Didaktični glasbeno-teoretski in kompozicijski prispevek Slavka Osterca v času učiteljevanja na Konservatoriju in Glasbeni akademiji v Ljubljani

Ivan Florjanc
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Teoretski uvidi zavzemajo velik kos temeljne podlage pri delu vsakega glasbenika, če želi biti uspešen pri praktičnem poustvarjanju ali pa pri poučevanju. Le redki pa teoretične uvide strnejo tudi pisno. Med njimi je skladatelj Slavko Osterc (1895–1941), ki se mu tu posvečamo, bolj izjema kot pravilo. V osebne didaktične namene je svoje glasbeno teoretične uvide strnil v nekaj spisov, ki so vsi ostali v rokopisu. V tej razpravi se bomo osredotočili na tri Osterčeve osnovne glasbeno-teoretične spise: *Kontrapunkt*, *Harmonija* in *Kromatika in modulacija – Navodila za komponiste*. Druge Osterčeve spise z bolj splošno glasbeno-teoretično snovjo (*Oblikoslovje*, razpravo o slovenski narodni pesmi ipd.) tukaj puščamo ob strani.

Kratek zgodovinski oris zapisane glasbeno-teoretske misli pri Slovencih

V svetovni glasbeni zgodovini so inovativni glasbeno-teoretski razmisleki, ki bi bili strnjeni v izčrpno razpravo oz. traktat, zelo redki. Številčno malo bolj bogato je zastopano področje glasbeno-teoretičnih učbenikov z didaktično oblikovano snovjo za poučevanje in učenje. Med pisci glasbenih traktatov pa imamo v vsej zgodovini znotraj enega slogovnega obdobja na voljo le po nekaj svetlih izjem, če jih primerjamo z množico vseh tistih, ki so se z glasbo v istem času poklicno ukvarjali kot skladatelji, izvajalci, učitelji, dirigenti.

Razen nekaj svetlih izjem je bila glasbeno-teoretska misel v pisni obliki tudi med Slovenci vso zgodovino zapostavljena. Pri nas so tako glasbeno-teoretski premisleki predvsem novejšega datuma, točneje, iz druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja. Skladatelji, ki so poklicno že po naravi zavezani širokemu glasbeno-teoretskemu znanju, so bolje dokumentirani. Med znamenitejšimi moramo omeniti vodjo dunajske dvorne kapele in obenem prvega dunajskega škofa J. Slatkonjo (1456–1522), čeprav o njegovih skladbah in še manj o njegovem glasbeno-teoretičnem razmišljanju doslej nimamo podatkov. Na drugem mestu – gledano kronološko – moramo omeniti Jakoba Handla Gallusa (1550–1591), ki med sodobniki pooseblja povdarjeno samosvoj skladateljski lik iz časa renesanse, kaže pa v svojih skladbah zanimive glasbeno-stavčne prijeme, ki bi jih bilo vredno posebej raziskati. V pisani besedi nam je zapustil nekaj uvodov v izdaje svojih del, kot je bil običaj v renesansi. Janez Krstnik Dolar stoji prvi v vrsti pomembnih in znanih imen skladateljev kasnejših generacij od baroka, klasične, pa do romantike in vse v novi vek. Nobeden pa nam ni zapustil zapisov o svojem glasbeno-teoretskem razmišljanju. Njihovo teoretsko plast moramo glasbeno-analitično izluščiti iz njihovih skladb.

Na področju glasbeno-teoretskih priročnikov je bil prvi Anton Foerster (1837–1926) s svojim praktično in temeljito zastavljenim učbenikom za najnujnejše potrebe orglarskih šol v Sloveniji iz leta 1881 in dopolnjen in popravljen ponatis iz leta 1904.¹ Drugi v vrsti je bil Emil Komel (1975–1960) iz Gorice, vendar so mu italijanske oblasti v času fašizma njegov učbenik *Harmonije* takoj po izidu že 29. junija 1934 zaplenile in s požigom uničile. V istem obdobju se je v glasbeno-teoretično področje spustil med vsemi Slovenci morda še najgloblje Marij Kogoj², vendar je njegovo delo ostalo v osnutkih na težko razumljivih oštevilčenih lističih, kar zahteva posebno obravnavo.³ Da pa bi lahko srečali naslednjega pred njimi, moramo seči v davno leto 1501, ko je humanist Baltazar iz Mozirja v Baslu objavil svoj glasbeni traktat *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio... in Alma*

1 Anton Foerster, *Nauk o harmoniji in generalbasu ... z glavnim ozirom na učence orglarske šole* (Ljubljana: J. R. Milič, 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SJDL2GBD>. Dopolnjen in popravljen ponatis: Ibid., *Harmonija in kontrapunkt* (Ljubljana: Zadružna tiskarna, 1904), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-5UCKRXX>.

2 Marij Kogoj, *Akordne permutacije* (lističi in osnutki): *Razprava o harmoniji* (osnutek traktata). Vse hrani NUK, Glasbena zbirka, Kronika I.

3 Prim. Ivan Florjanc, »Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoja«, v *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in modern*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2010), 254–268.

Basileorum Universitate exercitata. Eeditio priceps iz leta 1501 je doživela še dva ponatisa, leta 1504 in 1507. Ostala njegova dela so se vsa izgubila, ali pa so še skrita kje po evropskih arhivih.⁴ O našem Baltazarju poroča njegov učenec v Baslu *Wolfgang Treffler*⁵ in ga opisuje kot široko razgledanega humanista, moža z izjemno izobrazbo in pronicljivega znanstvenika, ki bi naj »napisal precej o Aristotelovih delih in še o mnogočem«, o čemer pa doslej nimamo sledu.

Po drugi svetovni vojni je izšlo zopet le nekaj glasbeno-teoretičnih del učbeniškega značaja (L. M. Škerjanc, D. Božič, J. Osredkar). Učbeniški napor Vasilija Mirka iz povojnega časa je ostal v rokopisu podobno kakor delo Slavka Osterca, ki mu tu namenjamo posebno pozornost.

Oris Osterčevih glasbeno-teoretskih del za uvajanje v kompozicijo

Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (NUK) hrani nekaj dragocenih Osterčevih rokopisov, ki si jih je kot učitelj pripravil kot osebni didaktični osnutek za svoja predavanja slušateljem na Kozervatoriju oz. na Akademiji za glasbo. Zapisal jih je v črtane zvezke (po 19 črt) malega formata ali na rokopisne liste brez črt. Ti zapiski so pisni vir, ki nam osvetli Osterčevo glasbeno-teoretično misel in obenem njegovo metodološko zasnovo obravnavanja snovi. So pa tudi dragocena osvetlitev Osterčevega načina didaktičnega prenosa snovi študentom. V besedilu najdemo glasbene primere ali pa zaznamke v oglatem oklepaju, npr. »[Primeri kot razlaga]«, kjer je redno dodan tudi zaznamek »[Vaje.]«. Za vsa tukaj obravnavana Osterčeva dela je značilno to, da je zorni kot skladatelja-praktika poudarjeno v ospredju pred skladateljem-teoretikom.

Za našo razpravo so pomembni predvsem trije glasbeno-teoretični naslovi, ki zajemajo področje: (1) kontrapunkta, (2) harmonije in (3) razpravo o kromatiki in modulacijah. Pri opisu vsakega od teh del bomo v citatih ohranili Osterčevo izrazoslovje nespremenjeno, vključno z njemu lastnimi izrazi, pravopisnimi posebnostmi oz. slogom. Na koncu pa bomo dodali še

4 Prim. Ivan Florjanc, »Balthasser Praspergij Merspurgeñ / Baltazar iz Mozirja Mersburgški – neznan glasbeni teoretik«, v *30 let glasbe* (= 30. Slovenski glasbeni dnevi 2015), ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2016), 137–151.

5 Fritz Schillmann, *Wolfgang Treffler und die Bibliothek des Jakobsklosters zu Mainz*, XLIII. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen (Leipzig: Otto Harrassowitz, 1913), 73–74.

kratko omembo (4) dokumentiranega dopisnega poučevanja kompozicije, ki se je tudi ohranilo v NUKu.

Kontrapunkt

Zvezek s štiriinštiridesetimi rokopisno popisanimi in oštevilčenimi stranmi vsebuje strnjeno podano celotno snov na področju kontrapunkta, ki naj bi jo obvladal akademsko izobražen skladatelj oz. glasbeni teoretik. To nakazuje enostaven zapis »Kontrapunkt«⁶ in skladateljev podpis v okvirčku na naslovni platnici zvezka. Vprašanje datuma nastanka rokopisa ostaja odprto, v zvezku ga ne najdemo. Ta spis lahko označimo kot osnutek Osterčevega traktata o kontrapunktu. Čeprav so vsa poglavja v skladu z večstoletno tradicijo, obravnava Osterc vso snov na precej svojstven način. Izvirnejše Osterčeve poteze bo lahko pokazala samostojna primerjalna analiza tega besedila z deli drugih avtorjev.

