

VARIA MUSICOLOGICA

S. Osterc

**Slovensko muzikološko društvo
Ljubljana 1995**

VARIA MUSICOLOGICA
2

Slavko Osterc

Ljubljana 1995

VARIA MUSICOLOGICA 2

Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca.
Ob stoletnici skladateljevega rojstva.

Izbrala in uredila dr. Katarina Bedina

Izdal Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani v
sodelovanju s Slovenskim muzikološkim društvom

OHK - Muzikologija

VARIA MUSICOLOGICA
2

A 2585 2

78(497 4):929 Osterc S. (082)



54000004162

78:929 Osterc S.

ZBORNIK ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca : ob
stoletnici skladateljevega rojstva / izbrala in uredila Katarina
Bedina. - V Ljubljani : Filozofska fakulteta, Oddelek za
muzikologijo : Slovensko muzikološko društvo, 1995. - (Varia
musicologica ; 2)

1. Bedina, Katarina 2. Osterc, Slavko
54041600

UNIVERZA V LJUBLJANI - FF



4162

Natis sta omogočila Ministrstvo za kulturo RS in
Znanstveni inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani

Kazalo

Spremna beseda	5
Risto Savin: Slavko Osterc. Ob priliki prve izvedbe simfonije "Ideali" in simfonične pesnitve "Ubežni kralj". (1922)	7
Ferdo Hercog: Prva slovenska simfonija ("Ideali"). (1922)	9
Oskar Dev: Koncert orkestra Glasbene matice dne 3. novembra 1922.	11
Ivan Karel Sancin: Kompozicijski koncert Slavka Osterca (v Celju). (1925)	15
Ivan Karel Sancin: Pomenki o sodobni glasbi in Osterc. (1925) ...	17
An.: Trije koncerti v Mariboru. (1925)	21
Ivan Ašič: Orkestralni koncert Glasbene matice v Mariboru. (1926)	25
Igor Vidic: Orkestralni koncert Glasbene matice v Mariboru. (1926)	29
Stanko Vurnik: Nova slovenska opera, Sl. Osterc: Iz komične opere. (1929)	31
Stanko Vurnik: Koncert skladb Slavka Osterca. (1930)	41
Matija Bravničar: Slavko Osterc. (1931/32)	43
Fran Govekar: Osterčeve tri enodejanke. (1932)	45
Boris Papandopulo: Mlada slovenačka muzička generacija. Općenita razmatranja. (1933)	49
Ivan Pučnik: Praga - gledališče in glasba. (1935)	51
Marica Vegan: Prof. Osterc o naših mladinskih zborih. (1937/38) ..	53

* * *

Stanko Premrl: Slavko Osterc in njegove skladbe. (1942)	57
Radoslav Hrovatin: Dopolnilo k "S. Ostercu ...". (1942)	61
Pavel Šivic: Slavko Osterc. (1946)	67
Pavel Šivic: Slavko Osterc. (1951/52)	71
Marijan Lipovšek: Slavko Osterc. (1952)	75
Karol Pahor: Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc. (1953)	81
Danilo Pokorn: Skladatelj Slavko Osterc. (1954)	87
Rafael Ajlec: Slavko Osterc. (1955)	91
Juš Makovec: 20-letnica smrti Slavka Osterca. (1961)	95
Demetrij Žebre: Pred premiero Iluzij. (1961/62)	97

Katarina Bedina: Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu. (1967)	101
Katarina Bedina: K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca. (1968)	109
Andrej Rijavec: Klavirski opus Slavka Osterca. (1968)	115
Danilo Pokorn: Slavko Osterc. (Prispevek za biografijo), (1969) ..	127
Andrej Rijavec: Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago. (1969)	139
Andrej Rijavec: K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca. (1970)	149
Tomaž Šegula: Zborovske kompozicije Slavka Osterca. (1970) ...	165
Danilo Pokorn: Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca. (1970)	187
Tomaž Šegula: Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925. (1971)	205
Dragotin Cvetko: Iz korespondence Slavku Ostercu. (1975)	225
Katarina Bedina: Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca. (1975)	237
Andrej Rijavec: Skladatelj Slavko Osterc v slovenskem in evropskem prostoru. (1978)	245
Bratko Kreft: Spomin na Slavka Osterca in še marsikaj	255
Andrej Rijavec: Slavko Osterc - ekspresionist? (1984)	261
Dragotin Cvetko: Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevićem. (1986)	269
Katarina Bedina: Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca. (1986)	289
Andrej Rijavec: Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu. (1989)	297
Katarina Bedina: O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca. (1989)	311
Borut Loparnik: Slavko Osterc. Ob stoletnici rojstva. (1994)	321

Spremna beseda

"... kakor da je priletel z neba. 'Tu sem; opraviti imate z menoj'."

Risto Savin o Slavku Ostercu l. 1922

Ob stoletnici rojstva Slavka Osterca se je odločil Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani za dve javni prireditvi: Osterčev simpozij (nanj smo povabili širok krog muzikologov od starejše do najmlajše generacije) dne 12. oktobra 1995 in za razstavo v Kulturno-informacijskem centru, ki naj bi odzrcalila skladateljev osebnostni in muzični preboj iz medvojnega - v naš čas. Razstavo (k njej sodi še obsežno zasnovan katalog) bosta pripravila dr. Borut Loparnik in Zoran Krstulović. Mimo tega bo poskrbel dr. Jože Sivec za bibliografski popis prav tako pomembnega Osterčevega publicističnega opusa. Ta bo izšel v Muzikološkem zborniku za leto 1995 skupaj s prispevki o Slavku Ostercu, ki jih bodo avtorji "v živo" predstavili na simpoziju.

Obletnica doslej najbolj uporno-trmastih med trmastimi skladatelji na Slovenskem pa izziva še mnoge druge ideje, ki bi utegnile priklicati zgodovinski spomin na trideseta leta, na čas obetajočih sprememb v slovenski glasbi in tedanje splošne glasbene angažiranosti, četudi je bilo nazorov o glasbi skoraj toliko kot razpravljalcev. Ob letošnjem jubileju seveda ne mislimo samo na nujno potrebno znanstveno izdajo vseh Osterčevih del, na dobre posnetke, na Osterca v živih in različnih izvedbah ter na podobne oblike glasbenega dela, ki bi pomagale sooblikovati védenje o Ostercu. Stoletnica Osterčevega rojstva se zdi pravšnji trenutek, ko bi se morali vprašati, koliko življenjske moči je ohranila Osterčeva ideja o slovenski glasbi in njegova vera v sodobno glasbo. Kaj se je dogajalo z njegovo idejno in kompozicijsko dediščino po letu 1945, nato v šestdesetih letih, in kaj se z njo dogaja dandanes. Na toliko vprašanj bi bilo težko odgovoriti v enem samem zamahu, četudi odštejemo odgovore, ki so jih prinesle samostojne publikacije o Slavku Ostercu v preteklih letih. Spričo tega smo se na Oddelku za muzikologijo odločili za drugačno pot: da bomo nekoliko preprašili svoj lastni prag: z zbornikom ponatiosv. Zamisel se zdi na prvi pogled skregana z bistvom "prepraševanja"; z zbornikom ponatisov želimo vendarle storiti nekakšno notranjo inventuro, do kod smo prišli v preučevanju Osterca in njegovega časa.

Koncept tega zbornika je narekovalo gradivo samo oziroma smiselni izbor prispevkov. Zgolj ponatisi novejših razprav so se zdeli preveč kratkosapni, saj so nastajale različne sodbe o Ostercu že za njegovega življenja. Tako se je struktura tega zbornika razčlenila na dve enoti. Prva zaobjema čas od leta 1922 do skladateljeve smrti, druga pa od leta 1942 do sodobnosti. Zbornik je v celoti urejen po kronološkem vrstnem redu. Ob koncu vsakega od ponatisnjenih prispevkov je navedena predloga ponatisa, medtem ko predloge v Kazalu niso označene vsled jasnejšega vpogleda na "kazalko", kdo in kdaj je o čem pisal.

Redakcija ponatisnjenega gradiva se nanaša zgolj na tiskarske napake v predlogah in na drobnejše jezikovne nerodnosti (predvsem v prvem delu). Nekatere napake sicer zbodejo na prvi pogled (kakor tista, ki predstavlja Osterčeve Ideale kot prvo slovensko simfonijo, in naslednja, češ da je Oстерc odklanjal vse, kar je bilo spominjalo na tradicijo), toda popravki te vrste bi terjali zajetnejše komentarje in bi spremenili namen te publikacije. Tudi redke uredniške opombe, označene z zvezdico, imajo stranski pomen in ne spreminjajo absolutne verodostojnosti avtorskega dela. V nekaterih prispevkih iz drugega dela - so v primerjavi s predlogami - še nekatere neznatne spremembe, ki so jih predlagali avtorji sami.

V prvem delu zbornika prevladujejo kritike in poročila, med njimi eno iz Zagreba ter ocena slovenskega poročevalca o izvedbi Osterčevega dela v Pragi. Pri izboru prispevkov je odločala vsebinska tehtnost, deloma tudi zanimivi popisi glasbenih okoliščin v Celju, Mariboru in Ljubljani, v katerih je Oстерc deloval.

Drugi del uvajata poshumna zapisa o življenju in delu Slavka Osterca in prva seznama njegovih del. Po vojni so pisali o Ostercu večinoma poklicni glasbeni pisci, razen dveh: zapis Osterčevega rojaka ob dvajsetletnici skladateljeve smrti se je zdel vreden ponatisa (tu zasledimo jasen opomin, kako pri nas radi pozabljamo ...), prav tako edino in zapoznelo pričevanje Osterčevega gledališkega sotrpina Bratka Krefta, ki ima poleg spominske tudi dokumentarno vrednost. V sklepni tretjini našega zbornika prevladujejo ponatisi iz Muzikološkega zbornika, izpuščeni pa so povzetki v tujem jeziku, ker so se zdeli na tem mestu nepotrebni.

K. B.

SLAVKO OSTERC

Ob priliki prve izvedbe simfonije "Ideali" in simfonične pesnitve "Ubežni kralj".

Pred nedavnim časom smo slišali obupen klic, ki je tožil, da mi Slovenci nimamo simfonije. Obupanec pa je imel tudi že čeden recept pripravljen. Menil je, da je ta skladatelj napisal andante, oni allegro, tretji pa skladbo v kakem drugem tempu, pa je predlagal, da bi te stvari zvarili v eno simfonijo. S tem bi Slovenci prišli na zeleno vejico kulture in bi se z njo lahko hvalili, da imamo simfonijo. No, ta skrb je odpadla. Nedavno smo dobili simfonijo in še simfonično pesnitev, in dal nam je obe Slavko Osterc.

Čudno je, da sploh ne poznamo razvoja tega umetnika, ki nenadoma stoji pred nami s težkim notnim svežnjem, kakor da je priletel z neba. Tako od strani pa čujemo, da je Osterc napisal tudi že opero, godalne kvartete, pesmi in še drugega toliko, da bi nam lahko vso dolgo zimo zadrževal sapo. Poleg vsega tega pa je Osterc mlad mož, komaj dorasel mladeniškim letom. In začudeno se vprašujemo, koliko nam še ustvari ta umetnik v dolgem življenju, ki leži šele pred njim.

Toda tudi oblika skladbe nas navdušuje. Pomisliti je treba: simfonija! Koliko duševnega zaklada mora imeti umetnik, da lahko pusti izzveneti idejo v tako široki obliki. V mestu, kjer se je simfonija pred nekaj dnevi izvajala, je zaklical neki časopis: "Osterc začčenja tam, kjer drugi skladatelji nehajo."

Osterc nam je novinec. Ne poznamo njegovih prvih pesmi, neokret-nih, ki povsod ob vse zadevajo: ob pevca, ob spremljevalca, ob poslušalca; pogrešamo običajne zbirke narodnih pesmi z izumetničenimi harmonijami in podobnim. On pa stoji nenadoma pred nami: "Tu sem; opraviti imate z menoj."

Običajna pot skladateljeva gre navadno preko péte pesmi. Toda čudno: dokler se skladatelj ne peča z večjimi deli, je pesem mnogokrat brez one daljave, ki odlikuje umetniško delo. Anton Rubinstein smeši skladatelje samih pesmi: "Oni pripovedujejo samo to, kar so drugi že

povedali." V tem oziru imenujem v naših skromnih razmerah eno izjemo, ki se izogiblje v čudni askezi širokih oblik, a vendar prehajajo njegove pesmi v popolnost.

Druga in nevarnejša pot se vije po bogatem cvetnem vrtu narodne pesmi. Kakor je zelo hvaležna, če si jo poišče roka resničnega umetnika, tako se maščuje umirajoči cvet, če mu skladatelj hoče vdihniti lastno dušo z nesrečno harmonizacijo ali z nespretnim ritmom. Tej pesmi pride v pomoč rodna druga, na kateri je zrasla. Z vso silno močjo potegne predrzneža nazaj k zemlji, ne dovoli mu poleta, dokler se utrujen ne zgrudi.

Osterc nam je pokazal tretjo pot. On pričenja prav zgoraj, in bi lahko rekli, da si s tem prihrani dolgo pot samospoznavanja; z enim pogledom je pustil vso to dolgo proceduro za seboj, vzame papir s štiriindvajsetimi črtami in napiše simfonijo. Imenuje jo "Idealni" in je že pri izboru imena srečen.

Žal, nisem slišal simfonije, le površno sem jo pregledal; slišal sem pa simfonično pesnitev "Ubežni kralj".

Zadnje delo krepi melodika, simfonična širina razvoja in dobra instrumentacija. Npr.: Raztegnjeni in zvišani trizvok v sordiniranih goslih, pod katerimi se razvijajo lesena pihala v nižjih legah; karakterizacija je že v nočni samoti in osamelosti v p.p. goslih (sul ponticello) in pizzicati čela so kombinacija, ki močno učinkuje.

Osterc bo še bolje pisal, a "Ubežni kralj", njegovo mladeniško delo, iz katerega izžareva samolastna milina, ostane vir onim, ki bodo nekoč iskali Osterca začetnika. Od tega zelo nadarjenega umetnika imamo še mnogo, mnogo dobrega pričakovati.

Pa če nekaj na tej poti:

Umetnik bodi hvaležen za strokovno kritiko. Pa gotovo pridejo zaječniki. Trnjeva krona se na vsakega umetnika, posebno pa pri nas Slovenceh, trdno posadi. Toda, če bo to kdaj postalo prehudo, naj bi se domislil besed velikega Čeha in človeka, izgovorjenih na grmadi v Konštanci, ko je stara ženica prinesla suho vejico ...

Smeli! Bodi obvarovan na poti na Golgoto, ki je pri srečnejših narodih Parnas imenovana!

Jutro, 3 (1922), 290, str. 5 (rubrika Kulturni pregled).

PRVA SLOVENSKA SIMFONIJA. (IDEALI)

Naš rojak, Slavko Osterc, ki je znan že kot skladatelj 3-dejanske opere "Krst pri Savici", je dokončal svoje najnovejše delo, simfonijo "Ideali". Mariborska vojaška godba je simfonijo preigrala "našim domačim mero-dajnim umetnikom in za to stroko interesiranim izvedencem (prof. Beran, Druzovič, Parma, prof. graškega konservatorija Paltauf, polkovnik Draškić in več drugih gospodov in dam). Kritika je enoglasna, da je simfonija prvovrstna koncertna kompozicija in se brezdvomno lahko šteje med prve domače umotvorne v glasbi. Žal, da vojaška godba te simfonije ne more v doglednem času dati na repertoar, ker že v drugem tednu celokupna odpotuje v Beograd, kjer ostane čez slavnostne dneve poroke Nj. Vel. kralja. Simfonija "Ideali" ima štiri stavke in to: I. Andante maestoso. Allegro. II. Andante. III. Tarantela. IV. Finale. Presto. Maestetičen motiv, ki otvori simfonijo in ki se vleče kot rdeča nit v celi skladbi, je pompoz in veličasten. Mehki, srebrni motivi, liki oblakov, se vrstijo v veliko morje in z vso silo pihal zazveni veličastna himna Idealov. Andante je lirika v tonih. Široka, medena kantilena, opremljena z najfinejšo instrumentacijo, z mnogimi menjavami godal se mi zdi kot najbolj v narodnem duhu. Cel stavek poje v najnežnejši melodiji kot deklica v majskem cvetju. Tarantela je najoriginalnejši del in Osterc v naturi. Vse se suče, vrti in razsaja v razkošju. Mandoline in kitare vabijo poslušalca k taranteli in ga vlečejo v razkošno rajanje. Noč pretrga to veselje in le polagano odhite ljudje k počitku. Finale je jedro simfonije. Glavni motivi se oglašajo še enkrat posamezno ali skupno. Vse fineše spretnega skladatelja, kakor fugato, sola in imitacije je Osterc na najlepši način vpletel v skladbo. Čuj, še enkrat in to zadnjič se oglasi prvi glavni notiv idealov, ki skladbo konča. Škoda, da je simfonije konec. Poslušalca veže simfonija tako, da bi se še rad mudil v idealih. Skladatelj je mož bodočnosti in marljiv. Korak, ki ga je naredil s tem delom, je epohalen in za nas Jugoslovane pomemben. Prepričan sem, da to delo prodre tudi izven domovine, čez malenkostno ograjo ožje Slovenije. Veseli me, da kritike gotovih krogov Ostercu niso vzele poguma – nasprotno, obeta se

nam nova simfonična slika "Martin Krpan". Da se le s trdom in zaprekami pride do cilja in idealov, pomeni že naslov simfonije.

