudden transition from the ternary form, which, he was so fond of up to that time, although it was not always completely appropriate for the text, to a use of through-composed songs.

The melodic construction of the voice part springs in these Lieder from a completely new base. The use of the rhythmic patterns prevailing in the first Lieder disappears completely. The melodic line is no longer constructed on the principle of groups of two, four, eight bars etc., but rather in vocal phrases, built up on individual verses or thematically closed parts of verses. These vocal phrases are organically bound together and constitute a continuous melodic arch. The entire melodic flow of individual phrases and the melodic line as a whole only define and intensify, together with rhythm, accentuation and dynamics, everything which is expressed and required by the text for its interpretation. The most important words and their stressed syllables fall on the highest tones of the phrases. These Lieder become less and less singable, in the traditional sense of the word. However the melodic line even with a marked recitative character is strongly expressive.

There is an increased importance of the piano accompaniment. The beginnings of an imitative relation between voice and piano are moulded into a real dialogue in some places, while in others the piano becomes the independent bearer of musical development. The instrumental introduc-

tions themselves also lose their identity as a standard prelude, which, we find in the first Lieder, since they mostly take part in the musical action and are no longer just a preparation for it.

The composer begins to omit the indication of basic tonality, although the traditional tonality of individual parts of the composition is still discernible in spite of unusual chordal combinations in some places and bold modulations. In the course of the compositions the composer moves from tonality to tonality, so that no one tonality prevails which could be characterized as that to which the composition as a whole belongs. Besides triads and their inversions which were dominant in the first Lieder, chords of the seventh, ninth and eleventh and their inversions increase, while the use of the major with the added sixth in tonic function becomes a typical feature. Parallel chords without traditional functional progressions are also characteristic. However, it is interesting that the composer, especially at the end of compositions or their parts, makes use of traditional cadences, particularly of authentic ones. In addition, the chromatic scales becomes more prominent. On the other hand sequence still plays an important role, especially in the piano accompaniment. In spite of the dominating chordal structure of the piano part we feel that the composer begins to pay more and more attention to a linear organization of the musical fabric.

The other group of Lieder from 1921 is based on poems by the Slovene poet Fran Žgur. The text contains simple, amiable pictures from nature and is strophical. In order to avoid uniformity, into which these songs could fall, Osterc again consistently used the ternary form. The whole-tone scale is now more often employed than before in the melodic construction. In these Lieder the piano accompaniment has a more illustrative character which is justified by the text. Regarding harmony, these songs do not exceed the limits of those of the former group. However, in some places we observe a tendency towards chordal saturation which the composer reaches in one of the songs by means of parallel chordal structures of minor seconds which appear on the down beat.

In the cycle of four »Bela Krajina lullabies«, the last from the period under discussion, Osterc for the first time takes his texts from the folk poetry of Bela Krajina which assumes a leading role, especially in his later choral compositions. With his musical idiom he was able excellently to capture their character and through them to bring a freshness into Slovene musical creativity.

The use of the whole-tone scale prevails and is often doubled in the piano part in an interval of a major third downwards or is developed in augmented triads. For the first time we find in one place a new idiom of declamation, the so-called »Sprechstimme«. One of the Lieder is based on an ostinato piano accompaniment of the left hand which we have before encountered to such an extent in Osterc's songs. The last song is composed in a »choral« style, which is so typical of the composer's later work. The prominent feature of this style, indicated by Osterc in the subtitles of many compositions as »quasi chorale« or »like a chorale«, are represented by slowly moving chords with the melody in the upper voice, which mostly doubles the vocal part of the Lieder.