Osterc postavi takoj na začetek svojo definicijo kontrapunkta, kjer jasno izstopa poudarek na kompozicijskih vidikih te vede. Svojo opredelitev izrazi takole:

Kontrapunkt (ktp) je nauk v samostojnem vodenju glasov pri dvo- ali večglasju. Kontrapunktični glas je torej tisti, ki je samostojno melodičen, hkrati pa pravilno spremlja eno ali več drugih melodij. Skladbe v izrazito kontrapunktičnem slogu imenujemo polifone, one v izrazito harmonskem slogu pa homofone; lahko rečemo torej polifoni oz. homofoni slog, ali pa polifonija oz. homofonija. Včasih sta oba sloga med seboj pomešana: nekateri glasovi so kontrapunktični ali celo kontrap. realni, drugi so harmonski.⁷

Pomenljiva je uvodna *razdelitev snovi* v štiri temeljna poglavja, ki jih zaključí obravnava fuge: »1. Enostavni kpt., 2. Dvojni ali inverzni kpt., 3. Imitacijski kpt., Kontrapunktične forme, zlasti kanon, 4. Fuga posebej.«⁸ Tej osnovni razdelitvi sledi bolj podrobna *razdelitev snovi*, ki jo začne v slogu dialoga z učenci, kar je značilno za vsa Osterčeva besedila, ki jih je napisal v didaktične namene. Lahko zaslutimo reminiscence dialogalnega pisanja traktatov, ki segajo v čas antike, renesanse in vse do konca baroka oz. do časov iluminizma, ko so bili – po Sokrat-Platonovem vzoru – zasnova-

6 Slavko Osterc, *Kontrapunkt*. Rokopis, zvezek formata A5. Ljubljana: NUK, MD 1319/1996. 44 popisanih in oštevilčenih strani.

7 Ibid., 1.

8 Ibid., 2.

ni v obliki dialogov med učencem in učiteljem. Osterc se takšnim dialogom v obliki vprašanj in odgovorov sicer izogne, ohrani pa slog pisanja, kjer je opaziti željo po neposrednem odnosu učitelja do študentov v razredu, na kar kaže npr. že tale začetek podrobnejše *razdelitve snovi*: »Začnemo z 2 glasjem, po vsem predelanem 2 glasju večglasje. V večglasju le one vaje, ki so potrebne.«⁹

Osterc je v razdelitvi snovi v začetku in med obravnavo v traktatu kolebal med jasno začrtanimi mejami poglavij. To kažejo vstavki oz. opombe¹⁰ ali pa postavljanje naslovov posameznih poglavij o kontrapunktu kasneje v samem besedilu, kar je zlasti očitno v zadnjih dveh poglavjih o *kontrapunktičnih formah* in o *fugi*.

V poglavju o *enostavnem kontrapunktu*, s katerim se odpre njegov traktat, ohranja način poučevanja kontrapunkta po metodi *vrst* (lat. *species*), kar Osterc poimenuje kot *način/i* (lat. *modus*).¹¹ Osterčeva globalna didaktična zasnova obravnavanja vsebin kontrapunkta namreč ne odstopa od tradicije, čeprav jo močno razširi in približa potrebam kompozicijskega stavka 20. stoletja, kar nakaže podrobnejša *razdelitev snovi* že takoj na začetku: »Dvoglasni enostavni kontrapunkt. 1:1, 2:1, 3:1, ... 8:1 ... / 1:2, 1:3, 1:4 ... / (2:3, 3:2, 3:4, 4:3, 4:5, 5:4, 3:5, 5:3...)«¹² Očitno je, da Osterc razširi zgodovinsko tradicionalne *vrste* 1:1, 1:2/1:3 in 1:4/1:6 na manjše vrednosti od tradicionalnih na področju *tempus-prolatio*. Bolj očitni odmiki od tradicije oz. – bolje rečeno – razširitev tradicije za potrebe skladateljev 20. stoletja pa kaže Osterčevo izrazito harmonsko razmišljanje v kontrapunktu. Ko govori o *principih dvoglasja*, razmišlja npr. takole:

Vsak interval (harmonični) naj nam po možnosti predoči akord. V dvoglasju izraža durov akord najboljše vel.3, pa tudi č.5 in č.8 ali 1. Molov 5ak mala 3. Durov 6ak mala 6, molov 6ak vel.6. 6/4ak 4. Zmanjšan 5ak zm.5, njegov 6ak ?, njegov 6/4ak zv. 4. Zvečan 5ak zv.5. 7ak 7, 2ak 2, za 6/5ak in 4/3ak ?

9 Ibid.

10 Ob robu naslova *Razdelitev snovi* je Osterc z rdečim svinčnikom pripisal še en način globalne razdelitve snovi v »I. strogi [kpt in] II. prosti [kpt].« Ibid.

11 Med slovenskimi teoretičnimi spisi ohranja termin *vrsta/species* L. M. Škerjanc v svojem *Kontrapunktu* (1952), glasbeni teoretik J. Osredkar (1995, 1999) pa se je takšnemu poimenovanju sicer izognil, ohranil pa je nedotaknjeno osnovno metodološko razčlenitev in didaktično obravnavo kontrapunktične snovi.

12 Osterc, *Kontrapunkt*, 2.

*Močni intervali, ki polno zvenijo, so 3 in 6 za konsonance, zm. 5 in zv. 4 ter 2 in 7 za disonance.*¹³

Prav tako nakazuje spoštovanje in istočasen odkolon od tradicije Osterčeva razlaga npr. narave intervalov v kontrapunktu, kar je bilo vso zgodovino ključno vprašanje vseh kontrapunktikov. Sobivanje novega ob starem lepo ponazori citat, ko Osterc trdi takole: »Zvečana 5 predstavlja sicer disonanco, je pa enaka mali 6 in torej zveni konsonantno. Čisto kvarto smatramo v dvoglasju za disonanco.«¹⁴ Že ti osnovni Osterčevi principi kažejo, da nima v mislih čistega strogega stavka v slogu npr. J. J. Fuxa, L. Cherubinja in drugih podobnih učbenikov, ki so se vzorovali po njima. Številni napotki, ki so podobni temu in naslednjemu citatu, kažejo v smer harmonsko zastavljenega kontrapunkta: »V ostalem veljajo vsa pravila harmonije«,¹⁵ ali pa

*Razstavljeni štirizvok ni kpt, izjemoma le pri dominantnem četvero-zvoku. Vendar naj akordni toni četvero-zvoka ne preskakujejo tona, ki je v c.fu[irmusu].*¹⁶

Za razliko od bolj podrobne razdelitve snovi, ki jo je postavil kot kazalo v začetku, obravnava Osterc poglavje »Ritmizirani kontrapunkt«,¹⁷ ki ga pojmuje kot tradicionalni *floridus*, pred poglavjema *Sinkopirani kpt* in *Komplementarni kpt*. Obe poglavji – *sinkopirani* in *komplementarni kpt* – vsebujeta nekaj izvirnih Osterčevih obravnav. V običajno četrto vrsto vpele poleg sinkop tudi prehitke oz. anticipacije, čeprav so mu sinkope še vedno bolj učinkovite od prehitkov.

Sinkopirani kpt je pravzaprav 1:1, vendar ne zazvenita nota cfa in nota kpta hkrati, ampak drug za drugim po enakih ritmičnih presledkih, tako da se ritmično izpopolnjujeta ali komplementirata. Sinkopiran kpt je torej že vrsta komplementarnega kpta in je dvojen: 1. prehitkov ali anticipacijski in 2. zadržkov ali retardacijski. Pri anticipacijskem prinaša kpt neko harmonije vnaprej (za/k naslednjo cf noto), pri retardacijskem pa nazaj (torej naknadno za/k prejšnji cf noto). Retardacijski kpt je bolj učinkovit od anticipacijskega. Vsaka nota kpta se vendar mora ozirati ne le na odgovarja-

13 Ibid., 5.

14 Ibid.

15 Ibid., 6.

16 Ibid., 9. Razlaga se nanaša na vrsto 1:4, ki jo Osterc označi kot »4 in več :1«.

17 Ibid.

*jočo noto cfa, ampak tudi že na ono noto, s katero zveni skupaj kot ev. harmonsko tuja nota.*¹⁸

Sinkopiranemu sledi obrava *komplementarnega* kontrapunkta, kar je Osterčevo poimenovanje za *dvojni floridus* oz. za *bicini*j. To še jasneje pove naslednji citat, ko govori tudi o biciniju z različnimi metričnimi vrednostmi, vendar ohranjajo principe kontrapunkta nespremenjene.