Tabor, 3 (1922), 111, str. 3 (rubrika Kultura in umetnost).

KONCERT ORKESTRA GLASBENE MATICE DNE 3. NOVEMBRA 1922

Nismo se motili. Vztrajnost konc. vodje g. ravnatelja Topića in načelnika društva orkestra g. N. Krašovca je delala čudo. Zbrala sta nad 50 godbenikov, od katerih jih je bilo štiri petine takih, ki niso godbeniki po poklicu, da sta nam poklonila par brezskrbnih uric polnih veselja in užitka. Društveni orkester, sedaj edini orkester v Mariboru, je inštitut neizmerne važnosti za obrazbo ukusa našega občinstva v muzikaličnih zadevah. Res ni bilo vse tako, kakor bi moralo biti, mnogo je uspeh kvarila neakustična dvorana in drugi momenti, ki jih nerad omenjam, toda kar je bilo v danih razmerah možno doseči, so dosegli.

Na programu je bilo 6 točk. Grossmanov ogrski ples iz opere "Duh vojvode". Orkester jo je bravurno, z vsem ognjem igral. Skladba pa v soseščini drugih komadov, ki so se izvajali, tone. Toda naj tudi manj muzikalično občinstvo na svoj račun pride. Dvořak je s svojo Legendo op. 3 in uverturo "Šelma Sedlak" širil veselo razpoloženje. Obe skladbi sta polni muzikaličnih dovtipov in humorja, s cvetočo melodiko in toplo občutno liriko. Dvořak v njih razsipno gospodari. Orkester je posebno v "Legendi" svojo nalogo častno rešil. Dela Zdeneka Fibicha, enega izmed najbolj simpatičnih skladateljev, vedno radi poslušamo. "V predvečerju" so mehke, sladke melodije, ki se prijetno na romantičnih harmonijah sanjajo, kakor v gvirlandah vijejo sem in tja. Orkester je to skladbo lepo tajinstveno proizvajal, da je pod loki res ugasnilo v sladkem objemu vse življenje. Nestorja Beethovna mora vsak vspored dičiti. Njegova uvertura h "Koriolanu" je bila dobro prednašana. Izbruha razdivjanega srca Koriolana in krutost usode je orkester dobro pogodil.

V nevenljivo zaslugo štejem orkestru, da je položil s svojim proizvajanjem temeljnji kamen prvi slovenski simfoniji, ki bo imela svojo zgodovino. Kdo bi toliko poguma prisodil mlademu skromnemu skladatelju, učitelju-samouku! Da, da, kar drugi naši ne zmorejo, je hotel pokazati gosp. Slavko Osterc s svojo skladbo, simfonijo, na "Ideal" krščeno. Razdelil jo je na 4. dele: 1. Andante maestoso, allegro, 2. Andante, 3. Tarantella, 4. Finale. So to skladbe najtežjega kova. V letih resnobe in umir-

jenosti so se simfonije lotili glasbeni velikani, kakor Beethoven, Bruckner, Mahler, Dvořák, Smetana, Čajkovski in dr. in s temi skladbami reševali najtežavnejše življenjske probleme, so produkti notranjega ravnotežja, odrešenja od dolgotrajnih bojev, iskali so v njej resnico, harmonijo srca in mir. So dela pisana s krvjo, boleščjo in resignacijo. In zato občudujem g. Osterca, da se je lotil kot svojega prvenca simfonije. Lepo je razdeljena, frapira po srčni inštrumentaciji, ima izvirne zamisleke in melodije, vidi se, da je g. Osterc temeljito in pridno študiral partiture glasbenih mojstrov, toda skladba ima glede izdelave glasbene misli vse znake prvenca, kakor smo pravilno čitali v razlagi k vsporedu. V prvem stavku z dvema temama, ki se zelo prijetno poslušata, manjka odgovarjajoča izpeljava lepo započete misli, sploh manjka harmonična dispozicija v posameznih stavkih, ki prepušča celoti pregledno razdelitev in pogrešam kompozicijsko tehniškega rokodelstva. G. Osterc je še v obljubi in sili tujega, to bo treba prebiti, da se oživi v svojo individualnost, svoj slog. To daje moč in sigurnost, prinaša sedanjost in bodočnost. In še nekaj. Pred nami se dviga nova, mlada država, ožarjena od polnih žarkov svobodnega solnca, čakajo nas visoke kulturne naloge. Postavljamo si torej nove ideale, nove vrednote, ki niso univerzalne ali kozmopolitične, temveč ki odgovarjajo bistvu in totaliteti pristnega in resničnega jugoslovanskega mišljenja, ki ima dovolj sile, da se posameznik izčrpa, izpoje, izkriči v jugoslovanskem ozračju, ki nam predstavlja sliko našega bivanja. Poslušajmo utripanje srca naroda. Gotovo težka naloga. Toda to nalogo so rešili Čehi, Poljaki, Rusi tudi Hrvati (Širola, Konjović, Dobronič). Zakaj čakati s svetovi in elementi, ki so nam tuji, ko pa imamo v osrčju naše zemlje, v svojem narodu toliko samoniklega, izvirnega, še neizčrpanega! Tukaj zastavimo lopato, pero in misel in srce! Te nedostatke sem omenil v dobrohotnem smislu, podčrtavam pa, da ima g. Osterc v sebi vsa svojstva polnokrvnega glasbenika, je talent po božji volji. Ako so še sedaj v jutranjem svitanju, kakor pri vseh drugih svetovnih mojstrih, pomešani v vrtenju viharjev in hrepenenja tuji elementi, se bo g. Osterc teh otrešel, to je pokazal s svojim prvincem, prvim žarkom svojega umetniškega delovanja. Vsi predznaki so tu, obvladati bo mu le treba obliko, se osamosvojiti in se tudi poglobiti v "moderni tonovni jezik". Občinstvo je mladega umetnika burno pozdravilo, ga poklicalo na oder in mu poklonilo vence.

Vsa hvala gre orkestru in njega voditelju g. Topiću. G. Topiću se pozna veselje do muziciranja, je kot dirigent vedno v navdušenju, zdrav do agresivnosti in dviga s svojim ognjem ožilje tonovnega organizma,

vse iz pristnega veselja. Pošteno si je zaslužil poklonjeni mu venec in šopek.

Dvorana je bila dobro obiskana, samo v partnerju je vladala precejšnja vrzel, ki ni mogla privabiti naših rodoljubov iz napolnjenih kavarn in gostiln. Koncertu je prisostvoval tudi skladatelj g. Lajovic.

Tabor, 3 (1922), 249, str. 3.

KOMPOZICIJSKI KONCERT SLAVKA OSTERCA

Kompozicijski koncert Slavka Osterca je dobro uspel. Gospa Tinka Apihova je prvič nastopila v Celju. Da se je lotila ravno Osterčevih rokopisov, ji gre dvojna zasluga, ker v teh skladbah ne najde pianist dovolj tega, česar potrebuje, da se kot tak upelje in kar je za reproduktivnega umetnika nekak tradicionalen obligo napram publiki; njej ni šlo za tradicijo, marveč za muziko. Ga. Apihova se je požrtvovalno lotila tega, če ne ravno hvaležnega, pa vendar hvalevrednega dela ter skrbno naštudirala vse skladbe, ki so ji pripadale po sporedu, in jih podala po svoji moči kar najbolje. Tudi g. Ivo Ašič je šel Ostercu na roko z vso najboljšo voljo. Njegov lirični tenor je za take skladbe kakor nalašč. Odpel je vse pesmi – ki so dokaj naporne – prav lepo. Dodati je moral še belokranjske uspavanke, ki so zelo učinkovale in našle odmev vsled svoje originalnosti in šegave vsebine. En del koncerta zase je tvorila "Serenada" za godalni kvartet, ki so jo izvajali gg.: Vidmajer (nadarjen gojenec violinske šole Glasbene Matice v Celju; op. ur.), Fink, Osterc in Wohrlowizs. Učinkovala je kot žarišče celega večera in zapustila brez dvoma najmočnejši vtis. Ta skladba je po ritmu in intonaciji zelo kapriciozna in za izvajanje tehnično sitna. Zveni polifonično in je harmonsko pestra. Le nekatera mesta so nekoliko zabrisana, n.pr. ob koncu prvega dela tik pred Menuettom in enako nekatere imitacije tudi v Menuettu samem. Z večjo markantnostjo vodilnega glasu zlasti pri izvrševanju raznih "ritardando", bi se lahko ta nedostatek omilil. To je pa odvisno od podrobnega študija prednašanja, ki tukaj ne prihaja toliko v poštev, kot namen, da se skladba sploh poda in omogoči nje reprodukcija; seveda v kolikor preneso moči, ki so na razpolago. Moram priznati, da je kvartet izvršil svojo težko nalogo preko pričakovanja dobro. Drugo večje delo tega večera je bila Sonatina za glasovir, ki vsebuje nekaj prav lepih in posrečenih mest. Za pianista je ponekod sitna, ker se ne prilagaja vedno tehniki instrumenta; to po mojem mnjenju niti ni potrebno. V samospevih nima komponist vedno sreče, pač pa se kaže Osterčeva močnejša stran v instrumentalnosti in to je za našo muzikalno literaturo in vrzeli, ki zijajo ravno po predalih naših instrumentalnih komornih in simfoničnih del, veliko večja dobrota. Osterc

čuti in poskuša. Ravno sedaj se on nahaja v dobi, kjer je njegovo hotenje najintenzivnejše. Razmetuje rad z akordi in ljubi vzporedne male sekunde. Tudi to ga bo minilo, ker bo nastopila reakcija. Takrat bo začela zanj nova faza, in čimprej bo Osterc prišel v roke strogemu mojstru, tem prej se bo to zgodilo. Pota, ki jih on sedaj le tiplje, se mu bodo odprla; takrat šele bo Osterc svoj in bo lahko, ker je v njem prava kal. V ostalem pa nosijo njegove skladbe naroden pečat, kar beležim kot tipičen znak njegove koncepcije.

Cel večer je bil zares interesanten in celjsko glasbeno občinstvo se je v polnem številu udeležilo in pozorno sledilo izvajanju. Izmed pesmi so najbolj ugajale: "En bretana", "Uspavančica" in "Cicifuj". Izmed impresij pa "Hrepenenje", "Valse" in "Pustni ples" še najbolj. Ploskanja so bili deležni vsi sodelujoči s komponistom vred, ki je prejel lep lovorjev venec; enako je dobila ga. Apihova svežega cvetja. Iz Ljubljane se je udeležil koncerta tudi naš odlični skladatelj gosp. Anton Lajovic.

Nova doba, 7 (1925), 24 (5.3).

POMENKI O SODOBNI GLASBI IN OSTERC

V svoji kritiki, ki sem jo bil napisal ob priliki njegovega kompozicijskega večera, sem naravnost povedal svoje mnenje, ki ga imam o Ostercu-komponistu; vendar pa je še marsikaj, kar se mi zdi vredno, da omenim in česar se v oceni ne da v nekaj kratkih stavkih povedati.

Gre za moderno strujo in razmerje med moderno glasbo in našimi ušesi. V zadnjem desetletju se opaža vsepovsod na glasbenem polju močno gibanje. V nekaterih večjih glasbenih središčih so se osnovali in se čedalje bolj snujejo odbori, ki se z vso vnemo posvečajo propagandi moderne glasbe. Prirejajo se glasbeni festivali, slavnosti in produkcije, pri katerih se zbira ves glasbeni svet, da sliši, kaj je novega. Kajpada ni vse dobro in vse najboljše, kar človek tamkaj sliši.

Zgodilo se je leta 1922. pri glasbenih produkcijah v Donaueschingenu, da je slavni Hindemithov kvartet izvajal neki nadvse moderni kvartet komponista van Dierena in je malo manjkalo, da se ni pričel v dvorani neposredno po izvajanju omenjenega kvartetnega dela pretep med pripadniki najmodernejšje struje in takozvanimi konservativci. Eni so sikali in žvižgali na eni strani, drugi pa ploskali, in tretji so se rogali in demonstrativno ploskali v zasmeh. Vtis, ki sem ga imel, je bil komičen. Muzike ni bilo niti najmanj – smeha pa polna dvorana. Naslednjega dne sta bila na sporedu zastopana največja današnja predstavitelja moderne in sicer Paul Hindemith in Ernest Křenek, ki sta si znala takoj privezati nase veliko večino poslušalcev. Pri teh je bila muzika in kljub temu so se našli posamezniki, ki se s to muziko niso mogli sprijazniti in se bodo še nekaj časa branili, predno se jim udajo ušesa.

Moram priznati, da sem se svojčas, ko moja ušesa še niso slišala ničesar modernega, zelo čudil tem "novotarijam" in se mi je zdelo, kakor da bi morali vsi vprek, pričenši pri Händlu in Bachu ter končavši pri Čajkovskem vstati iz groba, in da se tu pričenja začetek konca vse dose-danje glasbene produkcije.

Poznam človeka, ki je dejal Hindemithu v obraz: "Doslej sem bil Vaš prijatelj, a ko se je zgodilo, da sem slišal Vaše najnovejše skladbe, moram

odkloniti prijateljstvo in odslej odklanjam tudi Vaš pozdrav." Hindemith se je pa pomilovalno in od srca smejal.

Moderna glasba vzbuja velik odpor in masa se je brani, ker je ne dojema na prvi mah. Torej nerazumevanje je temu vzrok in pogostokrat napačna sugestija in neutemeljeni predsodki.

Naj navedem primer, ki povsem potrjuje mojo trditev. Nekoč sem s svojimi prejšnjimi kvartetnimi tovariši sedel skupno v večji družbi ljubiteljev glasbe, kjer je bil med drugimi tudi znani dunajski kirurg, zdravnik dr. St. Pogovor je nanesel na moderno smer glasbene umetnosti. Omenjeni kirurg se ni mogel dovolj zgražati nad "to moderno glasbo" in prišel žigosati najprej Richarda Straussa, češ, kaj da počenja s svojim smešnim modernim Jožefom v "Jožefovi legendi", ki pleše kot nor balerin in pajac v zasmeh sebi in vsebini celega dela. Naposled sem ga vprašal, če pozna Hindemitha, in dejal je, da ga sicer ne pozna, a vendar sovraži že vnaprej njegovo glasbo, o kateri sliši, da je moderna. Pozneje je naš kvartet sedel k pultom in (v dogovoru z ostalim delom družbe) brez kirurgove vednosti smo se lotili Hindemitha in igrali cel kvartet op. 16., češ da igramo nekega manj znanega skladatelja. Gosp. doktor je bil tako navdušen, da je nato takoj vprašal, kako je neki temu komponistu ime. Ko smo mu povedali, je skočil iznenaden pokonci in dejal: "Ali je to mogoče? Ta muzika?" Torej muzika mu je vendarle ugajala.

Kako naj sprejme šele naš malomeščan moderno glasbo ali vsaj tako, ki se približuje moderni, če se velikomestni inteligent že vnaprej upira z vsemi štirimi vsemu temu, kar je modernega? Povsem naravno in razumljivo je, da naša ušesa najraje poslušajo stvari, ki na prvi mah ostanejo v posluhu, in da se proti nepoznani in še ne zaznavani glasbeni novosti obnaša posameznik tuje in je nezaupljiv, zlasti, če nima v sebi dovolj strokovne razsodnosti.

To naj nas ne moti. Slišati je treba take stvari pogostokrat in potem nam bosta zvenela Debussy in Ravel kot kaka klasika in pri Stravinskem ne bomo delali velikih oči. Zato je treba vzgoje in orientacije. Uho se kaj rado prilagodi še tako moderni glasbi – samo zaznati jo mora in večkrat slišati.

