

UDK 78.036:929 Osterc

Ivan Klemenčič
LjubljanaSLAVKO OSTERC MED NEOKLASICIZMOM IN
EKSPRESIONIZMOM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Op. cit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Gl. opombo 27.

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

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

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

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

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

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

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

31 Ib.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Ib.

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

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

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

39 I. Klemenčič, Slovenski glasbeni ekspresionizem, 135.

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

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

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

SUMMARY

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

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

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

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

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