*Komplementarni kpt. Pri tem bo cf že ritmično pester. Kontrapunkt bo[/]in popolnjeval ritmično cfa, kjer se cfu zmanjka gibanja – tako, da enakomerno udarjata eden za drugim. Najmanjša ritmična vrednota cfa je navadno mišljena kot enota gibanja, če se ne zahteva še manjša. N.pr. najmanjša ritm.[i]čna vrednota je 1/8-ka [op. I. F.: zapisano z noto] – cf in kpt skupaj morata biti ritmično taka, da zazveni vsako 1/8-ko eden z novo noto, nikdar pa oba hkrati. Paziti je na to, da dolge note v cptu ne bodo cambiate.*¹⁹

Poglavje o t.i. *prostem kontrapunktu*, ki ga pojmuje kot nasprotje strogemu, odpravi z enim samim stavkom. Takole pravi: »Prosti kontp se poslužuje največ *komplementarnega* (zadržki!) in stremlji po čim večji ritmični pestrosti.«²⁰

Takoj nato Osterc preide na zelo kratko obravnavo tri- in štiriglasja. Očitno je, da pojmuje troglasje že kot neposredno uvajanje v kompozicijo in ne kot osnovno vadenje v vseh običajnih vrstah troglasnega kontrapunkta pri začetnikih, kjer je didaktično smiselna obravnava vsake vrste posamič, da učenec/študent lahko usvoji v razločnih in trdnih uvidih celotno problematiko troglasja, ki vsekakor ni enaka dvoglasju. Podobno velja za štiri- in večglasje, čeprav je prehod različen od onega iz dvoglasja na triglasje. Da je Osterc zelo pozoren na harmonsko pojmovanje kontrapunkta, je lahko očitno iz naslednjega citata:

*Delam najprej 2 glasova, potem tretjega, potem četrtega. Najbolje je, da si kot zgornji glas pustim kakega notranjega, ki melodično ni treba, da bi bil tako izrazit in se bo torej bolj prilagajal komplementiranju harmonij. Tudi stavek z več kot 4 glasovi delamo po istih navodilih.*²¹

18 Ibid., 10. V citatu so ohranjene Osterčeve korekture in pravopisne napake.

19 Ibid., 11.

20 Ibid.

21 Ibid., 13–14.

S takšnimi napotki je Osterc opravil s štiri- in večglasjem. Zato takoj preide skladno s svojo začetno zasnovo na poglavja zahtevnejših oblik kontrapunkta. Osterc je na prejšnji strani pustil velik del strani prazen, novi naslov »Dvojni kpt«²² pa je – za razliko od ostalih – dvakrat podčrtal. Poglavje pojmuje torej kot nov sklop kontrapunkta, kar jasno izhaja iz besedila razlage.

Najprej poda strnjeno poglavja iz *dvojnega ali inverznega kontrapunkta*, kjer obravnava najbolj uporabne (dvojni kontrapunkt v 8-vi, 10-mi in 12-mi). Takoj nato pa preide na zadnji dve poglavji o *kontrapunktičnih formah in fugi posebej*.

Osterčevo že omenjeno kolebanje v razdelitvi snovi in med jasno začrtanimi mejami poglavij je ravno na tem mestu zelo očitno, kako uvede ti dve zadnji poglavji.

*Imitacijski kpt. je kpt, ki temelji na imitaciji ali posnemanju glasov. Na tem kontrapunktu pa temeljijo kontrapunktične forme, ki so kanon, fuga in njene variante ter ciacona ali passacaglia.*²³

Osterčev pristop je tudi tu izrazito didaktičen, osredotočen na praktična navodila in bistvene uvide, ki jih potrebuje skladatelj pri svojem delu.

V celotnem Osterčevem besedilu je očitno, da ima vertikalni-harmonski princip močno v ospredju. Celotno besedilo nam daje vtis, da je zanj kontrapunkt še vedno to, kar je bil v vsej glasbeni zgodovini vključno z J. J. Fuxom: kontrapunkt kot študij kompozicije.

Harmonija

Na platnici rokopisa je Osterc zvezek naslovil s *Harmonija I.*²⁴ Ker imamo v rokah samo ta zvezek, je vprašanje, kaj pomeni tukaj rimska ena. Nakazuje lahko tudi Osterčevo širšo idejno zasnovo obravnavane snovi, ki bi v njegovih predvidevanjih lahko napolnila dva ali celo več zvezkov. Je imel v mislih še kašno dodatno vsebino, ki bi zahtevala drugi ali celo tretji del? Nobenega oprijemljivega Osterčevega namiga nimamo, da bi pojmovali njegovo glasbeno-teoretično razpravo – *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste* – kot nadaljevanje *Harmonije I.* V začetku rokopisa

22 Ibid., 15. V začetni razdelitvi snovi oz. kazalu imenuje isto poglavje bolj izčrpno kot *dvojni ali inverzni kontrapunkt*. Takšne in podobne različice so jasen znak, da Osterc tega besedila ni namenil za objavo.

23 Ibid., 18.

24 Slavko Osterc, *Harmonija I.* Rokopis, zvezek A5. Ljubljana: NUK, MD 1318/1996. 35 popisanih neoštevilčenih strani.

Harmonija tudi ni podal uvodne *razdelitve snovi*, kakor je to storil pri kontrapunktu, marveč je sproti nanizal celotno snov. Iz teh razlogov ostaja to vprašanje odprto.

Okvirno členitev snovi v Osterčevi zamisli lahko izluščimo v njegovem načinu podčrtavanja naslovov poglavij, vendar tudi tu ni čisto in povsod dosleden. Najbolj vpadljivo je, da Osterc obravnava posebej durovo in molovo tonaliteto, čeprav del snovi, ki jo obravnava v poglavju o duru, ostaja veljaven tudi za mol. Osterčev nabor obravnavane snovi, ki ga povzevamo iz naslovov tekočega besedila celega rokopisa, je naslednji.

Dur. Trozvoki v duru. / Četveroglasje. / Lega glasov. / Notacija. / Razdalja med glasovi / Lega akorda. / Približni obseg glasov. / Zveza akordov v duru - Harmoniska vez. / Postopi / Mali stavki s kvintakordi. / VII. stopnja. / 6 akord. / 6/4 akord. / Vezava 3zvokov sosednjih stopenj. / Prostejši nastop VII. st. / Četverozvoki. / 7akord. / Pripravljeni 7ak. v stavku. / Obrnitve 7akorda. / Vezava 4zvokov med seboj. / Septime stopnjema. / Nonakord in obrnitve. / Undecimakord in trodecimakord. // Mol. / Splošna pravila in navodila. Trozvoki. / Četverozvoki v molu. / Zmanjšani 7ak. / Kadence. // Harmonsko tuji toni. / Menjalni toni. / Prehajalni toni. / Prehitki. / Zadržki. / Ležeči toni in figure. / Figuracija. / Harmonizacija skal. / Harmonizacija diatoničnih linij. / Harmonizacija diatoničnih melodij.²⁵

Podobno kot osnutek predavanj o kontrapunktu je tudi ta drugi Osterčev rokopis o harmoniji izrazil didaktične narave. Ob vseh sklopih zaokrožene snovi najdemo tudi tukaj dosledne didaktične zabeležke v oglatem oklepaju, npr. »[Primeri...]« in »[Vaje]«. Ker manjkajo notni primeri, je Osterc očitno zapisoval vse primere na tablo neposredno med predavanji.

Razvrstitev poglavij in sama obravnava snovi kažeta, da je Ostercu teoretična osnova razmišljanja strogi stavek, vendar pa v razpravi na več mestih zasledimo njegovo izvirno izvajanje. Obravnava snovi kaže, da bi naj rokopis nastal v zrelih letih ali vsekakor po desetletju poučevanja glasbeno-teoretičnih in kompozicijskih predmetov. Čeprav se v uvodnih poglavjih drži splošno znanih napotkov tvorbe in postavljanja strogega štiriglasnega glasbenega stavka, hodi v nekaterih izvajanjih svojo pot. Lep primer tega je obravnava akorda na VII. stopnji dura. Osterc ga obravnava na dveh mestih. Oba citata sta zgovorna sama po sebi.