Ušesom, ki v svojem življenju niso zaznala nobenega inštrumenta razen harmonike ali po pasje slabo igrane violine ali kapljanja na kak slab pianino in tehtanja dveh nerodnih rok po kaki razglašeni "hudovaški peruti", mora prestatati vsak občutek in je izključeno, da bi mogla slediti neštetim akordnim skupinam, modulacijam in raznim težkim, naglo zapored si sledečim harmoničnim problemom, da o kontrapunktičnih figuracijah molčim. Preveč naenkrat za nevajeno uho.

Če pa pogledamo nazaj, vidimo, da so oni skladatelji, ki so še pred dvajsetimi leti veljali za moderne, ali pa vsaj tvorili za tačasne ljudi nekake mejnike, preko katerih si nihče izmed laikov ni upal misliti, in je imel te mejnike pred seboj kot maksimum vse moderne, n.pr. Ravel, Faure, Debussy, Nicodé, C. Frank itd., danes že čisto nedolžni, takorekoč "klasiki" po današnjih muzikalnih pojmi. Kot taki so preživet, kljub temu, da se jih še naziva "moderne".

Konservativnost je morda lepa lastnost, pač pa moramo pomisliti, da čas prinaša s seboj vedno več novosti, katerih ni treba že vnaprej sprejeti, pa tudi ne odkloniti. Samo hiteti je treba, da ne prespimo preveč vsega, kar se je medtem rodilo. Drugače se bomo hudo postarali in ne bomo vedeli, koliko lepega in zanimivega je šlo preko nas, ne da bi se bili zavedli.

Glasbeno polje je preobširno, da bi mogli slediti vsemu, in slediti kar tako, ni igrar. Ne gre tu za vzgojo posameznika, pač pa za vzgojo mase, in ta vzgoja mora biti sistematična. To maso je treba seznaniti z glasbeno literaturo in jo tako orientirati. To nalogo imajo koncertne prireditve. Koliko je med nami inteligence, ki si misli, da je muzikalna in celo muzikalno verzirana in si pridržuje neke pravice o svojem "muzikalnem monopolu", ki je pa čestokrat le "flanc".

Seznani se je treba najprej z vsemi običajnimi inštrumenti in sicer orkestralnimi. Naša bodoča koncertna publika naj bi znala ločiti posamezne orkestralne inštrumente. Bil sem nekoč pri sinf. koncertu s človekom, ki je položil državni izpit iz glasbe, in gledal tako začudeno, da sem ga vprašal po vzroku. Dejal je, da še nikoli ni slišal tako mehkega – klarineta. Oh, ta muzika je res nekaj strašnega, posebno pa ona moderna, ki vzbuja misli na samomor! Pri nas v Celju se nam ni bati kake nevarnosti, ker do danes nismo slišali hudega.

Edino novost nam je v zadnjem času prinesel Osterc in pri njem vse kaže, da bo hodil po poti modernistov. To, kar sedaj piše, so refleksi, ki bi jih po značaju vzporedil z ozirom na muzikalno razpoloženje z Debussyjem na eni strani in z Vit. Novakom na drugi strani glede podobnih izpeljav, misli, glede na uporabo vzporednih instrumentov godalnega kvarteta pa z najtipičnejšimi vplivi kapacitet. Osterc še ni moderen, postane pa gotovo, če se mu bo kmalu naklonila potrebna podpora, da se mu omogoči glasbeni študij v inozemstvu. Želeti bi bilo le, da bi tudi Osterc postal deležen državne podpore in da ga vlada pošlje v Pariz, kakor je to storila z Jerajevo, Požnenelovo in Ravnikom v minulem letu.

Marsikatera ušesa so težko prenašala Osterčevo glasbo; deloma radi tega, ker je domačin in deloma radi njegove kompozicijske emancipacije.

Toda, kakor je videti, njega to ne moti. On postaja od skladbe do skladbe boljši in upati je, da se razvije v odličnega skladatelja, ki nam bo nekaj pomenil. Zato naj se merodajni krogi pobrigajo, da se doseže zanj potrebna podpora.

Nova doba, 7 (1925), 31 (21.3.) in 32 (24.3.), str. 2.

TRIJE KONCERTI V MARIBORU

Hitro zaporedoma smo slišali v Mariboru tri koncerte, ki imajo vsak zase svojo posebnost, ker izvirajo iz posebnih krogov, ki jih pa družijo skupnost stremjenja po razvoju tvornih sil iz prvih začetkov gori proti vrhu, po potih, ki so že izhrojena ali pa se sproti nadaljujejo. Dne 28. marca je priredil Slavko Osterc intimni koncert samo za vabljene goste, da so slišali le njegove skladbe; klavirske je izvajala ga Apihova, samospeve (tenor) g. Ašič, orkestralne vojaška godba (kapelnik Herzog), godalni kvartet pa skladatelj sam (viola) in tovariši (Vidmajer, Fink, Wohrlovicz). Dne 4. aprila je prvokrat koncertno nastopil moški zbor glasbenega društva "Drava", dobro polovico programa pa so izvršili izven "Drave" sodelujoči solisti (sopran gdična Radova, tenor g. A. Živko, bas g. E. Rumpel). Dne 5. aprila pa je šola Glasbene matice v Mariboru s produkcijo svojih gojencev, obsegajočo 30 točk, nudila vpogled v svoje umetniškovzgojno delovanje. Ako je Glasbena Matica priredila izrecno šolski koncert, bi bil v širšem smislu šolski tudi "Dravin", kar se tiče njenega moškega zbora, in je tudi Osterc nameraval s svojim intimnim koncertom tvoriti "šolo" za svojo skladateljsko umetnost in položiti nekak javni izpit pred povabljenimi, deloma tudi poklicanimi poslušalci. Na zunaj je družila Matica vse tri prireditve tudi v tem pogledu, da sta pri "Dravinem" koncertu sodelovala kot solista Matičina učiteljica gdična Radova in Matičin gojenec g. Živko, pri Osterčevem koncertu pa Matičina učiteljica gospa Apihova.

O solistih govorimo le toliko, kolikor so strnjeni v splošni okvir tega poročila. Operni pevec Rumpel, ki je pri "Dravi" zapel 4 Adamičeve, stoji sam zase. Pri gdični Radovi smo topot enkrat za vselej spoznali, kar smo že prej slutili, da njene pevske sile ne zadostujejo za koncert večjega stila; zdi se, da od samega šolanja ni prišla do prave šole, ker si s tistim sopranom, ki in kar ga ima, ne upa na dan; to pa zato, ker poje mrzlo, šolsko,

* Avtorja tega prispevka nismo mogli ugotoviti; v Bibliografiji rasprava članaka (Muzika, Zagreb 1984) smo našli samo pričujoče koncertno poročilo z neidentificiranim podpisom An pod številko 5405. Sklepamo, da ga je bil napisal nekdo iz vrst poklicnih glasbenikov, verjetno članov orkestra Glasbene matice v Mariboru.

brez učinka, ker ni bila zapeta, kakor bi se moral Dev peti vsaj tam, kjer si je ostal zvest in kjer ga tako radi poslušamo.

Glasbene kroge je najbolj, in po pravici, zanimal Osterc, ki je bil to pot zastopan ne samo v svojem koncertu, ampak tudi pri "Dravinem" in pri Matičinem šolskem. V Mariboru je Osterc sicer že dobro znan; saj je Matica že izvajala njegovega "Ubežnega kralja" i.dr.; a ukrenil je pravo, da je nastopil samostojno s prav osebnim, lastnim koncertom, češ, tu me imate in zdaj me sodite! Doslej so ga nekateri kratkomalo odklanjali, drugi pa nasprotno povzdigovali nad vse. Danes smemo izreči sodbo, da je Osterc redek in bogat muzikalni talent ter tvorec bogate pristnosti in plodnosti, kakršen se doslej med Slovenci še ni pojavil. "Pojavil", pravim, ker imeli smo jih najbrž že več, a nastopili niso. Osterc pa je tudi impulziven, pogumen, samosvoj in noče tičati v zatišju in se morda sam naslajati ob svojih tvorbah; on jih hoče pošiljati v svet. Ta – neslovenska – impulzivnost zasluži priznanje že zato, ker je tako redka; ona je izprva odbijala, ker nam je tuja; danes pa ugotovimo, da je bila upravičena, ker smo spoznali, da je njen oče smel imeti zavest o pomembnosti svojih tvorb. Kakor pa to priznavamo in želimo vsestranske pobude in podpore neumornemu skladatelju, tako odločno moramo odklanjati sodbo, da je že dosegel višino in vzornost. Baš to bi mu – v vsem nastopu skromnemu – postalo pogubno, ko bi se že smatral za dovršenega umetnika, ki se mu ni treba več učiti, ki more delovati brez vzorcev in vzorov, češ, da jih je prekoračil, ali da spadajo med staro šaro. Ko bi se Osterc postavil na to stališče, si bo Muza umetnosti zastrla obraz, on bo "deloval" še nekaj časa za ozki krog odkritostrčnih (še več pa neodkritostrčnih) pristašev; potem bo izginil v pozabnost in Slovenija, Jugoslavija ... bo žalovala že zopet za enim izgubljenim talentom! Tehnično stran kompozicije obvlada Osterc virtuosno, njegova invencija je izredno bogata in frapantno originalna, a dokaj daleč je še od tiste preizkušene in izčiščene umerjenosti, ki tvori, ne da bi morda bila uklenjena v spone kake obligatne pravilnosti, tisto umetniško kulturo, iz katere izvirajo umetnine enotnega kova in osredotočene učinkovitosti, pa naj so sredstva "moderna" ali stara. Osterc se – po pravici – zaveda svojih tvornih sil; a zazdaj mu je v kvar, da z njimi razpolaga preveč brez izbire, zlasti pa, da preveč hlasta za izrednostmi v bujni zakladnici svoje domišljije in za nezaslišanimi stavki, ki jih spričo svoje virtuosne zunanje tehnike spravlja v sklad; da nalašč ustvarja težkoče tanm, kjer bi mogel pravtako najti lahkote. Zdi se, kakor bi se nalašč igral z nami in s seboj; včasih ne vemo prav, pri čem smo – ker pač tudi sam ni prišel do prave zavesti, pri čem je on sam! Zato pri njegovih kompozicijah ne pridemo do čistega užitka in se ne motimo, če trdimo, da ga tudi sam pri njih tvorbi ni imel. To pa smo prepoznali pri zadnjem in-

timnem koncertu, da Osterc ni tisti divji podirač, kakršnega se on rad na zunaj kaže in za kar ga običajno smatrajo. Baš nasprotno: On je mehka, rekel bi, lirična duša; mehki akordi mu zvenijo najlepše, čudovito lepo, ker mu očitno teko iz srca, dočim je njegova navidezno kar satanska borbenost in peklenski kaos le izum njegove glave in volje. Res pa je zopet, da slabček ni nikoli in – če se ne bo iztrošil – ne bo nikoli. Torej mnogo še uka in lastne kritike ter mnogo izkušenj – in Osterca bomo veselili.

Da je Osterc doslej občinstvu težko pristopen in težko užiten, tega so krivi tudi izvajalci, ki bi pri njegovih skladbah morali biti tehnično pravi virtuozi, po čutu pa kar nadčloveški. Takih seveda ni; zato si mora poslušalec skladbo, ko jo posluša, v duhu proizvajati še sam. Kdo pa to stori, in kdo ima pri tem užitek? To smo videli pri intimnem koncertu, ko so šli njegovi samospevi (tenor) kar mimo nas, da si smo slutili, kako si jih je umislil Osterc. V Ašičevem tenorju so zadušeni izgínili v mrtvih zvokih; ta trdorobi tenor (ki mu je tudi učiteljsiščna dvoranica bila premajhna) se ne more prilegati tistim prenežnim izumetničenim stvarcam; kako naj ta tenor žvižga in čivka tisti zamaknjeno-humoristični "Cícifuj"? Mnogo bolje so se Osterčeve pesmi glasile v Živkovem izrazito liričnem tenorju in občutju pri koncertu "Drave" in pri Matičini šolski prireditvi. Kar smo rekli o pesmih, velja tudi o godalnem kvartetu "Nocturno", vsaj, ako je prva violina tako nedoraslo (le tehnično) zastopana, kakor smo mi slišali kvartet. Klavirske skladbe je gospa Apihova igrala res dobro; a skladbe same zaostajajo za drugimi Osterčevimi. Zelo spretno obvlada Osterc orkester; tu se je kot skladatelj tudi že dokaj izživel, oziroma vživel; zato sta tudi orkestralni točki, ki jih je igral vojaški orkester, dosegli najlepši uspeh.

Slovenec, 53 (1925), 83, 15.4., str. 5 (rubrika Prosveta).

ORKESTRALNI KONCERT GLASBENE MATICE V MARIBORU (K NOCOJŠNJEMU VEČERU)

Ena glavnih nalog našega mariborskega glasbenega zavoda je podpirati domače glasbenike z izvajanjem njihovih del. Zato najdemo kot prvi dve točki bogatega in zanimivega sporeda današnjega koncerta skladbi domačinov, Osterca in Bernarda. Prvi je naš stari zanec, Bernard stopa sedaj prvič pred koncertno publiko. V informacijo koncertni publiki in za poznejšega glasbenokulturnega zgodovinarja so napisane sledeče vrstice.

Slavko Osterc, učitelj na meščanski šoli v Celju je rodom Veržejec in sedaj tridesetletnik. Prve nauke o glasbi je dobil na mariborskem učiteljskišću pri izvrstnem glasbenem učitelju g. prof. Beranu. Pozneje se je šolal sam, dokler ga ni v jeseni 1925. prosvetna uprava, opozorjena na izredni muzikalni talent, poslala na državni konservatorij v Prago, kjer nadaljuje glasbene študije pod vodstvom profesorjev Suka, Jiraka, Križke itd. Napisal je že celo vrsto skladb, ki so se deloma že izvajale v Mariboru, Celju, Rogaški Slatini, Beogradu in Pragi. Dosedaj znane so sledeče:

1. Krst pri Savici, simfonična slika po Prešernu, za veliki orkester, delano po vzorcu "vodilnih motivov", kakor jih je uporabljal Wagner v operah.

2. Lirični kvartet v 4. stavkih, izvajal Zikov kvartet.

3. Ideali, simfonija v 4 stavkih. Izvajala Mariborska Glasbena Matica.

4. Ubežni kralj, simfonična slika. Izvajala mariborska vojaška godba v Mariboru in Celju.

5. Kvartet v a-molu, izvajan prvič na akademiji mariborskih dijakov v Narodnem gledališču. Tukaj začenja Osterc uporabljati moderno polifonijo.

6. Kvart v C-duru še neizvajan.

7. Zbor "Ni te na vrtu več", izvajan v Mariboru in Beogradu. Harmonizacija narodnih pesmi.

8. Iz Satanovega dnevnika, balet v 3 slikah, ekspresionističen, še neizvajan. Slišali smo ga pri vadbi vojaške godbe pod bivšim kapelnikom Hercogom.

9. Sonatina za klavir, izvajana v Celju, Mariboru in Pragi.

10. Suita za klavir. Impresije, izvajane ravnotam.

11. Samospevi s klavirjem: Serenada, Ni te na vrtu več, Usta so mi bila nema. En bretana, Uspavančica, Mene ni požela kosa, Zvečer, Slavec, Cicifuj, Štiri belokranjske, izšle v tisku v Pragi 1926, Japonski motiv, Solnce v zavesah, Ljubke ekspresionistične stvarce, ki so se ponovno izvajale v Celju, Mariboru in Pragi.

12. Humoreska, nokturno za mali orkester, izvajan v Rogaški Slatini.

13. Serenada za kvartet, izvajan v Mariboru in Celju.

14. Povodni mož, simfonična slika za velik orkester, se na petkovem koncertu izvaja prvič.

15. De profundis. Ciklus 7 samospevov za visok glas, flavto, oboo, 2 klarineta, fagot, 2 violini, violo in violončelo, prirejen tudi samo za kvartet, deloma že izvajan v Pragi.

"Povodni mož" ima glasbo sodobne smeri z realističnem slikanjem dogodkov, ki absolutno zanikuje konsonance, stremi po ritmičnih pestrostih npr. po dvočetrtinskem in tričetrtinskem taktu hkrati. Melodično uporablja kolikor mogoče narodno zveneče motive, harmonično je skladba zelo smela, na enem mestu ima hkrati 3 tonovske načine. Polifonija z izjemno liričnih mest je dosledna, v prvem valčku so pri reprizi istočasno 4 melodije, katerih vsaka je nastopala prej samostojno.

Glavni ritmi: Začetek tvori "vrvenje k plesišču pod lipo". Ples se začne z dvočetrtinskim taktom, ki prehaja v tričetrtinski valček, temu sledi dvočetrtinski in tričetrtinski motiv ljubezni, obenem se že oglašča šestosminski motiv Povodnega moža. Razvija se elementarna godba – grom itd. – v mešanih ritmih, naposled se sliši šumenje vode. V pp konča skladba v atonalnem peterozvoku s flageoleti sordiniranih godal in srednjimi toni flaut ter nizkem sordiniranem rogu.

Skladatelj je imel namen izrabiti orkestralni aparat tako, da ne bi učinkoval kot kompleks instrumentov, temveč kot en sam instrument.

Filip Bernard, prvi flavtist mariborske vojaške godbe, je bil rojen 24.IV. 1896 na Jesenicah kot sin kapelnika tovarniške godbe. Oče je kmalu spoznal dečkovo nagnjene in ljubezen do glasbe in ga je že v mladih letih vabil na različnih instrumentih; najprvo na violini, potem na raznih trobilih, tako da je dečko z 12 leti že igral v orkestru. Nazadnje je obvisel na cornu, pri vojaki pa je predsedal k flavti, ki je sedaj njegov glavni instrument. Žal oče ni imel sredstev, da bi dečka dal v šolo. Moral

je v tovarno, kjer se je izučil železostrugarstva. Že prej na Dunaju, pozneje pa pri vojaški godbi je Bernard sam začel študirati glasbeno teorijo in skladbe klasikov, romantikov in modernistov. Voditelj mu je bila sprva Foersterjeva knjiga "Nauk o harmoniji", pozneje H. Riemanova dela. Bernard je samouk. Prva njegova skladateljska dela so bile orkestracije klavirskih in vokalnih kompozicij Mokranjca, Zajca, Vilharja, Konjovića in drugih. Njegove orkestracije smo slišali tudi že v Mariboru večkrat, ne da bi bili vedeli za komponista. Napisal je več koračnic, kolo, nocturno za 4 rogeve, prvo njegovo večje delo pa je "Elegija" za veliki orkester.

"Elegija" ima dvodelno obliko, začenja z štirikratnim uvodom, kateremu sledi prva tema s priključenim motivom, nato druga tema, ki mu sledi zopet prva, dalje trio pravzaprav ekspozicija, izpeljava, repriza, izpeljava in mesto Code zopet povratek prve teme. Vsebina "Elegiji" je: hrepenenje, spoznanje, prevara, žalost in obup, ki izveni v otožnost.

Zanimiva bo vzporedba Osterčevega "Povodnega moža" poleg Bernardove "Eligije". Po svoji globoki koncepciji "Povodni mož" ne bo na prvi hip vsem razumljiv, zato se bo ponovil, da bo postal tudi širši publiki bolj razumljiv. Za njim pa bo vplivala "Eligija" s svojo skladkobo naravnost pomirjevalno.

Naj noben Mariborčan, ki mu je na srcu glasbenokulturni razvoj in v ceniti idealno stremljenje Glasbene matice, ne zamudi obiskati ta koncert in s tem moralno in gmotno podpreti dva naša mlada talenta.

Jutro, 7 (1926), str. 103, 7.5., str. 6,

ORKESTRALNI KONCERT "GLASBENE MATICE" V MARIBORU

Mariborska "Glasbena matica" je priredila 7. maja že drugi orkestralni koncert v tej sezoni z zelo zanimivim sporedom. Največja osebnost je bil češki mojster Dvoržak s svojo simfonično pravljico "Polednica". To strahotno bajko o materi, ki v nepremišljeni jezi oblubi neubogljivo dete čarovnici, katera se res pokaže ter umori dete, slika Dvoržak živo in nazorno. V smislu programatične glasbe se poslužuje skladatelj ilustrativnih sredstev modernega orkestralnega aparata. Glavni motiv čarovnice izpelje kot nekako vodilno temo ter jo obdeluje skoro v smislu simfoničnega stavka. Pestri narodni motivi tvorijo ozadje, iz katerega raste polifonija in polihromija orkestra.

Ga. Brandlova, izvrstna umetnica, je odigrala z briljantno tehniko ter z lepim čustvovanjem Mendelssohnov plemeniti koncert v e-molu ter graciozni in pikantni "Rondo capricioso", Saint-Saensa, ki ga odlikuje prav francoska eleganca.

Velik del sporeda pa je bil posvečen naši mladi instrumentalni glasbi, temu nebogljenu detetu. Dočim smo dosegli na polju vokalne glasbe lepo stopnjo razvoja, moramo dela, ki so bila dosedaj ustvarjena na polju komorne in instrumentalne glasbe, smatrati pravilno le za dragocene mejnike ob cesti v bodočnost.

Slovenska, z njo tudi jugoslovanska glasba, nima tradicije, klasike. Če izvezamo v zadnjem času po dr. Čerinu odkrita dela Mihevcva, ki se zdi res nekaj Mozartov epigon, moramo konstatirati, da stoji instrumentalna glasba pri nas v znamenju romantike: (močan je vpliv Wagnerja) in moderne. Baš moderno smer išče v zadnjem času zopet oni pravec slovenske glasbe, ki vre neizčrpljiv – iz duš narodove- narodne pesmi. To pa je dragocen korak na poti naprej.

* Ta prispevek je v časopisnem natisu podpisan z dr. I.V., napisal ga je Ivan Vidic (gl. Bibliografijo rasprava i članaka, 2. zv., str. 211, Zagreb 1984), verjetno doktor prava ali medicine in ljubiteljski glasbenik v Mariboru.

Bernardova "Eligija" (pravzaprav simfonična pesnitev, za eligijo je mestoma predramatična), je skladba nežne melanholije, preproste in čiste melodijske linije. Ilustracija je primerna, mestoma malo preobložena.

Bernard je romantik, a to ne v smislu romantičnega glasbenega obdobja, njegova romantika ni stil, temveč čustvovanje. Eligija je bila pristrčno sprejeta, občinstvo je navzočega in sodelujočega skladatelja živahno pozdravljalo.

Čisto drugačen je Slavko Osterc, katerega simfonska pesnitev "Povodni mož" se je izvajala prvič. Ni še dozorel, ni še našel mirnosti linije, ter harmonije oblike. Moderna ga mami, romantika se smeje v njegovih delih – a na dnu drznih, harmoničnih pestrih valov njegovega orkestralnega aparata sanja v globini tajinstveno čarobna Vineta, naša narodna pesem. Iz pestre slike moderne harmonije in kromatičnih drznosti zablestijo pristrčne tako domače melodije, zadoni eleganten valček – delo brez dvoma velikega talenta, ki išče poti do cilja.

Izvajanje je bilo v celoti dobro, le nekateri tempi bi za naš okus bili lahko hitrejši. Gosp. ravnatelj Hladek – Bohinjski je vodil orkester z ljubeznijo do dela in z železno energijo. Bil je predmet živahnih ovacij, žal ne preštevilne publike.

Pribiti pa moramo žalostna dejstva: V orkestru "Glasbene Matice" pogrešamo mnogo izvrstnih instrumentalistov učiteljev "Glasbene Matice", ki se iz neumljivih razlogov odtegujejo kulturnemu delu, verno občinstvo koncertov pa tvorijo le uradniški sloji, ki jim je vstopnina res žrtev, dočim zaman iščemo naših financijelno krepkih krogov, katerih dolžnost bi pač bila, da podpro plemenito prizadevanje "Glasbene matice".

Jutro, 7 (1926), 11.5., str. 5,

NOVA SLOVENSKA OPERA

2. Sl. Osterc: "Iz komične opere"

V zadnji številki "Doma in sveta" sem pod tem naslovom skušal podati notranjo razvojno nit opere izza romantike do današnjih dni. Nato sem opisal stil Kogojevih "Črnih mask" in skušal to slovensko delo stilno uvrstiti v evropski razvoj. Po vsem tem naj sedaj opišem še Osterčevo operno delo in pozneje še Bravničarjevo ter skušam odgovoriti na vprašanje, kako je z moderno slovensko opero, kakšne stilne smeri ubira in kakšen je nje pomen v razvoju naše kulture in kakšno je nje notranje razmerje do sodobnega evropskega opernega dela.

Preden začnem razpravljati o Osterčevem delu, moram vriniti poprej še nekaj pojasnil k stilu tako zvane "čiste glasbe", da bo opis enodejanke "Iz komične opere" razumljivejši.

Po vojni smo videli v operni produkciji precejšnjo stilno neenotnost. Trdovratno se je držala zapoznena romantika na odrih in v skladbah starejše smeri, poleg te je živel impresionistični (slikanje, občutje, kolorizem, eksotičnost), balet, kot moderna pa je veljala "ekspresionistična" opera, reakcija na "brezdušni" impresionizem, rahel pogon v idealistično smer, čeprav le s sredstvom stopnjevanega akordičnega občutja in le deloma tudi novega linearnega izraza.

Iz te mešanice pa so se po zgledu Stravinskega pojavili novi ljudje z novim stilom in so se proglasili v jezo starejše generacije za "protiromantike". Imeli so soroden program kakor slikarska "nova stvarnost". Dočim so romantiki proglasili za umetnost čustveno sugestijo oziroma rahel idejni poudar, impresionisti slikanje in občutje, so hoteli mladi zgolj "čiste glasbe" in so se prezirljivo nasmehnili filozofiji, psihologiji in posnemanju. Ustvarjati so začeli glasbo, ki ni ne slikala, ne sugerirala čustev, ne nosila s seboj idejnih tendenc, tako da so "stari" trdili, da ti novotarji nimajo ne talenta, ne duše, ne krvi, ne umetnosti, nego da so neke vrste papirni ljudje in obrtniki. Tudi nazunaj so namreč mladi zavrgli proroški nimb romantičnega umetništva, zametavali "individualen pečat in bili

prepričani, da so navadni duševni delavci, ki delajo zato, da žive in rabijo zato stika z – ljudmi ...

Pa naj govori tu eden od najinteligentnejših teoretikov med temi, eden izmed reformatorjev sodobne opere, Ernst Křenek. Iz teh odlomkov, ki jih citiram iz njegove razprave "Zum Problem der Oper"¹ gleda umetnostni nazor popolnega materialista, ki sovraži vsak subjektivistični element in mu je glasba glasba, tekst pa tekst; med obema negira direktno notranjo zvezo, s čimer pada vsa zveza z romantiko:

"Die Oper ist eine durchaus widerspruchsvolle Erscheinung. Der Musiker ... wird niemals einsehen, was Worte, Gebarden, Bilder und die dahinter stehenden psychischen Realitäten mit rein musikalischen Geschehnissen zu tun haben sollen. Die Tatsache, dass etwa ein Verschworener eintritt, findet nicht das geringste Korrelat auf der musikalischen Seite ... Beiden, dem Drama und der Musik gemeinsam ist nur der Ablauf in der Zeit.

Subjektive psychische Assoziationen, die der Laie beim Horen von Musik empfindet, sind reine Zufallswirkungen, welche nicht bei zwei Menschen vollkommen einig sind. Das objektiv Feststellbare, durch alle Zeiten von allen Menschen gleichmässig Erkennbare an der Musik ist das Material der Musik und der im Material allein bedingte Zusammenhang der Elemente, die rein musikalisch-logische Folge der Teile.

Die wahren Beziehungen zwischen Text und Musik müssen in der rein musikalischen Lebendigkeit, in der Organisiertheit der Musik als Vorgang im Stoff versichert sein ... Dabei ist nicht der Ausdruckssinn des Wortes massgebend, denn das einzige, was die Musik überzeugend und allgemein verständlich mitmachen kann, sind die grossen Intensitätszüge der dramatischen Dichtung. Dabei wird sie niemals Gefühlsinhalte aussprechen können, wohl aber Gefühlsquantität genau registrieren.

Tako Křenek o stilnem bistvu te smeri. Naj mi čitatelj oprosti ta dolgi predgovor, toda pri nas se o teh rečeh doslej še ni razpravljalo, naši glasbeni vzgojitelji nas doslej v tej smeri niso orientirali in tako je večina zrla postavim Křenekovega "Jonnyja" in pa Osterčevo delo kot nekakšno nerazumljivo "potegavščino". Je pa ta glasba, ta "stvarna" glasba nekaj, kar je še vedno izraz našega stvarnega časa, še vedno bistvena komponenta naše sodobne duševnosti, dasi se je stanje v najnovejšem času s te točke že premaknilo dalje. Kdor trdi, da ta umetnost ni lepa, čustvena, vzvišeno idejna, simetrična, konsonantna, naj se vpraša, ali je lepo, senti-

¹ Iz knjige "Von neuer Musik", Köln, 1925, založba F.J. Marcan.

mentalno, vzvišeno, simetrično in konsonantno naše življenje, ali smo taki mi, oziroma, ali smo bili v povojnih letih?²

Tako nam bo mogoče razumeti komično operno enodejanko kurioznega naslova "Iz komične opere". Osterc, ki je pred par leti dovršil glasbene študije v Pragi pri prof. Jiraku, je s tem v zimski sezoni 1928/29 pokazal svoj prvenec, ki pripada v stilni krog pravkar opisane smeri.

Že pri izbiri teksta se je to pokazalo po umetnostnem značaju; bistro-umno je opazil vsak romantik, da ta tekst nima ne liričnih, ne tragičnih, ne idejnih, celo ne "literarnih" vrednot, ampak da je čisto navaden, "surovo vsakdanji špas". Gre za komiko koleričnega nestrpnega, braziljanskega kreola Dubreuilja, ki se v pariških manirah ne počuti dobro, dalje za pozabljivega Charvaluja, ki si piše v beležnico, kar mora drugi dan po točkah absolvirati, medtem tudi snubitev lepe Juliette, Dubreuilove nečakinje. V operi Charvalu izgubi beležnico, najde jo pa njegov tekmeč pri Julietti, Gerard, ki izvrši vse točke v beležnici namesto njega in končno dobi Julietto, Charvalu pa šele po zaroki pride iskat svojo beležnico. Sprejet je z ogromnim smehom, ki je končni bombni efekt tega "sketcha" (žal, ta efekt, čitan bolj učinkuje ko na odru). Podobnih snovi so se posluževali ta leta poleg Křeneka tudi Hindemith (Hin und zurück), Weill (Mahagonny, Dreigroschenoper), pred vsemi pa že l. 1918. Stravinski, ki je z baletom "Zgodba o vojaku" načel epoho "čistoglasbene" opere. Takrat so začeli stari pisati o "Entgötterung der Kunst".

Ta snov je "materialno" pojmovana, to je, skladatelj je ni dvignil v nobeno poetično sfero, ampak ji dal le obleko, usmerjeno v čutnost. Osterc rabi oni za dur in mol irelevantni poltonski sistem, ne da bi pisal mnogo kromatike. V harmoničnem oziru se izogiblje stare "pravilne", a že "izrabljene in osladne" akordike in tonalitete, pa piše disonantno in poli- ali atonalno. To naj, postavim pokaže že tale bitonalni košček /zgoraj G, spodaj As):

² Naj mi bo tu izjemoma dovoljen majhen intermezzo na račun naših slovenskih literatov. V današnjosti vidim okrog sebe stvarno življenje, stvarno arhitekturo, stvarno plastiko in slikarstvo in pravkar govorim tudi o stvarni glasbi pri nas in drugod. Ne vidim pa tega v literaturi. Odkod, pravim, rasto tile resnični "papirni ljudje", ki z muko in s silo hočejo iztisniti iz našega življenja neko lepo, romantično sentimentalnost in liriko, neka mehka, ginjena občutja in deviški vonj mavrice – ko pa tega ne v njih ne v našem življenju ni? Odkod vendar ti ljudje rasto? Saj so sami mladi ljudje, živeči med nami, danes, in imajo oči in vse, le odkod poganjajo, če ne iz starih s solzavimi pesmimi popisanih papirjev? Ti ljudje ne prispevajo k današnji kulturi, ampak k oni, ki je že umrla, lažnivci, slepci, zaprtki v svojih želvnih lupinah ... Pa brez zamere! Naši komponisti bi radi libretov, pa jih doma za svojo moderno rabo ne dobe in hodijo ponje v inozemstvo, čeprav naša organizirana literatura živahno seje in prcvita.