25 Ibid. Citati naslovov poglavij celega rokopisa na straneh 1–35.

Na VII. stopnji v duru je zm. trozvok disonanca. Disonanco tvori zmanjšana 5, ki ne sme nastopiti poljubno. Za enkrat bo nastopila le pripravljeno, t. j. da bo ležala kot harmonska vez iz prejšnjega akorda. Potem jo moramo razvezati, t. j. da gre za eno stopnjo navzdol – rečemo, da pade. Bas naredi tzv. močan korak, t. j. č. 4 navzgor ali č. 5 dol, torej iz VII. v III. V nekaterih slučajih bomo morali pri razvezavi opustiti harmonsko vez, da bi se glasovi ne križali. VII. st. lahko nastopi za sedaj le po IV. ali II. – razvezovali jo bomo zaenkrat le v III. Tudi tukaj podvajamo prvenstveno osnovni ton, zmanjšane 5 pa nikakor ne. [Prim. po II, po IV. in razvezava.] [Vaje.]²⁶

V poglavju *Prostnejši nastop VII. st.* pa poda naslednjo razlago oz. napotke.

Zmanjšana 5 pri trozvoku VII. st. lahko nastopi tudi, če ni pripravljena. Lahko pride in odide stopnjema, kakor bas pri 6/4akordu. Edino stopnjema dol priti in navzgor oditi ne sme. Lahko nastopi tudi skokoma navzgor, razveže se pa s tem, da pade. Skokoma navzdol ne sme priti. V izjemnih slučajih, kjer pride in odide stopnjema v enem glasu v isti smeri navzgor, v drugem glasu pa v isti smeri navzdol, je lahko celo podvojena. Razen v III. jo lahko razvezujemo tudi v I. Včasih jo razvežemo retardirano, t.j. da zmanjšana 5 ne pade takoj, ampak še leži v prihodnjem akordu kot akordni ton, pač pa potem mora pasti.²⁷

Ti Osterčevi zanimivi napotki kažejo na njegovo svojsko pojmovanje tega trozvoka, ki ga, kot kaže opis, ne pojmuje kot polnokrvni akord dominantne narave, marveč je osredotočen na interval zmanjšane kvinte, ki ga obravnava bolj z načeli kontrapunkta kakor pa harmonije. Pomenljivo pa je, da tvori poglavje *Prostnejši nastop VII. st.* neposreden uvod v obravnavo poglavij o *Četverozvokih*. Tudi v obravnavi septim v teh akordih izhaja iz predhodne obravnave zmanjšane kvinte. Takole pravi:

7ak. nastopi v stavku pod podobnimi pogoji kakor trozvok VII. 7ak. je pripravljen s tem, da leži 7 iz prejšnjega akorda kot harmonska vez. Razveže se pa, da 7 pade, bas pa naredi ali močan korak (4 gor ali 5 dol) ali pa zastopnico močnega koraka (sekundo gor). Močan

²⁶ Ibid., 8–9.

²⁷ Ibid., 11–12.

*korak je v smislu avtentične kadence V-I, zastopnica pa v smislu varljive kad. V-VI.*²⁸

Z nonakordi opravi dokaj hitro. Z undecim- in trodecimakordom pa kar v enem stavku: »V 4glasju sploh ne prideta v poštev. 13ak. vsebuje vse tone skale«.²⁹

V posebej obravnavem molu – kot smo že izpostavili – poda Osterc nekaj pedantnih »pravil oz. navodil« harmoniziranja. Največ pozornosti posveti zmanjšanemu septakordu, kar je za mol razumljivo.

Poglavje o kadencah, ki sledi, uvede takole:

*Kadence so konci, to so gotovi spoji akordov, ki naredo dojem, da je skladba ali vaja končana. Točno označeno so to harmonične kadence in ne smemo tega pojava zamenjati npr. s tzv. virtuosnimi kadenkami.*³⁰

Nato našteje in z rimskimi številkami opiše osnovne kadence iz dveh akordov (avtentično, plagalno in varljivo), poda oblike razširjenih kadenc, kamor zanimivo vključi kadenčni postop V–IV–I, ki ga poimenuje *razširjena plagalna kadenca*. Ta kadenčni postop je zelo blizu tudi slovenskemu ljudskemu melosu, glasbeno-teoretično pa takšen kadenčni postop obravnava tudi Čajkovski v svojem traktatu. V romanskih in germanskih priročnikih harmonije 19. stoletja pa je takšen kadenčni postop celo odsvetovan kot slab.

V sklopu poglavij o *harmonsko tujih tonih* je Osterc osredotočen predvsem na orotografijo, kot bo ta izraz uporabil v razpravi o *Kromatiki in modulacijah*. Najbolj obširno opiše zadržke, saj se jim posveti kar na štirih straneh. »Zadržki ali retardacije so harmonsko tuji toni na težke dobe akordov, ki prehajajo v akordne tone na lahke dobe akordov,«³¹ in jih razvrsti v pripravljene, polpripravljene in pa proste zadržke. Glede na razvez razlikuje zadržke navzdol in pa zadržke navzgor. Za Osterca so zadržki – kot sam pravi – »najučinkovitejše sredstvo, da dosežemo harmonsko pestrost, zato se jih zlasti v kontrapunktu radi poslužujemo«.³²

Pri opisu določenih oblik zadržkov (»zadržki skokoma«) kaže, da ima Osterc v mislih *appoggiature*. Teh pa v naboru harmonsko tujih tonov ne

28 Ibid., 13–14.

29 Ibid., 17.

30 Ibid., 20–21.

31 Ibid., 26.

32 Ibid., 29.

obravnavava in niti ne imenuje, kakor da bi jih ne poznal. To lahko razumemo iz naslednjega citata:

*Pri zadržkih skokoma lahko vzamemo ev. alteracije. Če pride zadržek, ki se ima razvezati pol tona navzgor, skokoma – sme priti tudi od zgoraj navzdol in je kot tak zelo učinkovit in uporaben.*³³

Je s tem Osterc vplival na kasnejše slovenske teoretike? Vprašanje ostaja odprto.

Tudi pri obravnavi poglavja o *ležečih tonih in figurah (ostinatne figure, ostinata oz. po Osterčevo tudi »obstinata«, figuracije)* je v ospredju razlag predvsem kompozicijska orotografija in priporočila skladateljem. Kritičen je do *figuracije*, ki jo pojmuje kot *»najbolj banalno sredstvo za dosego pestrosti in je potom nje navidez dosežena pestrost zelo plehka in prej monotona kot zanimiva.«*³⁴

Razpravo oz. traktat o harmoniji zaključí s tremi poglavji (*harmonizacija skal, diatoničnih linij in diatoničnih melodij*), ki so zopet napolnjena s praktičnimi kompozicijskimi napotki za harmonizacijo melodij. Tudi v tej razpravi je močno v ospredju Osterc-učitelj, didaktik. Isti žar izžareva še v večji meri naslednja razprava.

Razprava o kromatiki in modulaciji kot navodilih za komponiste

Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste je Osterčevo najbolj samostojno premišljeno in zaključeno glasbeno-teoretično delo. V zapuščini, ki jo hrani NUK, imamo na razpolago tri inačice te razprave: rokopis³⁵ in dva izvoda tipkopisa,³⁶ od teh eden s popravki in vložkom dveh strani (34a, b). Posebej dragocena je inačica v rokopisu, ker nam dopušča neposreden vpogled v Osterčeve razmisleke, premisleke, nihanja ter popravke v umevanju in razporejanju posameznih poglavij oz. vsebin. Pri našem opisu se bomo zato oprli na rokopisno inačico. Obstaja tudi prevod v srbsčino z notnimi primeri³⁷ in

33 Ibid.

34 Ibid., 31.

35 Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste*. Ljubljana: 1941. Rokopisni listi. Hrani NUK, MD 707/1204.

36 Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija*. Tipkopis s popravki. Hrani NUK, MD 1320/1996.

37 Slavko Osterc, *Hromatika i modulacija /Uputstva za kompozitore/*. Prev. v srbsčino Stanka Đurić-Klajn. Ljubljana: samozaložba, 1941. Hrani NUK, S. Osterc, škatla Kronika III, mapa MZ 2335/1955.

rokopisni prepis učenca Karla Pahorja.³⁸ Vse te drugače lahko pridejo v poštev le ob obširni analitični razpravi tega dela, kar presega okvir te razprave.