Poudariti je treba, da akord pri Ostercu nima romantične funkcije, da bi bil nosilec kakenga "občutja", t.j., da bi bil vsebinski porabljen. Akord mu je izrabljen v smeri svoje čisto "materialne" funkcije, kot barva, čutni vtis, kar potrjuje tudi izrazno irelevantno gibanje harmonije. Čutni učinek napete disonance mu je jako ljub in mu po stopnji svoje vtisne jakosti, pogosto služi kot poudarek. Že prvi akordi uverture izpovedujejo neko razigrano slast napeto disonantnega:



Pogoste so pri njem tudi "razumsko-matematične" tvorbe, kakor



Tudi tvorba melodije je deloma racionalna; ne goni je ne slikanje, ne čustvo, ne izraz, nego obstoji iz zelo primitivnih, "arhaičnih" praoblik, iz katerih se razvije z neko "muzikalično logiko". Postavim primere tematike njegovih kanonov:



ali:

ali:



ali:



Ta tvorba melodičnega materiala spominja na instrumentalno polifonijo XVII. in XVIII. stoletja, po svoji abstraktnosti, primitivnosti, členoviti ritmiki in ljubezni za sekvenciran glasben pralik, ki nima sicer romantične elegance in čustvenega zamaha, pa se da lepo polifonski obdelovati. Osterc je ljubitelj Bacha, ki ga sploh vsi "čisti" izredno visoko cenijo.

Njegova pevska linija je ali realna deklamacija, ritmično vezana brez označbe tonske višine, ali pa v note prenesen govor:

Julietta:

Po - zdrav-ljen, stri - ček!

Gerardu: Dubreuil:

Vi ste še tu? Kdo ste?

Julietta: Dubreuil (zarjove):

Moj snu-luc! Ta?! itd.

Zelo pogosti so pa intermezzi, ki se govore kakor v drami. To so navadni razgovori, ki nimajo tolike važnosti za celoto ali pa dramske napetosti.

Glasbeno telo tega dela je torej označeno na eni strani po "naturalističnem" dvanajstpoltonskem sistemu in potencirani napetosti disonance, politonaliteti, po drugi pa tudi s težnjo k abstraktnjši harmoniji, celo diatoniki in arhaizirajoči tvorbi melodike in polifonskih, zelo pogostih vložkih, ki dajejo tej glasbi zelo linearen značaj. Ta dvojnost ni tako premoščena kakor pri Kogoju, kjer je vsa harmonija kontrapunktično prežeta, ampak gre za mešanico, v kateri skoro prevlada linearnost. Tako si stojita nasproti takšnale čutnosti in barvne pestrosti vesela barvitost (nastop Dubreuila):



in pa brez prehodov, takšnole resno, abstraktno pletivo linij:





Razmerje med pevskim tekstom in glasbo je večinoma le zunanje, prav kakor pravi Křenek, ritmično-dinamično. Slikanja je izredno malo, pa še to je skoro zabrisano, giblje se namreč v smeri podčrtavanja zunanjedramatskih intenzitet, to je slikanje kvantitete dogajanja z dinamiko, vzpenjanjem akordične vrste itd. Kvalitete čustva ali misli niso upoštevane in kolerični nastop Dubreuil, ki je podčrtan z izmenjavajočimi se disonancami s končnim *ff*, v glasbi nikakor ne pomeni npr. kakšen značaj ima Dubreuil in ali je vesel ali žalosten ali jezen. Včasih povzame orkester celo deklamatorično melodijo pevca (tale je porabljena celo v uverturi):

Julietta:

Kaj se je zgo-di-lo, striček?

Orkester:

To so neke redke zunanje skupne točke, obstajajo pa tudi še številnejše notranje očitne nezveze. Tako je npr. mogoče, da se za medigro splete kanon, iz katere gori označenih melodij, pa se nadaljuje še pod petjem. Mogoče je, da pevec poprime nekaj not iz njega ali pa tudi ne. Vsekakor je ta notranja zveza med besedilom in glasbo pretrgana, prav kakor izpoveduje Křenek, govoreč o operi kot "widerspruchsvolle Erscheinung". Irelevantnost glasbe napram tekstu in njega pomenu je še bolj razvidna iz zelo pogoste rabe ostinativ, ki jih Osterc, močno vplivan po Stravinskem iz dobe "Zgodbe o vojaku", izredno ljubi. Tu ni notranje zveze s tekstom, četudi je mogoče, kakor npr. nad ponavljano koračnico, da se nad isto igro na drugih mestih poje notranje povsem nesoroden tekst.

Par primerov teh ostinatov: So to primitivni monotonsko se ponavljajoči motivi pod dialogi. Najbolj pogosta je figura velikega bobna, "ki nastopi ob vsaki prozi ter se njena dinamika vedno prilagodi dinamiki recitatorja na odru":



itd., dokler traja proza.

Drugi imajo več ali manj lomljeno akordično obliko:



Zveza med tekstem in glasbo je dana, prav kakor pravi Křenek, v izredno širokih mejah celote: "špas" v tekstu si je dobil humoren, grotesken pendant v glasbi in je do neke mere res, kar pravijo sovražniki te glasbe, da treba tupatam "poslušati glasbo z enim, tekst z drugim

ušesom". To je bistvena lastnost te čiste glasbe materialističnega značaja. To ni več romantična opera. Orkester ni glavni vsebinski faktor glasbene drame, je le eden izmed obeh prirejenih delov, ki sta do neke mere samostojna. Mogoče je nadpisati tej isti glasbi – drugo, veselo ali žalostno dramo, če se le, kakor pravi Křenek, krijejo kvantitete. Tudi ni več vodilnih motivov, simbolov – čemu? Če ne gre za podpiranje kvalitete?

Kompozicija ne očituje (razen v tekstu včasih zahtevanih) ponavljanj istih mest. Na videz izgleda, da je to prost niz, neurejena mešanica akordičnih in polifonskih mest (največ koračnice in kanonične imitacije), ki nimajo ravno tradicionalnih oblik (simetrija glavne koračnice je opravičena v tekstu, ki se ponovi), ampak gre le za nastavke, dele starih form, ki se nepričakovano presnavljajo in spreminjajo značaj. In vendar je dana neka členovitost v glasbi enodejanke. Na eni strani jo členijo v neke dele vložki dramskih scen, na drugi si slede kosi kakor *Predigra*, *Moderato*, *Andante*, *Allegro* itd., ki imajo v splošnem vsak zase nekam bolj enotno ubran melodični in ritmični material.

Tako kaže tudi kompozicija ono dvojnost kakor glasbeno telo: na eni strani navidezna neurejenost, na drugi vendar neka, če že ne Křenekova ali Stravinskega "muzikalična, organizirana logika", pa vsaj rahlo bližanje nečemu, kar je poznala recimo klasična opera: odstavkom po številkah.

Delo je, kakor je kritika soglasno pripomnila, zelo efektno instrumentirano v smeri izrabe kolorističnih možnosti. Posebne značilnosti skladatelja so njegova ritmična mnogostranost, humornost, neka prešerna razbrzdanost ter vplivanost po Stravinskem iz njegove dobe okrog "Zgodbe o vojaku".

Taka je slovenska zastopnica smeri "čistoglasbene opere", ki je zaslužila širši popis (Osterc je namreč zaplodil pri nas že celo šolo te smeri), ker je prva te vrste pri nas, čeprav je šele prvenec. Četudi je šele neko tipanje, pa ima le svoje stilno zrno, pomeni potreben člen v domačem razvoju. Ta "čistoglasbena", na videz povsem brezdušno-objektivno-materialistična epizoda v razvoju je bila nekak prehod. V tej struji je bilo romantike konec. V tej smeri pa so dani tudi zelo energični pogoni v stilno smer, ki je materializmu pravo nasprotje, v novi idealizem, ki je reakcija stari "stvarnosti". Uveljavila je zopet abstrakten sistem, polifonijo in kompozicionalno členovitost v smeri dosti močnejšega pogona k idealizmu, kakor pa so ga bili zmožni "ekspresionisti". Na višku te struje je zrasel idealizem opere "Oedipus rex".

Kakor je šlo delce-prvenec manj opaženo in skoro nerazumljivo mimo našega povprečnega poslušalstva, je vendar važen člen v našem glasbenem razvoju in uvršča našo domačo produkcijo v primero z novejšimi

deli Hindemitha, Weilla, Křeneka, deloma Milhauda, ki vsi, kakor Osterč, slede stopnijam velikega reformatorja Igorja Stravinskega, dasi ga na njegovi sedanji razvojni točki še niso dosegli.

S tem sem opisal dvoje že izvajanih domačih modernih del, ki sta stilno različni. Kogojeve "Črne maske" so še v stilnem risu pozne romantike, Osterčev sketch pa v naprednejšem risu čiste glasbe, kateri sledi v najnovejšem času novi realizem, odrešenje od more evropskega materialističnega viška v začetku našega stoletja.

Dom in svet, 42 (1929), 246-249.

KONCERT SKLADB SL. OSTERCA

V ponedeljek, 10.1.1964, je bil v Filharmoniji koncert skladb enega izmed naših najsodobnejših skladateljev, prof. Slavka Osterca. On, Adamič pa Ukmar utirajo pot moderni pri nas. Ta moderna je v nekih ozirih romantiki in impresionizmu pravcato nasprotje in mislim si, da je ta koncert, na katerem se je Osterc kolektivno predstavil javnosti kot skladatelj, našel mnoge, ki so poslušali to novo glasbo s starimi ušesi in seveda niso vedeli, kaj bi z njo.

Kakor gotovo namreč živimo v dobi, ko Evropa energično odklanja materialistični nazor, ki je dal umetnosti listi senzualizem, tako gre v slikarstvu za reakcijo plastičnega realizma na slikoviti naturalizem in v glasbi za reakcijo polifonega realizma na akordični naturalizem. Kdor torej v moderni išče še vedno ušesnih slasti in ganljivih ženskih "štimung", je razočaran. Nova glasba je bolj za duh in intelekt, ne pozna čutnega akordičnega šegovanja in deluje v glavnem z izrazno silo gibke melodične linije in nje opletiva v horizontalnem glasbenem telesu. Čutnost in čustveno emocijo romantike je zamenila zmerna duhovna idejnost nadčutne vrste in tako je ta glasba bolj podobna oni XVI. in XVII. stoletja kakor pa romantiki. Starejšemu okusu je nemara ta godba, ki učinkuje le z prepletanjem linij, morda dolgočasna, zlasti še, ker ne rabi dinamike, sodobno mislečemu duhu pa nudi obilo užitek.

Osterc je v prvih delih še služil disonantni atonaliteti ekspresionizma, nato prešel v tabor "čistih" glasbenikov, pretežnih linearistov, danes pa se nam kaže v stremljenju k dosegu duhovnega efekta. Prav mu pri skladanju (on je silno plodovit in hiter) pride njegovo obvladanje stroge realne forme v vseh variantah, njegov iznajdljivi humor in pa – orientiranost v stari in novi literaturi.

Koncert je otvorila čakona za violo in klavir, katero sta izvajala ga Osterc in V. Šušteršič. Štiri šalivke za sopran in dva klarineta so nudile izboren glasbeni humor. Gdč. Mezetova dobro poje, pa manj točno izgovarja, kar pri tej glasbi ne sme biti. Koncert za oboo, basklarinet, rog in violo v treh stavkih je zmagovito uveljavil moderni komorni ciklični stil in pokazal zlasti učinkovita Vivace in Allegro. Gdč. Mezetova je pela nato samospjev Vstajenje s spremljavo viole, ki petje opleta – pevka mora

biti povsem samostojna zadevateljica, ker nima v spremljavi nobene harmonične opore. Gdč. Golobova je pela štiri Gradnikove pesmi za kontraalt in kvartet godal in sijajno uveljavila svoj nizki e ali celo d, lepo izgovarjala in tehtno poudarjala smisel in izraznost. Sonato za violo in klavir v treh stavkih sta igrala ga. Osterc in g. Ivančič.

Osterc rabi vse forme imitacije, fuge, kanona, dalje čakone, pasakalje, tokate; ciklične reči so zgrajene še po načelu kontrastov tempa. Vse pa oblikuje kontrapunktično znanje in markantna motivična logika in doslednost, ki se nikoli ne da zanesti v plitko prijetnost. Ko se bo Osterc še bolj duhovno poglobil, bo s tem aparatom lahko dosegel zelo mnogo. Naj za svoj pionirski trud, hotenje in znanje prejme zahvalo in čestitke; nikakor naj ga razmere ne zavlečejo levo ali desno v koncesije! Prava je ta smer, naj se zaveda, kulturno zaslužna v sodobnosti in naj ne klone skladatelj k publiki, nego ta naj mu skuša slediti!

Izvajajočim štejem v zaslugo, da so opustili pri podajanju dinamiko, ki bi tu le motila. Osterčeva gospa je igrala pravilno skoro brez pedala. Eno je pa Osterc glede svoje sicer originalne in nenavadne instrumentalne zasedbe bržkone tudi sam čutil: ta glasba zahteva homogenih barv in ne prenese z uspehom viole med več pihali. Barva ne sme biti vzrok, da bi kateri instrument imel efekt vodstva nad drugimi!

Želeti je Ostercu krepkega: dalje tako! Pa ne v širino, nego v globino naj gre njegov napredek!

Ljudem pa, ki tej glasbi ne morejo slediti, tega ni šteti v lastno krivdo, pač pa enemu vodilnemu glasbenemu krogu pri nas, ki jih v to ni vzgajal.

Slovenec, 58 (1930), 35 (12.2) str. 7.

SLAVKO OSTERC

V krogu slovenskih skladateljev zavzema Slavko Osterc, podobno kakor ostali mlajši skladatelji, svoje posebno mesto. Od svojega povratka iz Prage, kjer je dovršil glasbene nauke, pa do danes hodi dosledno po eni poti, katero bi analiziral sledeče: atonalen večglasen slog, brezobzirnost v izrazu, pristaš starih strogih glasbenih oblik, neizprosen sovražnik romantike, ki jo občuti kot osladnost ter izogibanje vsake čustvenosti. Njegove skladbe naj bodo izraz "nove stvarnosti", oblikovno pa neoklasicizma. Trda materijalnost brez sentimentov – arhitektura iz železobetona in natančnih računov.

Osterc je v rabi sredstev skrajni levičar. Askeza čustev, objektivna melodika v baročnih oblikah fug in kanonov, stvarna instrumentacija, zanikanje harmonije kot izraznega sredstva, to bi bile poteze Osterčevih skladb, ki imajo precej zunanjega sorodstva s Hindemithovim ustvarjanjem. Takšna glasba ne računa pri širšem občinstvu na efekt, ker je zamotana in navadnemu ušesu težje dostopna. Pri tej glasbi ne sme biti uho zvezano s čustvom, temveč z razumom, da postane dostopna in da pusti vtise.

Vsa ta svojstva in značilnosti sloga "nove stvarnosti" v operi in neoklasicizma v čisti glasbi pa so v logičnem nasprotju z dramatično glasbo. V dramatikii leži romantika, trdijo vneti pristaši nove stvarnosti. Vsaka dramatična glasba ima v sebi elemente romantične glasbe. Edina rešitev iz zagate in tega protislovja so primerni libreti, ki odgovarjajo kolikor mogoče bistvu te glasbe. Kolika razvojna možnost je v tem načinu za bodoči operni teater, bo pokazal in dokazal šele čas. Osterčeve tri enodejanke so izšle iz te mentalitete. Sorodne so nekoliko minutnim operam Dariusa Milhauda. Podobno kakor Milhaud je tudi Osterc v svojih enodejankah strnil tekst na minimum; obrezal je prav vse, kar se mu ni zdelo nujno in tako je napravil opero v nekakšnem telegrafskem slogu.

Glasba v teh enodejankah hodi samostojno pot, vendar in večinoma le vzporedno s tekstom. Zgrajena je na manjših strogih oblikah in ima vse prej omenjene značilnosti.

Od svojega gledališkega prvenca "Iz komične opere" je napravil Osterc s temi enodejankami v tehničnem oziru korak naprej, slovensko operno produkcijo pa je obogatil z novimi in svojevrstnimi deli.

Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani.

Opera 1931/32, št. 9, str. 1-2.

OSTERČEVE TRI ENODEJANKE

Medea – Rdeča smrt – Dandin v vicah

Slavka Osterca spoštujem; izredno je marljiv, bujno produktiven, neomajno zvest sprejetim načelom. Atonalen polifonist, pristaš "nove stvarnosti". Mrzi romantiko in čustvenost, češ da sta neslani, zanika harmonijo, ne mara melodike in piše glasbo za razum, torej ne za srce in dušo. Osterc stoji v četi mednarodnih muzikalnih revolucionarjev, ki izkušajo porušiti muzikalne temelje preteklosti vobče, a opere še posebej, in ustvariti nove umetnine.