Nabor poglavij svoje razprave, ki ga je Osterc postavil takoj na začetek v obliki kazala, kaže, da si je delo zamislil kot zaokroženo celoto in jo je pripravil za tisk.³⁹ Razpored in vsebino obravnavane snovi, ki jo Osterc postavi v kazalu takoj na začetku, podajamo v citatu vključno z Osterčevimi pomisleki in popravki (npr. prečrtani deli besedila v citatu), da jasneje pokažemo snovalčevo pot pri oblikovanju obravnavane snovi.

Odstavki (Sadržaj) / 1. Uvodna beseda / Kromatika / 1. Pojem kromatike / 2. Kromatična skala / 3. Alteracije / 4. Kromatična ortografija Enharmonija / 5. Kromatična ortografija / 6. Notacija kromatičnih linij / 7. Alterirani neharmonski toni / 8. Stranske dominante / 9. Kvintno sorodstvo. //

Modulacija / 10. Modulacija v splošnem / 11. Dominantna modulacija. / 12. Dominantna modulacija v I. kvintni krog. / 13. Zastopnice tonik in dominant pri tej modulaciji. / 14. Sestavljena dom. modulacija v I. in v II. kvintni krog. / 15. Dom. mod. v III. ali IV. kv. krog navzgor / 16. –"– –"– [Dom. mod. v III. ali IV. kv. krog] navzdol / 17. Sestavljena modulacija v oddaljene kvintne kroge. / 18. Modulacija z zmanjšanim 4zvokom / 19. –"– [Modulacija] z zveč. 3zvokom / 20. –"– [Modulacija] z zmanjšanim 3zvokom / 21. –"– [Modulacija] z neapolitanskim 6akordom / 22. Alterirane stranske dominante, nadaljne alteracije, pretolmačenja modulacijskih akordov i.pod. / 23. Kromatični stavek / 24. Harmonizacija kromatičnih skal in linij / 25. Harmonizacija kromatičnih melodij / 26. Pentatonika, Celotonske tvorbe, penta.tonika, eksotične skale, nova konsonanca i.pod. //

*26. Dodatek / 26. Celotonske tvorbe / 27. Pentatonika. / 28. Prelom tercnege sistema – */– Slučajnostne diat. tvorbe./* Nova konsonanca in nova diatonska disonanca. / 29. Slučajnostne diatonične tvorbe. ([?/- nečitljivo]) / 28. Bitonalnost i.pod. / 29. Absolutna kromatika. Navodil..⁴⁰*

38 Prepis Karla Pahorja hrani NUK, S. Osterc, škatla Kronika III, mapa MD 1345/1996.

39 Na namen objave nakazuje že naslovnica rokopisa z različno podčrtanimi naslovi in podnaslovi in drugimi oznakami, zlasti ona o pridržanih pravicah: »Slavko Osterc / Kromatika in modulacija / (Navodila za komponiste) / Prevedla Stana Klajn / Ljubljana, 1941. / Vse pravice pridržane!«. Vprašanje glede objave puščamo ob strani.

40 Osterc, *Kromatika in modulacija*: Navodila za komponiste, 2a-2b-3a.

Osterc je zasnovi snovi v kazalu v popravljeni obliki ohranil v razpravi v celoti. Odstopanja so zanemarljiva.⁴¹ V naslovih poglavij in v besedilu razprave se tu in tam zateče sinonimu v nemščini, ki ga zapiše v oklepaju,⁴² kar kaže na njegovo iskanje in postavljanje slovenske glasbene terminologije. Terminološko delo še do danes ni zaključeno.

Osterc odpre svojo razpravo v zanj značilni iskrivi in ironično pristreni *Uvodni besedi*, kjer poda namen in razloge, zakaj se je lotil pisanja te razprave.

*Ta knjižica je namenjena v prvi vrsti komponistom. Predvsem našim – slovenskim in jugoslovanskim. Zakaj? Vzrokov je mnogo, ponekod več hkrati. Pri poslušanju in pregledovanju skladb naših komponistov sem našel toliko diletantizma, da me je bilo kar strah. K pomanjkljivemu tehničnemu znanju pristopi pogosto še občudovanja vredna površnost, kar me ni začudilo: znano je, da obje gre rado z roko v roki. Da je takò – in je takò – temu je kriv zopet nebroj okolnosti.*⁴³

Poleg teh razlogov navede Osterc še nekaj drugih, med katerimi se v ostro kritičnem tonu dotakne nekaterih glasbeno teoretičnih del (H. Riemanna, Hanslicka, tudi M. Regerja idr.), ki jim očita nerazumljivost, da je v njihovih izvajanjih zapisano tudi »marsikaj napačno!« (npr. *napolitanska seksta* kot »durov seskstakord na II. znižani stopnji v molu«) in zaradi teorije, ki ima sama sebi namen, z malo posluha za resnično kompozicijsko dogajanje v samih skladbah velikih skladateljev ipd.. Osterc svoje ugotovitve pomenljivo in jedrnato strne takole:

*Če bi ne bil dolgo vrsto let kot aktivni komponist hkrati tudi pedagog, učitelj teoretičnih predmetov na konservatoriju in vzgojitelj cele skladateljske generacije, bi verjetno ne »prišel na to«, da so skoraj vse učne knjige te stroke (tudi za konservatorije in akademije) zelo pomanjkljive. Take »učne« knjige so ponavadi pisali glasbeniki, ki se jim je komponiranje nekako »ustavilo«.*⁴⁴

41 Npr. pri poglavju *Stranske dominante* je pozabil zapisati številko 8, v poglavju 14. *Sestavljena dom. modulacija v I. in v II. kvintni krog* v naslovu besedila izpusti vrivek »dom.« v kazalu, vendar je v kontekstu poglavij 11–16 pojem samoumevno ves čas v obravnavi, torej prisoten.

42 Npr. pretolmačenje (Umdeutung), izmik (Ausweichung) ipd.

43 Ibid., 3–4.

44 Ibid., 5–6.

Osterc se je zato odločil

*napisati to knjigo, ki bo snov obravnavala predvsem iz praktičnega stališča. Dobrodošla bo vsakemu, ki obvlada harmonijo diatonike [...] Ne bo škodila niti onim, ki so kromatiko po kakem drugem sistemu že predelali, predvsem bo pa dober kašipot komponistom, ki se s teorijo še borijo...*⁴⁵

Tudi to razpravo je Osterc torej sestavil načrtno iz didaktičnih namenov, kot praktičen priročnik, da dvigne glasbeno-teoretično znanje pri glasbenikih, predvsem komponistih. Iz tega zornega kota moramo zato to delo razumeti in ocenjevati.

Kazalu in že omenjenemu daljšemu uvodu sledi razprava. V prvem delu najprej terminološko pojasni ključne osnovne pojme (npr. pojem kromatike, alteracija, enharmonija, kvintno sorodstvo, stranske dominante ipd.) in vsebinske sklope (npr. kromatična ortografija, notacija kromatičnih linij, alteracija neharmonskih tonov, kvintno sorodstvo). Na teh uvodnih poglavjih nato Osterc gradi svojo glasbeno-teoretično misel v razpravi.

Na področju kromatike Osterc razlikuje *tonalitetno kromatičen stavek* in *netonalitetno*, t. j. *atonalitetno kromatičen stavek*.

*Kromatični glasbeni stavek je – na razliko od diatoničnega –, oni, kjer ne prevladuje kak dur ali mol, kaka cerkvena, pentatonična, orijentalna ali podobna skala (mišljena kot tonovski način) kot,, melodična in harmonična osnova skladbe. / Vendar je včasih v kromatičnem stavku zlasti začetek in konec v isti tonaliteti (=tonovskem načinu), vmes so pa prehodi med svobodno izbranimi tonovskimi načini (modulacije) – to je tonalitetno kromatičen stavek. Če pa skladba ni vezana niti na to, je stavek netonalitetno, t.j. atonalitetno kromatičen.*⁴⁶

Pomenljiva je Osterčeva opomba, ki jo zapiše sicer v oklepaju, kjer tudi ironično-polemično izostri svojo misel v zanj značilni želji po jasnosti:

*Izrazi: atonalnost, atonaliteta, atonalen so takò, kakor so jih uporabljali v svojih člankih in recenzijah gotovi 'strokovnjaki', brez smisla. Hoteli so s tem le povedati, da je skladba 'disonančna' ali da 'slabo zveni' – za njihov sluh seveda.*⁴⁷

45 Ibid., 14–15.

46 Ibid., 16–18. Poglavje 1. *Pojem kromatike*. Osterčeva podčrtavanja so tukaj opuščena.

47 Ibid., 18. To Osterčevo besedilo je v oklepaju, s tem poudari svoje stališče.

Po opisu *kromatične skale* se dotakne ključnega vprašanja *kromatične ortografije*, vendar še prej pojasni pojem in pomen *alteracij*. Pomenljivo je njegovo subtilno izražanje in razlikovanje med pojmi *nizka* in *znižana* ter *visoka* in *zvišana* stopnja.

Alterirati smemo (če s tem ni prizadet slog skladbe) vsak ton, t.j. stopnjo, ki z alteracijo ne postane dvoumna. Takò nima smisla alterirati navzgor n.pr. III. stopnjo v duru, ker bi postala identična s IV (v C-duru: eis = f). Nizke in visoke VI. in VII. stopnje ne štejemo k alteriranim in je n.pr. v a-molu f nizka (ne znižana!), fis pa visoka (ne zvišana!) VI. stopnja, prav tako je istotam g nizka, gis pa visoka VII. stopnja. Samo po sebi se razume, da v diatonskem stavku v začetnem in končnem akordu ne bomo alterirali ne I. in ne V. stopnje, obeh tudi zavoljo tega ne, ker bi v obeh slučajih akord ne ostal konsonančen. Splošno pravilo o alteracijah: ne alteriraj nobene stopnje, ki ima do sosedne le poltona (m2)!⁴⁸

Na kratko se ustavi ob pojmu enharmonija, kjer zopet kritično zapiše:

Tudi tukaj pišejo preizkušene učne knjige povsod o dveh tonih. V resnici je to le en ton – in zato ni čudno, da celò absolventi konservatorijev včasih o tem niso na jasnem.⁴⁹

Takoj nato nadaljuje v svoji priljubljeni vlogi Osterca-didaktika z obširnimi poglavjem *Kromatična ortografija*. Praktičen napotek o uporabi prestavnih znakov (višaj, nižaj, razvezaj – Oстерc ga imenuje *razveznik*) poda skozi zorni kot treh »principov«, ki lahko prevladujejo v določenem stavčnem kontekstu.

Marsikje bo prevladoval melodični, marsikje harmonski, drugod pa 'praktični' princip. Melodični princip bomo uporabljali v monodiji, v dvoglasju in pogosto v polifonih stavkih, harmonski pri akordnih kompleksih (homofone zborovske, klavirske i.dr. skladbe), praktični princip pa zelo pogosto pri pevcih, kjer se moramo ozirati na pevnost intervala – in pri instrumentalistih, kjer je treba upoštevati prstni red i. pod.⁵⁰

Vse tri principe ponazori ob treh notnih primerih in jih nato v četrtem notnem primeru povzame združene v enem samem in ga pospremi z na-

48 Ibid., 21–22.

49 Ibid., 22–23.

50 Ibid., 24.

slednjim komentarjem: »Primerov, kjer se dva ali vsi trije principi ujemajo, je več kot dovolj, in naj zadostuje primer brez razlage.«⁵¹

Notni primer 1: Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija*, *Kromatična ortografija*, prim. 5, str. 27.

Obširno poglavje o *kromatični ortografiji* zaključí zopet z opozorilom na razkorak med teorijo in prakso:

Kako uporabljamo alteracijske znake, je stvar teorije. V praksi nam bodo takoj kot študijski pripomoček izborno služila zlasti R. Wagnerjeva in Regerjeva dela, pa tudi Mozart in Beethoven sta v svojih zadnjih opusih rada segala po kromatiki. [...] Na tem mestu opozarjam še na tradicijo, da pri alteracijah, ki ne presežejo I. kvintnega kroga (glej 9. odstavek!), radi opustimo melod. princip sploh. Take alteracije bi v C-duru bile fis in b. Po melodičnem principu bi bilo n.pr. g-ges-f, navadno pa je vendar g-fis-f; analogno pišemo namesto a-ais-h 'praktično' a-b-h.⁵²

Naslednje poglavje o *notaciji kromatičnih linij* dejansko še vedno spada v območje glasbene ortografije. Tudi zato pospremi razlago z jasnimi notnimi primeri (prim. naš prepis v naslednjem notnem primeru), na katere se v razlagi sklicuje takole:

Z ozirom na to, ali je stavek tonalitetno ali atonalitetno kromatičen, so možni trije načini notacije, v tonalitetnem dva (dur, mol), v atonalitetnem eden. Notacijo bo tukaj verjetno določil slog (stil) skladbe. Te tri notacije so: a) v smislu odgovarjajočega dura (prim. 6.), b) v smislu odgovarjajočega mola (prim. 7) in pa v smislu neodvisne kromatike (prim. 8). Pravijo ji tudi C-dur notacija.⁵³

Poglavje o *alteriranih neharmonskih tonih* se v Osterčevi razlagi umešča med kompozicijo in ortografijo. Tudi tu ostaja praktičen didaktik:

Ne bo škodilo, če ponovimo to poglavje iz diatonike. Sklicujem se na svojo uvodno besedilo, kjer ugotavljam dilentantizem in okorelost

51 Ibid., 27, tudi notni primer 5.

52 Ibid., 29, 30.

53 Ibid., 32a.

a) Notacija v smislu odgovarjajočega dura (prim. 6)

b) Notacija v smislu odgovarjajočega mola (prim. 7)

c) Notacija v smislu neodvisne kromatike (prim. 8): "C-dur notacija".

Notni primer 2: Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija*, Notacija kromatičnih linij, notni primeri št. 6, 7 in 8, str. 32b.

(šablono, nerodost) naših (ne vseh) komponistov. Zlasti so v zadregi, kadar hočejo skladbo poživiti ali 'modernizirati' s kakimi kromatičnimi toni.⁵⁴

Nato poda praktična navodila za menjalne in prehajalne tone, za zadržke, anticipacije in ostinata. Poglavlje pa zaključi v učiteljskem tonu: »Z vsem tem povdarimo v stavku logiko. Če pa hočemo povdariti eksotiko, lahko delamo obratno, vendar sem mnenja, da se naj v eksotiko ne podajajo oni, ki si v logiki še niso čisto na jasnem«. ⁵⁵ Iz tega poglavja organsko zrase naslednje:

Stranske dominante (Seitendominanten) nam dajo prvo priliko, da uvajamo v diatonskem stavku smislne alteracije tudi v akorde. Stranska dominantna je akord z dominantno funkcijo k naslednjemu konsonančnemu akordu, tega si pa zamislimo kot toničnega.⁵⁶

Osterc poda napotek, da naj bodo stranske dominante postavljene na nepoudarjenih dobah taktov, najmočnejše pa pridejo do izraza pred taktnico.

Konsonančni akordi, ki slede stranskim dominantam, pa v stavku niso v resnici tonični, ampak so na drugih stopnjah. Posebno ime ima stranska dominantna k V. stopnji, to je dominantna dominantni

54 Ibid., 33.

55 Ibid., 35.

56 Ibid., 36.

*ali menjalna dominantna (Wechseldominante). Z njo pogosto razširjamo tudi kadence.*⁵⁷

Napotek, da so konsonančni dur- in mol-akordi postavljeni na poudarjene, akordi stranskih dominant pa na nepoudarjene dobe taktov, ponazori v naslednji analitični preglednici.

Notni primer 3: Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija*, Stranske dominante, notni primer št. 9, str. 38.