Dr. Lud. Schiedermaier, redni profesor muzikologije na vseučilišču v Bonnu, je to najnovejšo muzikalno modo ekspresionizma in nove stvarnosti označil kot strokovnjak takole:

"Zavedno, dosledno in vztrajno odvracanje od harmonije in ritmike, barve in kolorizma, oblike in izraza v dosedanjem smislu, stremljenje po novi melodiki, novem oblikovanju, novem zgrajenju muzikalnih elementov temelji na umetniški volji, ki hoče melodične, harmonične in ritmične posamezne sile povsem osvoboditi iz njih stoletne medsebojne zveze in jim odpreti svoje posebne poti in razvojne možnosti.

Iz tega hotenja se ostresajo funkcionalne harmonije, protežirajo posamezne instrumentalne skupine, zavračajo zvočne draži, so atonalni in ustvarjajo umetnine, ki jim ni glavno, da predstavljajo človeško doživljanje in da pretresajo.

Polifonija se izteka v brezobzirno linearnost, odreveni pa tudi v matematično formulo in se popne do brezkrvne abstrakcije. Išče in uporablja primitivno ljudsko muziko v melodiki, ritmiki in ropotanju tolkal.

Na drugi strani pa zavaja iz hrepenenja po konstruktivnem oblikovanju k oblikam fuge, chaconne, passacaglie in toccate, da, celo k sodobnemu američanskemu jazzu.

Popolna destrukcija se veže z željo po ostrem formalnem profiliranju. Da je ta revolucionarna struja izrazito razumska, je očitvidno."

Vse to velja za Osterčeve tri enodejanke. Pristaši nove stvarnosti, objektivne melodike v baročnih oblikah fug in ponavljajočih se kanonov, trde materialnosti brez sentimentov, arhitekture iz železa in betona in natačnih računov, kakor je skladatelj Osterca označil tovariš Bravničar, ti pristaši so imeli v zvrhani meri priložnost, da so bili v soboto navdušeni. Prirejali so Ostercu burne ovacije, ga klicali na oder in mu poklonili posrebren venec.

Drugi, ki opere brez čustvenosti, melodij, človeškega globokega doživljanja in pretresanja ne marajo, pa so seveda dejali, da Osterčeve enodejanke sploh niso operne, nego da so zmes kakofonij, hrupa, ropota, kričanja in ritmov jazza.

Zdi se mi, da je slovenska publika enaka nemški, italijanski ali francoski. V P. Stefanovi "Oper", Jahrbuch 1927 (torej najbolj napredni, sodobni operno kritični ediciji) piše Max Hofmüller: "Publika ni le sprejemajoči, nego skoraj prav toliko dajajoči del. Njegova lakota po dražeh čustva, njegova hvaležnost za užitke, njegova nezavedna, skoraj religiozna težnja po dviganju duše izžareva včasih večjo moč, kakor jo izžarevajo pevci. In naša nemška publika nezmotno reagira na vsak pristen srčni ton z odra ...". Tu torej najbolj sodobni (nikakor ne konservativen idealist romantik!) nemški kritik vedno in vedno naglašča čustvenost, dušo, srce. In iz Milana poroča dr. E. Lert o Italijanih prav v isti ediciji:

"Imeti hočejo 'novo linijo': nesentimentalno, sportno, ostro, – skratka; brezčutno! In tu se odpre kajpak prepad. Latinec ima namreč še zmerom besedo: humano, človeško, in čeprav je futurist, mu je umetnost še vedno (kakor Goetheju) konfesija, izpoved srca!"

Torej tudi Italijani v sodobnosti zahtevajo od opere in sploh od glasbe človeškosti, čustva, srca ... Predvsem pa seveda melodike!

Zelo smo hvaležni Slavku Ostercu, da je slovensko operno produkcijo obogatil z novimi, svojevrstnimi deli, ki dokazujejo, da stopamo k vzorcem najmlajše muzikalne smeri. Usoda Kogojevih "Črnih mask" in Bravničarjevega "Pohujšanja" – operi sta izredno naglo izginili – pa bržčas tudi Ostercu ne bo ugodnejša. Vsi trije imajo zasluge za nove vidike, ki ne ostanejo brez vpliva.

Klemens Krauss, direktor dunajske Državne (bivše Dvorne) opere, je 25. dec. t.l. izjavil:

"Kriza opere je v prvi vrsti kriza produkcije. Atonalni izrodki so tudi krivi, da zanimanje publike za opero pada in da se rajši obrača k drugim produkcijam, ki so ušesom prijetnejše ali pa ljubijo še strastneje mojstre prejšnjih dob. Z eksperimenti take vrste, kakršni so atonalne opere, ni

mogoče napolniti seveda prav nobenega poslopja in ni mogoče najti atonalnih pevcev, ki bi z radostjo služili taki glasbi. Po svojih izkušnjah kot direktorja dunajske in prej frankfurtske opere lahko rečem, da je danes lažje z dobro uprizoritvijo prejšnjih oper napolniti hiše, nego z večinoma dvomljivo zanimivimi deli takoiimenovanih novozvočnikov (Neutöner). Krvi bolj polna in živejša produkcija, dela, ki prihajajo od ljubega Boga (in ne iz napeňjanja možganov, a pri tem prav ničesar ne dajejo čustvom!), taka dela so potrebna, in operna kriza izgine."

Glasbeno soroden s Hindemithom, po oblikah z Milhaudom, je Oserc, pogumno moden ustvaril dve operni "minutni" in eno baletno "minutno" delo. No, "minuta" traja 25-35 minut. Medeji je obrezal vse meso, vse kite in žile, pa tudi ves drob. Ostalo je skoraj golo okostje in ga komponiral. Silna tragedija je prav za prav le Medejin samospev, ker vseh pet ostalih partij je ničeno epizodnih. Akcije nobene, ženski zbor v treh skupinah nepremičen kakor sohe, le Medeja bega in dviga roke.

"Maska rdeče smrti", baletna pantomima po Poeju, je ritmično zanimiva in sploh najboljša. Vse rajejanje je mučno, prisiljeno.

"Dandin v vicah", groteska po Molièru in H. Sachs, je brez humorja. Višek "komike" je, ko Dandin pretepa ženo po zadnjici in ko menih polaga Dandina na koleno in mu izprašuje zadnjo plat. Moški zbor sedi v dveh skupinah na desni in levi. Dve vlogi in dve epizodi.

Vse troje je režiral g. B. Kreft. "Medejo" v čisto klasičnem slogu, balet v sodobnem. Dandina v grotesknem srednjeveškem. Zelo okusno, slikovito barvito.

Izredno težko, mestoma zelo visoko partijo Medeje je podala ga. Gjungenac Gavellova kajpak zopet odlično, igralski s klasičnimi pozami, kipno, zunanje krepko in lepo, g. Gostič (Jazon), Magolič (Kreon), Janko (Algeos), Mohorič (sel)in Driga (odgojitelj) prav dobri.

V baletu so se odlikovali gdč. Jakše (kača), g. Golovin (krotilec in Rdeča smrt), gdč. Smrkoljeva (okostnjak), pa trije kavalirčki in dva (ženska) boksarja. Njih imena bi morala biti navedena na lepaku, kakor g. Dimončiča (napovedovalca) in g. Sancina (kneza). Tudi zbor je jako živahen.

V "Dandinu" je bil g. Kovač (varani mož), Španova (žena), menih in mučitelj s trobilom g. Janko in opat, ki ima edini melodično partijo, g. Zupan. Nemi ljubimec zopet g. Mencin. Vsi pevci so imeli težke naloge.

Vzlic dolгим pavzam je predstava še pred 10. gotova. G. dirigent dr. D. Švara je zaslužil dva lovorjeva venca. Orkestru pa še posebej priznanje.

Vse v enem: zelo originalen, čisto nenavaden in prav poučen večer.
Gledal sem ga dvakrat zapored! Zato mi že lahko verjamete.

Slovenski narod, 65 (1932), št. 48 (29.2.).

MLADA SLOVENAČKA MUZIČKA GENERACIJA

Općenita razmatranja

Ljubljana, sredinom maja 1933.

Muzički život Ljubljane kao da je u potpunom skladu sa cjelokupnim načinom života u slovenačkom glavnom gradu. Kao što se Ljubljana razvija od dana u dan, izgrađuje, uređuje, modernizira, odlikuje zaista nekom vanjskom čistoćom i urednošću, koja joj s pravom dodijeljuje nadimak "bijela Ljubljana" – tako i u ljubljanskom opsežnom muzičkom životu imade neki jasni sistem, neke stalne smjernice, po kojima se radi i napreduje. Na ovome mjestu bilo je već često govora o onom izvjesnom i sistematiziranom muzičkom životu u Slovenaca. Svaki posjet u Ljubljanju ponovno nam može da pruža dokaze, kako tamo čitav način mišljenja i umjetničkog stvaranja sve više napreduje i kako borba protiv zasukane reakcionarnosti može da zabilježi brojne pobjede na svim stranama. Zaista, kada čovjek malo dublje zaviri u muzički život Ljubljane, kada se u tančine pozabavi sa ideologijom slovenačkih muzičara mlađe generacije, onda mora da ga zadivljuje ona samosvijet, onaj stalni nepokolebljivi, a svakako i pozitivni pravac, prema kojemu ta generacija živi i radi.

Danas se već jasno mogu da razpoznaju konture muzičkih nastojanja te mlade generacije, koja se odgaja na državnom konzervatoriju u Ljubljani. Starija generacija ili – kako je mladež tamo općenito naziva – reakcionarna generacija već je sasvim stupila u pozadinu. Pojedini njihovi pretstavnici javljaju se tek sporadično kojom izvedbom ili kojim zakašnjelim dokazom njihove zastarjelosti. Mladež je toliko ideološki organizovana, toliko jaka i jednom zajedničkom duhovnom idejom zagrijana, da je starija generacija pred njihovom aktivnošću na bilo kome području muzičke umjetnosti svakako morala da kapitulira. Jer ta je mlada slovenačka muzička generacija u svome radu i naziranju upravo fanatična. Ona bez oklijevanja ruši sve i utire sebi sama nove i nepoznate puteve.

Ona kida sa svakom tradicijom i kroči bez ikakvih obzira naprijed. U tome leži i sav uspjeh njene pobjede.

Duhovni vodja te legije, koja se bori za ekstremna savremena muzička nastojanja, radi kako profesor kompozicije in teoretskih predmeta na državnoj muzičkoj akademiji u Ljubljani. On podmlatku daje osnovne direktive ali ga ujedno podučava i usavršuje u vanrednom muzičko-tehničkom znanstvu. To je g. Slavko Osterc, kompozitor i najradikalniji pobornik za moderna muzička nastojanja. Čovjek visoke muričke i općenite kulturne naobrazbe, uvažen u inostranom svijetu kako kompozitor i pedagog koji je proizišao iz majstorske češke škole za kompoziciju. Ostercu je uspjelo, da oko sebe okupi svu naprednu i intelektualnu mladež i da je čvrsto poveže uz zajednišku jednu ideju vodilju. Odnosaj je to druga naprama drugu, a nipošto profesora naprama svojim djacama. i možda baš u toj vrsti saradnje leži sav uspjeh slovenačke mlade muzičke generacije. S druge opet strane, gotovo svi ovi mladi ljudi ujedno su akademsko naobraženi intelektualci koji imaju jasno određene poglede na savremen i stvaran život.

Ta slovenačka ultramodernistička struja, koja ruši u svojem stvaralačkom radu forme, tonalitet, koja mrzi jedan čisti trozvuk, čiji najobičniji akord započinje kod neriješavanog terdecimnog sazvuka, koja u svojim djelima skroz upotrebljava dvanaest-tonski sistem, koja se napokon priklanja i četvrt-tonskoj muzici – ta generacija radi neumorno i mnogo. Ona postizava ne samo kod kuće, no i u inostranstvu već zamjerne uspjese. Ona nimalo ne zaostaje za ideološkim i kompozitorskim nastojanjima savremenih škola u Evropi, naročito u Njemačkoj i Češkoj. Tu se zapaža i osjeća visoki jedan nivo, koji ljubljansku školu nivelira postepeno sa majstorskim muzičkim školama srednje Evrope.

Drugo je pitanje, da li ova nivelizacija, ovo priklanjanje čisto zapadno-evropskom školama, školama čistog intelekta, ne će danas sutra da postane opasna i štetna (u idejno-nacionalnom smislu) po slovenačku, a time i po opću jugoslovensku muziku? Ne će li se ona i suviše da odalji od svoj vlastitog naroda? Moguće da će skoro budućnost da odgovori na ovo pitanje. Nama, koji sa najvećim interesom pratimo evoluciju kompozitorskih nastojanja slovenačkih kolega i nehotice dolazi pred oči umjesna poredba. Ne nalikuje li ovo savremeno i realno stvaranje mlade slovenačke muzičke generacije na onaj – tek nedavno sazdan – trinaesterokatni "nebotičnik", ures i ponos današnje Ljubljane, koji po svome jednostavnom, stvarnom in praktičnom obliku daleko zasjenjiva sve staromodne i načičkane fasade.

Novosti, 27 (1933), 135, str. 9.

PRAGA – GLEDALIŠČE IN GLASBA

Ana: jaz ne vem, je to smeh ali jok: sodobni teater E.F. Buriana in kolektiva, teater brez običajnih kulis, brez sceničnih mamil, brez zastora, igra – Adolf Hoffmeister je napisal, kakor pravi, komedijo "Mladost v igri", toda sam ne vem, kakor Ana, ali je res to šala ali ni; – toda vsa zamisel z najmodernejšo, a pošteno in točno v okvir spadajočo glasbo vred, je tako resnična in hkrati trpka, kakor režija Burianova in umetnost igralcev. Ana, proletarsko, preprosto dekle, ve, kaj pride v drugem dejanju – zato odide od tovarišev, ki igrajo mladost, ki se med bolnim porogom sami pomikajo v vsakdanjost. Saj vsi vemo; mladost, to so dejanja, in vendar nas je strah. Toda Ana ostane pri nas ...

Danes je mrtva točka, statičen prelom med moderno in konservativnostjo; prav za prav ne: danes se je tehnika nagnila proti preteklosti. V resnici je to fikcija: četudi je igrala mlada virtuoska na violino Bedriška Seidlova zgolj Vranickega, Goldmarka, Suka in Paganinija, četudi je igrala vse to dovršeno in mehko in sijajno ko le kdo, je vendar jasno, da bo čez leta nastopil nekdo, ki bo igral atematično in radikalno novo muziko. Da bo nastopil tedaj umetnik, ki se bo dvignil nad okus in aplavz polinteligentov, in ki ne bo igral Paganinija, da pokaže, da zna z eno roko igrati arco in pizzicato. Vem, da je treba za to navdušenost in optimizma, prav toliko, kot ga je imela Seidlova na svojem prvem koncertu. Toda umetnikov cilj ni to, kar se misli: Skoro bomo priznali, da ima ton duhovno in fizično tvorno moč.

Če izpregovorim v Pragi besedo "Manes", ve vsakdo; to je center, okoli katerega se suče jata novih slikarjev in komponistov. Morda kdo to stvar omili, toda skratka: Manes pomeni radikalno modernost (dasi je tam tudi kavarna). Nad njo se je vršil zadnjič koncert: Osterc, Martinu, Bořkovec, Hindemith. Nikakor ne mislim uganjati nacionalizma, če rečem, da je bilo Osterčevih šest arabesk za klavir skoroda najboljše na sporedu, in ni kazalo z obupno dolgo Hindemithovo kompozicijo "Življenje Marijino" vred nikakih prognoz za bližji kompromis s klasiko. Martinu je postal cel Francoz in veselje je poslušati njegove zveneče trizvoke. Bořkovec je ostal na pol poti. – Toda prava moderna je še pred Ostercem in Hindemithom!

In zopet drugi violinski virtuoz; njemu priznam, da je storil prav, ko si je volil romantični program: kajti, kakor je postal Bachov koncert naenkrat na njegovi violini mističen in poln hrepenenja, tako bi postala moderna in hipermoderna. Danes je jasna, skoroda razumska doba, kjer stre-mimo za statiko, velikimi bloki in prisotnostjo duha, duše in srca. Broni-slav Huberman je romantik že s svojim wagnerskim temperamentom, in tako je zvenel Brahmsov koncert kot nekaj daljnega in lepega; to je Hubermanova zasluga, pred Brahmsom. In prav za prav tudi to ne –; morda ne igra Huberman tako mehko in uglajeno kot Seidlova, njegova narava mu včasih presilno vodi lok – toda on je umetnik brez žonglerskih ambicij, on ne igra po programu Teufelstriller – sonate; to delajo vsi. So talentirani in genialni umetniki.

Jutro, 16 (1935), 26.3., str. 5.