Ta uvodni in terminološki del svoje razprave zaključi Osterc s poglavjem o *kvintnem sorodstvu*, kjer zopet spregovori v njem didaktik: »Tudi to poglavje spada v snov glasbene teorije, toda po izkušnjah iz šole vem, da ga je vendar koristno obnoviti.«⁵⁸ Zato poda jasno razlago o oddaljenosti kvintnih krogov navzgor in navzdol, kar bo s pridom uporabil takoj v svojem osrednjem odseku razprave v podrobni obravnavi o modulaciji. Tudi tukaj natančno sledi načrtu uvodnega kazala in kot dober didaktik spretno gradi snov od manj k bolj zapletenemu. Zopet izpostavi svoje stališče in terminološka in vsebinska izhodišča, ko trdi:

*Modulacija je prehod iz enega tonovskega načina v drugega. Če se pa iz doseženega tonovskega načina takoj ali zelo hitro vrnemo zopet v prvotnega, je to izmik (Ausweichung). Stare metode delijo modulacijo v diatonično, kromatično in enharmonično – ponekod so, kakor bomo videli, dve ali vse tri vrste teh kombinirane. V tej knjigi bomo obravnavali modulacijo po sredstvih (Mittel), ki jo izvršijo.*⁵⁹

Osterc torej zapusti teoretično izhodišče tradicionalne delitve modulacij po rodovih (*genus chromaticum*, *genus diatonicum* in *genus enarmonicum*) in se osredotoči na praktična sredstva, s katerimi se izpelje modulacija. Najprej predstavi zgradbo modulacije, oziroma njene tri momente

57 Ibid., 37.

58 Ibid., 40.

59 Ibid., 45.

– *izhodišče, modulacija sama in smoter* (cilj) oz. dosega novega tonovskega načina. V vajah te tri momente loči s taktnicami, v notnih primerih pa uporablja večinoma samo notne vrednosti celink, da se bralec v harmonskem dogajanju lažje osredotoči na bistveno. Nadrobno razlaga prehode v bližnje in oddaljene kvintne kroge, v smeri navzgor (višaji) in navzdol (nižaji). Štirizvoki – po Osterčevo – sicer niso bistveno sredstvo v modulaciji, vendar so lahko učinkovitejši, v prehodu v prvi kvintni krog navzdol pa celo nujni, saj »*bi bil modulacijski 3zvok identičen s toniko izhodišča*«⁶⁰ in torej neučinkovit. Sestavljene modulacije po njegovem samo razširijo dominantno modulacijo še v ostale kvintne kroge. Vse te načine podrobno obravnava v svoji razpravi. V poglavju o »*modulaciji z zmanjšanim 4zvokom*«⁶¹ uvede pojem enhramonije in alteriranih postopov. Pri obravnavi »*modulacije z neapolitanskim 6akordom*« se Osterc giblje že na področju kompozicijske prakse poznega 19. in začetka 20. stoletja.

*V napolitanski 6ak. si lahko pretolmačimo vsak durov 6ak, če ga nadaljujemo takò, da pridemo v mol, kjer bi njegov osnovni ton bil II. nižana stopnja.*⁶²

Bežno omeni s tem v zvezi tudi Scarlattija kot praktičnega predstavnika napolitanske kompozicijske šole.

Notni primer 4: Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija*, *Modulacija z napolitanskim 6akordom*, notni primer št. 22, str. 71.

Modulacijsko sredstvo napolitanskega sekstakorda je za Osterca most, da preide v srž kromatičnih postopov. Poglavje »*Alterirane stranske dominante, nadaljne alteracije, pretolmačenja modulacijskih akordov i. pod.*«⁶³ pri obravnavi modulacijskih akordov sicer ohranja funkcijsko razmišljanje, saj je »*funkcija pri vseh ista (dominantna)*«,⁶⁴ vendar obravnavo pripelje na skrajno mejo terčnega sistema, saj so po njegovem

60 Ibid., 51.

61 Ibid., 63.

62 Ibid., 70.

63 Ibid., 72.

64 Ibid., 74.

mnoge doslej omenjene tvorbe istovetne s celotonskimi akordi, ki bodo obravnavani v posebnem poglavju. Pripominjam še, da v kromatičnem stavku mirno lahko uporabljamo mesto neapolit. 6akor-da tudi 5ak in 6/4ak. z neapolitansko funkcijo.⁶⁵

S tem preide v obravavo kromatičnega stavka (poglavja 23–25) o harmonizaciji kromatičnih skal in linij ter melodij.

Kljub temu, da Osterc ves čas hodi po skrajnem robu tonalne gramatike, pa miselno ohranja harmonsko funkcijsko paradigmo. Vse to še bolj zaostri v zadnjem velikem odseku – *Dodatku*, s katerim je prvotno sicer želel zaključiti svojo razpravo, kot je razvidno iz uvodnega kazala. Očitno pa je tudi tukaj ohranil ogrodje glasbeno-gramatikalnega razmišljanja, ki je usodno vezano na pojem funkcije. V šestindvajsetem poglavju – *Celotonske tvorbe*, je popolnoma jasen, ko takole trdi:

Točno vzeto je celotonskih skal vendarle 12, na vsaki kromatični stopnji po ena. / Važne so tri ugotovitve: / 1.) da nobena vertikalna kombinacija celotonske skale ne prinese ostre disonance m2 ali v7, pač pa zvečano 5 in pa zv.4; / 2.) da so 3 zvoki te kombinacije po zvoku zelo sorodni 4zvokom, 5zvokom in 6zvokom (cela skala kot akord!); / 3.) da so vsi ti akordi disonantni in da ima lahko vsak od njih dominantno funkcijo. / V eksotičnem stavku si lahko sledijo disonance zaporedoma, ne da bi jih razvezovali v konsonance ali tudi v nove disonance, temveč jih le nadaljujemo. [...] [Teh akordov se je] pogosto posluževal impresionizem, tudi ekspresionizem. V takih zvezah ne smemo iskati logike, temveč barvo (boja). Vse to je zadeva estetskega čuta in okusa, ki se pri vsakem glasbeniku izpopolnjuje ne toliko s šolo kakor s poznavanjem literature. / Primeri naj pokažejo, da število tonov v akordu njegove funkcije ne izpremeni in da je ta funkcija dominantna.⁶⁶

Takoj v nadaljevanju obravnava Osterc sicer pentatoniko, vendar je težišče na novih kompozicijskih prijemih, ki so bili takrat v zraku: prelom tercnega sistema, nova konsonanca in nova diatonska disonanca, modificirani akordi ipd. Da ostaja gramatikalno vezan še vedno na – čeprav dokaj ohlapno pojmovan – pojem funkcijskega razmišljanja, kaže tudi tale citat iz predzadnjega poglavja o *bitonalnosti*: »K bitonalnim tvorbam lahko šteje-

65 Ibid., 77.

66 Ibid., 91–93.

mo tudi *dur-mol.*»⁶⁷ Še bolj jasen je v zadnjem poglavju o *Absolutni kromatiki*, kjer trdi:

*Včasih bomo uporabljali gotove vertikalne komplekse zaradi barve (kolorita), včasih zaradi eksotike, včasih zaradi še drugih smotrov – največkrat pa (vsaj v absolutni glasbi) zaradi logike, t.j. funkcije. [...] Viške bo pri absolutni glasbi gotovo stopnjevala funkcijska logika disonanc (prim. 36, d, e).*⁶⁸

Notni primer 5; Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija*, *Absolutna kromatika*, notni primer št. 36, str. 108.

Povedano še jasneje sledi iz razlage k obema primeroma d in e:

*Funkcije posameznih tonov v primeru d: des pade v c, gis stopi v a, g leži kot harmonska vez iz prvega akorda v drugega, ges pade v f, h je ‚leitton‘ v c, c je dominanta, le f (močan korak, avtentična kadenca). Tvorba f-c-f-g-a-c je modificiran durov 3zvok. / V primeru e: Dis stopi v e, d je harmonska vez, h stopi v c, b pade v a, des pade v c, as pade v g, g je dominanta h toniki c, c je dominanta k f, ki modificira akord c-g-c-g-a-c-d-e (kot subdominanta) še v basu. // Konec.*⁶⁹

Tako Osterc zaključi svojo razpravo. Dodaten komentar k temu primeru in povedanemu nam ni potreben.

Karol Pahor – praktičen primer Osterčeve skladateljske didaktike

Ostane nam še kratka omemba dokumentiranega dopisenega poučevanja kompozicije, ki se nam je tudi ohranilo v Osterčevi zapuščini v NUKu. V ne čisto polnih štirinajstih letih učiteljevanja na Konzervatoriju oz. kasne-

⁶⁷ Ibid., 105.

⁶⁸ Ibid., 106–107.

⁶⁹ Ibid., 108–109.

je Akademiji za glasbo v Ljubljani je Osterc ustvaril lep krog uspešnih mladih skladateljev (K. Pahor, P. Šivic, M. Lipovšek, D. Žebre, F. Šturm, P. Ramovš idr.), ki so ves čas imeli sloves skladateljev–iskalcev novih slogovnih in kompozicijskih poti. Zgoraj obravnavana pisna dela so nam ponudila vpogled v Osterčevo akademsko predavalnico, v kateri pa se je dogajalo veliko več od tega, kar so nam ohranili pravkar obravnavani osnutki predavanj harmonije, kontrapunkta ter razprava o modulaciji in kromatiki z navodili za komponiste.