PROF. OSTERC O NAŠIH MLADINSKIH ZBORIH

Zamotana so pota mladega vaškega učitelja, čudovito se križajo in razvijajo. Kljub vsej navidezni enoličnosti so doživetja tako različna; v delu, naporih in iskanju novih poti šele najdeš samega sebe. Pa že pride tako, da se na vsem lepem znajdeš v pestri družbi komponistov, vaških učiteljev in še popoldne teščih mladih literatov; živahno debatirajo o sodobni umetnosti in snujejo načrte, kako poživiti mladinsko petje po naših šolah. Naš "dobri tatička" prof. Slavko Osterc, zavrt v oblake cigaretnega dima, mi drage volje dovoli intervju, kar v pisani družbi "saj smo sami domači".

"Ali že veste, da imamo v Konjicah 'Društvo pevovodij mladinskih zborov', ki je izdalo tudi prvo številko svoje edicije?"

"Da, vem! Prijatelj Pirnik mi je redno poročal o vsem, kadar se je kaj pomembnega zgodilo. Informiran sem skoraj o vseh nastopih mladinskih zborov že od pomladi sem, o načrtih in velikem številu zborov, ki so si naredili častno nalogo, propagirati novejšo mladinsko zborovsko glasbo. Tudi novo edicijo, v kateri sem sam prispeval tri skladbe, imam že v rokah."

"Kako mislite, gospod profesor, o glasbeni folklori sploh in posebej o folklori v mladinski glasbi?"

"O folklori v splošnem sem se zelo razpisal v beograjski reviji "Zvuk", kjer sem polemiziral z zagrebškimi komponisti, ki smatrajo folkloro za edino rešitev glasbe in sedanjega "težkega" položaja. Hotel sem jim dopovedati in s podatki ovreči njih trditev, ker se mi zdi, da je glasba danes po svetu v takem razmahu, kakor že davno ni bila. Zlasti mi Slovenci se ne moremo pritoževati. Kdor je pred 20 leti recimo v Pragi slišal kako slovensko pesem, se je pomilovalno nasmehnil, Slovenec pa je zardel. Šele po vplivu kulture drugih narodov smo spoznali domačo folkloro. Folkloro cenim, ampak le v pristnosti, kakor je nastala, kakor imam tudi čevlje najrajši nove, ne pa popravljenih. Odkar pa so začeli naši zbori (Trboveljski slaveček) z mladinskimi skladbami hoditi po svetu, moramo stremiti za tem, da bo naša glasbena produkcija vsaj enakovredna pro-

duktom vseh drugih narodov in da ne bo capljala več 50 let za njimi. To velja za simfonično, komorno in vokalno glasbo. Če danes izvajajo moja in mojih bivših gojencev dela v evropskih in ameriških centrih, je to pač dokaz, da smo na pravi poti. Zato ponosno poudarjam, da moramo delati vedno dalje. O folklori v mladinski glasbi sem mnenja, da nam je tukaj Adamič naredil tako dovršene priredbe narodne pesmi, da bi bilo vsako nadaljevanje v tej smeri neuspešno. Zato se mora mladinska glasba prilagoditi nivoju današnjega otroka, ki je kulturno daleko nad kulturnim nivojem naše mladine prejšnjih generacij. Folklore tedaj ne odklanjam: ima pa toliko zagovornikov, da bi bil jaz med njimi odveč. Prvo edicijo "Mladinske pesmi" DPMZ moram superlativno pohvaliti, ker imam o svojih treh skladbah najboljše mnenje (drugače bi jih ne dal tiskati), nič slabšega o obeh občutenih Cvetkovih in treh šegavih Pirnikovih. Tehnično so vse stvari, ki so v zbirki, organsko skozi in skozi dovršene in razmeroma lahke za naštudiranje.

"Kako da ste komponirali narodno besedilo?"

"Narodno besedilo je neprimerno boljše, kot so narodni napevi na isto besedilo. Kar se mene tiče, sem pustil tekst popolnoma nespremenjen. Tako lepih šaljivih tekstov, kakor je npr. belokranjsko narodno besedilo, nam naši pesniki (z malimi izjemami) žal, še niso napisali. Resnično šegavih mladinskih tekstov pa v splošnem nimamo. Ni torej čuda, da sem vzel te tekste, ker solzavih stvari ne komponiram rad."

"Ali ste vi sprožili zamisel edicije?"

"Nisem. Sumim pa Pirnika in mlade pevovodje na Štajerskem. Ti se sestajajo zdaj v Račah, zdaj v Celju, Šoštanju in Konjicah, po svojih vaseh v Prekmurju, Podravju in Posavju pa vršijo to pomembno kulturno mislijo.

"Kako pa da je sedež društva pevovodij mladinskih zborov ravno v Konjicah?"

Žički učitelj Ulaga, ki sem mu trobental na ušesa že v celjski meščanski, kjer sva skupaj prepevala, je organiziral lani 14. marca "festival" desetih mladinskih zborov v Sl. Konjicah. Tam je bil ob tej priliki sestanek pevovodij; iz tega je zrastle društvo. Sedež društva je v Konjicah, delujejo pa zbori tudi v drugih okrajih. V kolikor sem informiran, namerava društvo ustanavljati in enotno vzgajati mladinske zборе in to v sodobni smeri ter izvajati skladbe, ki temu ustrezajo. Seve bodo mlajši zbori peli razmeram primerne pesmi, sčasoma pa izvajali tudi sodobne kompozicije. Tudi sem slišal, da bodo letos taki "okrožni koncerti" ali "mladinski festivali" že v Račah, Šoštanju, Dravogradu, zopet v Konjicah in morda

še kje. Vseh zborov, ki že vežbajo, pravijo, je nad 30. Ti fantje in dekleta so mi všeč, kar rad jih imam, ker vem, da delajo.

"Ali pa mislite, gospod profesor, bo stvar uspevala?"

"Bo. Že edicija je po kvaliteti taka, kot je še nismo imeli. Beograjska Muzička Akademija (prof. D. Šolić) si je zasigurala izvedbo skladb iz te edicije, kar nas pri našem započetem delu navdaja s ponosom."

Učiteljski tovariš, 78 (1937/38), 27, str. 2.

SLAVO OSTERC IN NJEGOVE SKLADBE

Dne 23. maja 1941 umrlega slovenskega skladatelja Slavka Osterca smo se v lanskim 5.-6. št. našega lista spomnili v kratkem sporočilu. Danes hčemo to izpopolniti z nekaterimi podrobnimi podatki njegovega življenja in delovanja in objaviti seznam vseh njegovih skladb.

Slavko Osterc se je rodil 17. junija 1895 v Veržetu pri Ljutomerju. L. 1914 je maturiral na učiteljski šoli v Mariboru. Kot učitelj je služboval v Sevnici, Košakih, Studencih pri Mariboru; kot učitelj glasbe na meščanski šoli v Celju. Od leta 1925 do 1927 se je glasbeno izpopolnjeval in diplomiral na kompozicijski šoli državnega konservatorija v Pragi, kjer so mu bili učitelji: K.B. Jírák za skladanje in instrumentacijo, Jar. Krička za oblikoslovje, V. Štepan za estetiko, Metod Doležil za dirigiranje zbora, Otakar Ostrčil za dirigiranje orkestra, Ferd. Prymen za operno režijo in dramaturgijo ter Alois Hába za četrtonsko skladanje. Po dovršenih glasbenih študijah je deloval od leta 1927 dalje do svoje smrti kot profesor na državnem Konservatoriju odnosno Glasbeni akademiji v Ljubljani, kjer je poučeval harmonijo, kontrapunkt, skladanje in oblikoslovje.

Njegove skladbe so sledeče:

1. Tiskane:

1. Štiri belokranjske za glas in klavir. Založba "Razgled", Praga.
2. Solnce v zavesah za glas in klavir. Nova muzika I/1, Ljubljana.
3. Pesem o devici Peregrini za glas in klavir. N.M. 11/3.
4. Dve miniaturi za klavir. N.M. I/1 in I/4-5.
5. Familija. Mešani zbor. N.M. 1/13.
6. Tri pesmi iz cikla: Obup bednega sentimentalnega poeta. N.M. 11/5.
7. Pesem. Moški zbor. Zbori V/5.
8. Pamet se prelahko izgubi, mešani zbor. N.M. II/6.
9. Konja jezdi aga. Zbori 1930.
10. Tri belokranjske, mešani zbor. Zbori 1931.

11. Ančka, bančka. Zvonček 1931.
12. Oče naš. Mešani zbor. Izdala Glasbena Matica v Ljubljani.
13. Jurij in belouška za bas in klavir. Izdala Glasbena Matica v Ljubljani.
14. Šest klavirskih skladb. Samozaložba.
15. Fantazija in Koral za orgle. Samozaložba.

II. Rokopisne skladbe.

16. Jurjevanje za glas in klavir.
17. Osem Chaplinovih anekdot za glas in 12 instrumentov.
18. Godalni kvartet.
19. Štiri karikature za pikolo, klarinet in fagot.
20. Koncertino za gosli in sedem drugih instrumentov.
21. Iz komične opere. Muzikalni skeč v enem dejanju.
22. Requiem za enoglasni zbor basov in 15 instrumentov.
23. Dvoglasna suita za klavir.
24. Suita za 8 instrumentov.
25. Mariborskim dehurjem za glas in klavir.
26. Krog s kredo, opera v 5. dejanjih.
27. Silhuete za godalni kvartet.
28. Štiri šaljivke za sopran in dva klarineta.
29. Štiri Gradnikove pesmi za kontraalt in godalni kvartet.
30. Koncert za violino, violo, čelo in klavir.
31. Aleluja. Moški zbor.
32. Suita za orkester.
33. Sonatina za dva klarineta.
34. Partita za čelo in klavir.
35. Ciakona za violo in klavir.
36. Vstajenje za sopran in violo.
37. Mala suita (4 skladbe) za orkester.
38. Rapsodova velikonočna poslanica za zbor in 7 instrumentov.
39. Saloma, miniaturna opera.
40. Koncert za oboo, klarinet, rog in violo.
41. Mali preludij za klavir.
42. Sonata za violo in klavir.
43. Morska pesem za glas in klavir.
44. Fantazija za gosli in klavir.

45. Ave Marija za sopran, alt in troje pihal.
46. Javor in Majda za sopran, godala in tolkala.
47. Maska Rdeče smrti, baletna pantomina.
48. Medea, opera v enem dejanju.
49. Pesem o suhi muhi za mešani zbor.
50. Dere sam jaz mali bija za glas in klavir.
51. Dandin v vicah, operna groteska v enem dejanju.
52. Preludij za klavir v $\frac{1}{4}$ tonskem sistemu.
53. Osem belokranjskih za triglasni deški zbor.
54. Celjska romanca, kantata za zbor, soli in orkester.
55. Suita za gosli in klavir.
56. Štiri Heinerjeve pesmi za višji glas in godalni kvartet v $\frac{1}{4}$ tonskem sestemu.
57. Dva kipca za glas in klavir.
58. Dve Golievi pesmi za glas in klavir.
59. Klasična overtura za orkester.
60. Koncert za orkester.
61. Magnificat za mešani zbor in orkester (ali klavir četveroročno).
62. Obed pri medvedu za bariton in klavir.
63. Simfonija za orkester.
64. Mati, simfonična slika.

Seznam Osterčevih glasbenih del izpričuje, da je bil pokojni profesor kot skladatelj zelo marljiv, zanimiv v izbiri besedil svojim skladbam ter izrazit, močan in svojevrsten instrumentalist. Svojo simfonijo za orkester, izvajano l. 1941 v Ljubljani, je smatral kot svoje življenjsko delo. Marsikaj zloženega v mladih letih, ko še ni imel prave strokovne kompozicijske izobrazbe in ki mu tudi po slogu ni bilo več všeč, je že kdaj uničil. Še mnogo lepih osnutkov je nosil v glavi in še marsikaj mu je narekovalo srce, česar pa zaradi prezgodnje smrti ni mogel več izdelati in napisati; šlo je z njim v grob.

Kot skladatelj je pripadal hipermoderni smeri in hodil svoja pota. V začetku nam je bil precej tuj in težko prebavljiv. Polagoma pa je pridobil vedno več razumevanja tudi pri občinstvu; po drugi strani pa je sam postajal umerjenejši in užitejši. Na vsak način je bil izredno močna glasbena narava in izklesana umetniška osebnost. Njegove zlasti simfonične in komorne skladbe so se mnogo izvajale tudi v inozemstvu.

Poleg poučevanja in skladanja se je udeleževal kot glasbeni pisatelj v raznih naših glasbenih revijah, zlasti v "Zborih" in "Novi muziki" in bel-

grajskem "Zvuku", kjer je bil stalen glasbeni poročevalec iz Ljubljane. Redne glasbene kritike je prispeval v nekatere ljubljanske dnevnike.

Poudariti in podčrtati moramo na tem mestu in o tej priliki še to, da se je kot skladatelj tudi cerkveni oziroma nabožni glasbi dovolj oddolžil z več pomembnimi skladbami, zlasti z Očenašem, Ave Marijo, Magnifikatom in Requiemom. Umrli je tudi dobro z Bogom spravljen ter vdan v voljo božjo, ko je prej potrpežljivo in spodbudno prenašal težko bolezen. Vse to nam ga ohranja v častnem in dragem spominu.

Cerkveni glasbenik, 65 (1942), št. 1-3, str. 8-10.

DOPOLNILO K "S. OSTERCU ..."

Urednik "Cerkvenega Glasbenika" prof. St. Premrl se je že v lanskem letniku "Cerkvenega Glasbenika" spomnil dne 23. maja 1941 umrlega slovenskega skladatelja Slavka Osterca, v št. 1., 2. in 3. letošnjega letnika pa je priobčil obširnejšo poročilo z nekaterimi podrobnimi podatki njegovega življenja in delovanja in objavil seznam njegovih skladb. S tem je ponovno izpolnil častno dolžnost do svojega stanovskega kolega. Gotovo pa ni povsem razpolagal s številnejšimi viri, da bi mogel v svojem poročilu zadostiti popolnosti, ki jo pomembnost pokojnega skladatelja zahteva. Avtor tega dopolnila, bivši Osterčev učenec na državnem konservatoriju v Ljubljani, ima po tesnejših odnosih s pokojnikom naravno na razpolago številnejše podatke.¹ V prepričanju, da bo uredniku in bralcem ustregel, če dopolni že priobčene podatke, in da se vsaj v skromni meri oddolži spominu velikega slovenskega skladatelja, pošilja v objavo sledeče dopolnilo:

a) Skladbe

Poleg 64 Osterčevih skladb, ki so našteje v št. 1., 2. in 3. letošnjega letnika "Cerkvenega Glasbenika", sem ugotovil še sledeče skladbe:

65. Bagatele za klavir.
66. Ko sem ja služil. Mešani zbor.
67. Kvintet za pihala.
68. Kvartet. Deški zbor.
69. Vrata. Samospev s klavirjem.
70. Opica in naočniki. Mešani zbor.
71. Lepa Vida. Moški zbor po prekmurski narodni.
72. Koncert za klavir in pihala.
73. Trio za flavto, klarinet in fagot.
74. Študija (fuga) za mladinski zbor.

¹ Prav gotovo. G. doktorju se za dopolnilo oz. članek najlepše zahvaljujem. Urednik.

75. Tokata za klavir.
76. Delajmo zlata kolesa. Samospev s klavirjem.
77. Procesija. Glas in klavir.
78. Arabeske za klavir.
79. Passacaglia in koral za orkester.
80. Nezgoda na piru. Mladinski zbor.
81. II. kvartet za dve violini, violo in čelo.
82. Slanica. Variacije za orkester.
83. Oba junaka. Glas in klavir.
84. Sonata za saksofon in klavir.
85. Andante in scherzo za violino in klavir.
86. Male pesmi za Ireno. Glas, saksofon, rog, viola in klavir.
87. Plesi (3 jugoslovanski plesi) za mali orkester.
88. Plesi za orkester.
89. Biba leze. Glas in klavir.
90. Materi. Glas in klavir.
91. Štuparama. Glas in klavir.
92. Novica. Dvospev in klavir.
93. Za materjo. Glas in klavir.
94. Aforizmi za klavir.
95. Cvetoči bezeg. Mala kantata za otroški zbor, alt solo in devet instrumentov v $\frac{1}{4}$ tonskem sistemu.
96. Variacije na slov. narodno "Kdo bo, dekle, tebe troštal?" za violino in klavir.
97. Slavec. Glas in klavir.
98. Uspavanka. Glas in klavir.
99. Nokturno za klavir.
100. Mouvement symphonique za orkester.
101. Nonet pour flute, hautbois, clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contrebas.
102. Delajmo zlata kolesa! Mladinski zbor.
103. Žabica in muha. Mladinski zbor.
104. Pravlјice za klavir.
105. En bretana. Glas in klavir.
106. Uspavančica. Glas in klavir.
107. Quatre miniatures pour piano.
108. Ovce in psi. Mladinski zbor.
109. Mamica. Mladinski zbor.
110. Starca ne maram. Ženski zbor.