Sklicevanje na izkušnje iz poučevanja smo že zasledili. Vendar pa je najlepša osvetlitev in dragocena pisna sled Osterčeve skladateljske didaktike ohranjena v mapi *K. Pahor – Kompozicija s prof. Ostercem* v naši Narodni univerzitetni knjižnici (NUK) v Ljubljani. Karol Pahor si je celih šest let izpopolnjeval svoje glasbeno in kompozicijsko znanje pri Slavku Ostercu v obliki dopisnega kompozicijskega študija, med katerim sta nastali dve pomembnejši deli – *Godalni kvartet št. 1* (konec leta 1935)⁷⁰ in *Pihalni trio* (1939). Obe deli sta uvrstili takrat že štiridesetletnega Pahorja v krog veliko mlajših Osterčevih učencev. Preko stotrideset Osterčevih dopisovanj je tako dragocen dokumentiran vpogled v delo in didaktični odnos učitelja Osterca s svojim/i učencem/i.⁷¹

Prav njunemu rednemu dopisovanju ob posameznih pošiljkah odlomkov skladb se lahko zahvalimo, da nam je na razpolago vpogled v Osterčevo učiteljevanje na področju kompozicije. Odlomek po odlomek lahko sledimo nastajanju Pahorjeve te ali one skladbe, od prve do zadnje note. Še več. Nekaj Osterčevih citatov, s katerimi je odgovarjal Pahorju, nam daje slutiti naravo tega pouka.

Slavko Osterc v enem od dopisov odgovarja Pahorju 22. marca leta 1935 npr. takole:

Dragi gosp. kolega, samospev je perfektno delan in morda se boste čudili: zelo topel! Če hočete delati kvartet namesto tria, je v redu. Samo bi dejal, da godalni trio delati ni kar tako 'mimogrede' mišljeno; tudi jaz se sedaj enega lotevam. Ali obvladate sonatno formo? Gotovo ste igrali dosti violinskih sonat, seveda si je treba še vseeno teoretsko prebrati, za kaj se gre. Sicer pa: instinkt je tu več merodajen od vseh drugih faktorjev; predpogoj pa je, da druge faktorje imamo v mezinu. Po katerih bukvicah študirate (oziroma

70 O tem več glej v: Ivan Florjanc, »Godalna kvarteta Karla Pahorja«, v *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005), 141–150.

71 Glej: NUK, rokopisna zbirka, mapa *K. Pahor – Kompozicija s prof. Ostercem*.

*ste študirali) forme. Riemanna nujno odsvetujem. Priporočam Le-ichtentritta ali pa veliko knjigo Ströbra (ta je polna primerov!). No, kako se postopa z godali itak veste. Torej: 'Hals und Beinbruch' pri kvartetu!*⁷²

Že par dni kasneje naletimo na nov Osterčev odgovor Pahorju, ki kaže bodisi močne poteze skrbno vodenega pouka v natančnosti izdelave forme in podrobnih detajlov po eni strani, po drugi strani pa skrajno puščanje ustvarjalne svobode pri invenciji.

*Dragi kolega, ... Nekaj individualnih nasvetov za v bodoče bi bilo le to, da nagibate (morda preveč!) k paralelnostim in k natrpanim sekundnim harmonijam, česar bi za bodoče opuse zlasti v basih ne svetoval, da ne postane 'manira'. Za te pesmi pa je to karakteristično, torej pozitivno. Sicer mi pa vsega tega ni treba 100% verjeti, ker ste tako močna individualnost, da 'rinete' pač po svoje. In pri tem to sijajno zveni! Morda v kvartetu ne bi slabše – hudič naj ve! Moj glavni nasvet pa je: delajte vedno po svoje! Zato so vse to le – nasveti! Pozdravljam Vaš Slavko Osterc.*⁷³

Takšen je bil zadnji Osterčev napotek, preden je učenec Karol Pahor začel s komponiranjem svojega prvega godalnega kvarteta. S temi Osterčevimi besedami tudi mi zaključujemo našo razpravo, saj ravno v njih stopi v najlepši luči pred nas Slavko Osterc kot učitelj kompozicijskih in glasbeno-teoretskih predmetov. Osterčeva didaktična sled je ostala vidna do danes. Razkrijejo jo lahko poglobljene analize posameznih Osterčevih glasbeno-teoretskih del, ki smo jih v tej razpravi orisali, in to v primerjavi z deli ostalih slovenskih teoretikov po Ostercu.

Bibliografija

- Balthasser Praspergij Merspurgeñ. *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio... in Alma Basileorum Universitate exercitata*. Eeditio priceps: Basel, 1501.
- Florjanc, Ivan. »Godalna kvarteta Karla Pahorja«. V *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 141–150. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005.
- Florjanc, Ivan. »Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoja«. V *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne*, ur. Primož Kuret., 254–268. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2010.

72 Ibid. Osterčev odgovor z dne 22. marca leta 1935.

73 Ibid. Osterčev odgovor na Pahorjev dopis z dne 25. marca leta 1935.

- Florjanc, Ivan. »Balthasser Praspergij Merspurgeñ / Baltazar iz Mozirja Meersburgški – neznani glasbeni teoretik«. V *30 let glasbe (= 30. Slovenski glasbeni dnevi 2015)*, ur. Primož Kuret, 137–151. Ljubljana: Festival, 2016.
- Foerster, Anton. *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orgljarske šole*, I–VI. Ljubljana: J. R. Milič, 1881. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SJDL2GBD>.
- Foerster, Anton. *Harmonija in kontrapunkt*, I–IV. Dopolnjen in popravljen ponatis. Ljubljana: Zadružna tiskarna, 1904. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-5UCKRXXR>.
- Kogoj, Marij. *Akordne permutacije* (lističi in osnutki): *Razprava o harmoniji* (osnutek traktata. Glasbena zbirka, Kronika I, NUK.
- Komel, Emil. *Harmonija. Glasbena priloga s praktičnimi vajami*. Gorica: Katoliška knjigarna, 1934. 1–42 in 1–32.
- Komel, Emil. »Harmonija in Glasbena priloga s praktičnimi vajami«. Faksimile. V *Emil Komel: 1875–1960: Zbrana dela: Harmonija: Glasbena priloga s praktičnimi vajami*, ur. Ivan Florjanc. Gorica: ZCPZ Gorica, 2016.
- Mirk, Vasilij. *Nauk o akordih: Kompendij za glasbene gojence: Maribor 1932*. Tipkopis. NUK 213-215, mapa Vasilij Mirk.
- Mirk, Vasilij. *Harmonija: Zbirka vaj za harmonijo*. V rokopisu. NUK 216 in 217.
- Osredkar, Janez. *Glasbeni stavek I in II* Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1995 in 1997.
- Osterc, Slavko. *Harmonija I*. Rokopis, zvezek A5. Ljubljana: NUK, MD 1318/1996.
- Osterc, Slavko. *Hromatika I modulacija /Uputstva za kompozitore/*. Prev. v srbsčino Stanka Đurić-Klajn. Ljubljana: samozaložba, 1941. NUK, S. Osterc, škatla Kronika III, mapa MZ 2335/1955.
- Osterc, Slavko. *K. Pahor - Kompozicija s prof. Ostercem*. NUK, rokopisna zbirka, mapa *K. Pahor - Kompozicija s prof. Ostercem*.
- Osterc, Slavko. *Kontrapunkt*. Rokopis, zvezek formata A5. Ljubljana: NUK, MD 1319/1996.
- Osterc, Slavko. *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste*. Ljubljana: 1941. Rokopisni listi, 1–109. NUK, MD 707/1204.
- Osterc, Slavko. *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste*. Tipkopis s popravki, listi, 1–54 + 2 str. (=34a,b; manjkata str. 2–3). NUK, MD 1320/1996.
- Osterc, Slavko. *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste*. Tipkopis s popravki, listi, 1–54 str. (manjkata str. 2–3). NUK, MD 1321/1996.
- Osterc, Slavko. *Oblikoslovje*. Rokopis (zvezek brez črt) A5 formata, 32 strani. NUK, MD 1322/1996.

- Osterc, Slavko. *Priročnik za glasbeno oblikoslovje*. Sestavil Slavko Osterc (S pri-spevki mons. Stanka Premrla). Tipkopis (vezano) A5 formata, 55 strani. NUK, MD 317/1984.
- Pahor, Karel. Slavko Osterc: *Kromatika in modulacija*. Rokopisni prepis. NUK, S. Osterc, škatla Kronika III, mapa MD 1345/1996.
- Schillmann, Fritz. *Wolfgang Trefler ind die Bibliothek des Jakobsklusters zu Mainz*, XLIII. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekwesen. Leipzig: Otto Harras-sowitz, 1913.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Kontrapunkt in fuga*. Ljubljana: DZS, 1952.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Harmonija*. Ljubljana: DZS, 1962.