111. Cinq morceaux pour piano.
112. Trois esquisses pour piano.
113. Trio pour violon, violoncello et piano.
114. Naše božično drevo. Ženski zbor.
115. Skozi mrak. Moški zbor.
116. Fantaisie chromatique pour piano.
117. Six petit morceaux pour piano.
118. Belokranjska suita za ženski zbor.
119. Oba junaka. Mladinski zbor.
120. Cvetoči bezeg. Mešani zbor.
121. Vstajenje. Mešani zbor.
122. Ena kantata od šaha za sopran, bariton, bas in klavir (s prozo) – humoristična z recitatorji.
123. Biba leze. Mladinski zbor.
124. Štuparama. Mladinski zbor.
125. Petites variations pour piano.
126. Sonata za čelo in klavir.
127. Illusions. Pantomine de ballet.
128. Cicifuj. Glas in klavir.
129. Mene ni požeļa kosa. Glas in klavir.
130. Divertimento za kvartet na lok.
131. Nezakonska mati. Baletna slika.
132. J.S.D. Baletne epizode.
133. Mala suita na motive opere "Osveta" za orkester.
134. Štiri skladbe za orkester.
135. Krst pri Savici. Opera v treh dejanjih.
136. Bagatele za orkester.
137. Serenada za visoki glas in mali orkester.
138. Simfonija, C-dur ("Ideali") za orkester.
139. Nokturno in humoreska za mali orkester.
140. Povodni mož. Simfonična slika po Prešernovi baladi za orkester.
141. Koral in fuga za klavir.

Dalje je Osterc izvršil sledeče priredbe svojih skladb:

1. Religioso iz "Suite za orkester". (Priredba za klarinet, violino in klavir.)
2. Interludij za klavir (Iz "Partite za čelo in klavir.")
3. Belokranjske nagajivke za triglasen mladinski ali ženski zbor s klavirjem. (Priredba "8 belokranjskih za triglasen deški zbor".)

4. Vrata. Visok glas in orkester. (Priredba "Vrata. Samospev s klavirjem.")
5. Solnce v zavesah. Visok glas in orkester. (Priredba "Solnce v zavesah. Glas in klavir".)
6. Procesija. Visok glas in orkester. (Priredba "Procesija. Glas in klavir".)
7. Procesija. Nizek glas in orkester. (Transpozicija.)
8. Notturmo. (Zeleni se gaj ...) za godalni orkester. (Priredba "Notturmo za klavir".)
9. Štiri belokranjske za glas in 8 instrumentov. (Priredba "Štirih belokranjskih za glas in klavir".)

Poleg 15 naštetih v prejšnji številki so izšle v tisku še naslednje Osterčeve skladbe:

16. Belokranjske nagajivke za triglasen deški zbor. (Grlica, str. 212-214. Zagreb. 1933-1935. Srečko Kumar.)
17. Nezgoda na piru. Mladinski zbor. (Mladinske pesmi. Konjice. 1937. Zal. D.P.M.Z.)
18. Delajmo zlata kolesa! Mladinski zbor. (Mladinske pesmi. Konjice. 1937. Zal. D.P.M.Z.)
19. Žabica in muha. Mladinski zbor. (Mladinske pesmi. Konjice. 1937. Zal. D.P.M.Z.)
20. Ovce in psi. Mladinski zbor. (Mladinske pesmi 2. Str. 6-7. Slovenske Konjice. 1938. Zal. D.P.M.Z.)
21. Mamica. Mladinski zbor. (Mladinske pesmi. 2. Str. 5-6. Sl. Konjice. 1938. Zal. D.P.M.Z.)
22. Biba leze. Mladinski zbor. (Za mlada grla. Str. 17-18. Celje. 1940. Ciril Pregelj.)
23. Štuparama. Mladinski zbor. (Za mlada grla. Str. 19-20. Celje. 1940. Ciril Pregelj.)
24. Magnificat za mešani zbor in klavir štiriročno. Wien. 1934. Universal-Edition.
25. Suita za violino in klavir. Wien. 1933. Universal-Edition.
26. Arabeske za klavir. Beograd. 1936. Collegium Musicum.
27. Danses orientales (No. I.-III.) pour petit orchestre. Bruxelles-Zurich. Edition Ars Nova.
28. Religioso iz suite za orkester. Ljubljana. 1936. Gl. Matica.
29. Quatre Miniatures pour piano. Ljubljana. 1938. Gl. Matica.
30. Six petits morceaux pour piano. Ljubljana. 1940. Mladinski pevski zbor "Vilhar" na Rakeku.

31. Naše božično drevo. Ženski zbor. Ljubljana. 1941. Ženski akademski pevski zbor.
32. Belokranjska suita. Ženski zbori. Ljubljana. 1940.
33. Cvetoči bezeg. Ženski zbor. Ljubljana. 1940. Samozaložba.
34. Vstajenje. Mešani zbor. (Ljubljana. 1940). Pevsko društvo "Ljubljanski Zvon".
35. Illusions. Pantomime de ballet. Reduction pour piano. (Ljubljana). 1941. Samozaložba.
36. Bagatele za klavir. Ljubljana. 1941. Samozaložba.
37. Petites variations pour piano. (Ljubljana.). Samozaložba.

(Ta seznam Osterčevih skladb verjetno ni še povsem popoln, čeprav v njem najbrž ni občutnih praznin. Zato naprošam vse bralce, da dopolnijo ta seznam z njim znanimi še nenaštetimi deli in jih sporočijo uredniku ali avtorju tega dopolnila.)

V obeh člankih je naštetih 141 Osterčevih skladb, a poleg tega je še 10 priredb lastnih skladb. Vsega je torej 152 del. Z ozirom na zasedbo glasov in glasbil nahajamo med Osterčevimi skladbami sledeče zvrsti zastopane po navedenih številih:

11 mladinskih zborov, 3 ženske zборе, 4 moške zборе, 10 mešanih zborov – 28 pesmi za glas in klavir, 2 skladbi za zbor in klavir, 9 za glas in razne instrumente, 5 za glas in orkester, 6 kantat, 6 oper – 17 skladb za klavir, 1 koncert za klavir in pihala, 1 skladbo za orgle, 4 za violino in klavir, 2 za violino in klavir, 2 za čelo in klavir, 1 za saksofon in klavir, 15 instrumentalnih komornih ansamblov, 18 orkestralnih skladb in 4 baletе.

b) Življenjepisni podatki:

Slavko Osterc se je udeležil prve svetovne vojne na bojišču kot nadporočnik pri gorskem strelskem polku št. 2 iz Ljubljane, kjer si je nakopal kal bolezn, ki je povzročila njegovo smrt. Bolezen se mu je od leta do leta slabšala, tako da je moral poslednja leta svojega življenja pri hoji stalno uporabljati palico. Poleg tega je bil manjše in drobne postave. Ti fizični nedostaki pa niso vplivali negativno na duha. Nasprotno, bil je vztrajen in določne volje ter trdnega značaja, ki pa je vseboval mnogo sarkazma in ironije. Vse to se na razne načine odraža v njegovih skladbah. Čeprav je pripadal po tehniki glasbene konstrukcije sodobnim naprednim smerem, se v njegovih delih nenehoma oglašaja značaj ljudske glasbene folklornega območja, iz katerega izvira njegov rod.

V dobi študija v Pragi je študiral operno režijo in dramaturgijo pri režiserju ing. Ferdinandu Pujmanu. Že v tem času se je ukvarjal s

poučevanjem glasbe. Med drugimi je bil njegov učenec starejši praški skladatelj Josip Mandič, po rodu iz Trsta. Na dr. konservatoriju v Ljubljani je poučeval poleg harmonije, kontrapunkta, skladanja in oblikoslovja tudi instrumentacijo, nekaj časa tudi glasbeno zgodovino, estetiko in generalni bas. Po njegovih predavanjih so bila izdana nekatera študijska skripta (npr.: Glasbena zgodovina, Oblikoslovje). V rokopisu je zapustil knjigo "Kromatika in modulacija", ki bi imela iziti lansko leto.

Publicistično se ni udeleževal le v številnih domačih, temveč tudi v mnogih inozemskih in celo ameriških listih. Poleg tega je izvršil ogromno število prevodov besedila v tujih in lastnih glasbenih delih, o katerih trdijo poznavalci, da so odlični in predvsem duhoviti. Značilno je za Osterca, da se je udeleževal tudi literarno, vendar so ta dela izključno ironične, sarkastične in drastične vsebine.

Osterc je gojil mnogo tesnih stikov z domačimi, zlasti pa z inozemskimi glasbeniki. V mednarodni glasbeni zvezi (S.I.M.C.) je zastopal domače skladatelje, doma pa je bil predsednik slovenske glasbene reprezentančne organizacije (U.J.M.A.). Bil je vnet propagator sodobnih glasbenih stremeljenj, dober organizator in dober družabnik. V mladem rodu slovenskih glasbenikov si je pridobil mnogo pristašev. Vendar pa njegova učna metoda, ki je bila preprosta, jedrnata in jasna, ni rodila le epigonov, temveč je med učenci vzbudila številne pobude k tvornemu udejstovanju. Mnogim svojim učencem je s svojo organizacijsko spretnostjo pripomogel do uveljavitve v javnosti. Prav tako pa je znal skoraj vsem svojim delom doseči izvedbe doma kot v tujini.

Končno je treba omeniti, da je bil Osterc vnet šahist in je uveljavil predvsem svoje organizacijske sposobnosti v šahovskih društvih.

Poudariti pa je treba, da spada Slavko Osterc v tisto vrsto redkih slovenskih umetnikov, ki so bili neprestano delavni prav do svoje smrti in niso počivali v senci mladostnih lavorik. Vse njegove skladateljsko delo je bilo usmerjeno k neprestanemu napredku. Od svojega umetnostnega prepričanja ni odstopal zaradi trenutnega uspeha pri občinstvu in čeprav se zdi, da se je v poslednji dobi občinstvu skušal s koncesijami približati, kaže analiza njegovih skladb iz te dobe, da je še vedno napredoval in izpopolnjeval tudi glasbeno tehnično konstrukcijo, o čemer jasno priča poslednja simfonija (*Quatre pieces Symphoniques*). Res je namreč, da je poslušalstvo postalo po historični razvojni poti po Osterčevem prizadevanju zrelejše. Osterc ni pisal zgolj za sedanjost, temveč tudi za bodočnost, v kateri bo njegova glasba živela kot dokument svojstvenega slovenskega tvornega vzpona.

Cerkveni glasbenik, 65 (1942), št. 6-8, str. 44-47.

SLAVKO OSTERC – RADIO LJUBLJANA, 10.6.1946

Letošnjega 23. maja je minilo pet let, kar je umrl Slavko Osterc, skladatelj, čigar ime je bilo tedaj znano slehernemu glasbeniku in ljubitelju glasbe. Pokopali so ga v drugem mesecu okupacije, okupacije s strani tistih sil, ki jih je Osterc vse svoje žive dni najbolj sovražil, namreč fašističnih. – Dvomimo lahko o tem, ali bi bil Osterc preživel vsa leta okupacije, če bi bil zdrav. Kajti bil je preveč odkrit in zagrizen sovražnik fašizma in preveč vnet pobornik sovjetskih idej, da bi se bil v času strahotne borbe potuhnil in molčal. – Ne morem pa dvomiti v čigavem taboru bi se znašel med borbo in kaj bi danes v njem imeli, če bi bil preživel.

Toda Osterc je bil bolan že dolgo pred okupacijo. Bolezen, ki mu je neusmiljeno in dosledno razjedala telo in izčrpavala življenjske sile, je pričela končno načenjati tudi njegovega duha. Postal je preobčutljiv in bolešno ranljiv, kar je pospeševala nedvomno tudi izredno trnjeva pot, ki jo je moral hoditi spričo zastavljenih ciljev. Vendar bolezen ni načela njegovega dela in plodovitosti. Pisal je tako rekoč noč in dan; posebno v poslednjem letu kot bi bil slutil, da mu je umreti, preden bo mogel dovršen del vseh svojih glasbenih načrtov izpeljati in zaključiti.

Z Ostercem je legel v grob slovenski skladatelj svojega časa, pa tudi najbolj sporna osebnost naše glasbe. Število njegovih skladb sega do številke 150, kar je ogromno, če pomislimo, da so vse nastale v letih 1927-1941. In med njim so največje oblike: simfonija, celovečerni balet, nekaj simfoničnih skladb raznih naslovov, klavirski koncert, komorna dela v obliki pihalnih kvintetov in noneta, godalnega tria in god. kvarteta ter sonat, cikli pesmi, baletne in operne enodejanke, manjše solistične ter zborovske skladbe. Značaj in izraz, zvočna plat, muzikalna izpeljava in oblika, skratka vse, kar je osredotočeno v pojmu "vrednost" dela, pa je bilo skoraj redno predmet najbolj nasprotujočih si mnenj in diskusij, čim je Osterčeva glasba doživela izvedbo ali uprizoritev.

Mogli bi navesti precej zunanjih vzrokov, ki so bili in so povod temu dejstvu, kot so: revolucionarnost njegovega zvoka, vse do četrttotskega sistema, ne le opuščanje, temveč zaničevanje vsega, kar je ustvarila starejša doba, predvsem pa polpretekla doba romantike, podcenjevanje

čustvenega izživljanja itd. itd. – Toda gre za bistvo, ki ga podrazumevamo pod pojmom "muzika", "muzikalnost", in ki se more uveljavljati v vsakem slogu in vsakem delu od najmanjšega do največjega. In tu moramo pripomniti, da je še mnogo tehtnih Osterčevih del do danes neizvedenih, da so štiri leta okupacije skoraj popolnoma izbrisala njegovo ime s sporedov in s tem možnost odnosa do njih in da nam je žal lansko bombardiranje Ljubljane uničilo nekaj dragocenega materiala iz njegovih rokopisov. Do danes ni še sestavljen popoln seznam njegovih skladb in razpoložljivega notnega gradiva, kar bo naša prva skrb za bodočnost.

Zato se mi zdi, da je danes, ko glasba pri nas še očitno tava pri izbiri starejših in novejših vzorov, iz katerih bi njene korenine mogle pognati novo drevo, še prezgodaj podajati dokončno sodbo o vrednosti Osterčeve glasbe. Podal bom rajši nekaj srečanj z njim, ki bodo bolje osvetlila njegov osebni odnos do glasbe in označila njegove lastne skladbe, nad katerimi se giblje tudi nocojšnji spored.

Bilo je jeseni leta 1927, nekaj tednov po Osterčevem nastopu, službe na ljubljanskem konservatoriju. Iz najbližje sobe slišim čudno zmes tonov, odprem vrata in zagledam Osterca, majhnega, kakršen je bil in sključenega ob klavirju, kako tišči s svojimi nespretnimi prsti celo vrsto tipk in drži vseskozi odprt pedal. V kaos tonov pa se zasliši njegov zategnjeni "sijajno". Kaj je sijajnega na tem zvoku, mi takrat ni bilo jasno. Situacija je bila zabavna v toliki meri, da mi je šlo na smeh. Osterc je slabo igral klavir. Skladal je brez njega in ker mu je bila kombinacija tonov slušno predstavljiva, je vedno le naknadno kontroliral rokopise. Ker ni imel tokrat nikogar pri roki, ki bi mu jih bil zaigral, sem ga zalotil pač pri poizkusu, da si komplicirano notno sliko sam zaigra – kar mu je po njegovem "sijajno" uspelo, vsekakor bolj, kot po mojem skromnem vtisu.

Osterc je bil fanatičen borec za svoj glasbeni izraz in svoje skladateljske vzore. Nekoč smo se vračali s koncerta, kjer smo poslušali skladatelje francoskega impresionizma in nemške romantike. Bil je nejevoljen in je dejal, da ga tak koncert ne bo več "videl". Ko smo mu zatrjevali, da so na nas napravile skladbe zelo globok vtis, čeprav čutimo, kako smo daleč od njegovega izraza in zasnove, je dejal, da ne razume, kako je mogoče pisati tako glasbo in da mu je tako čustveno izživljanje zoprno. Nemalo sem se čudil, ko sem nekaj let za tem imel v roki knjigo ruskega skladatelja Igorja Stravinskega, enega vodilnih svetovnih glasbenikov med obema vojnama, in bral v njej nekaj sličnega: da se more namreč vzporediti kot umetnina le s kipom, z njegovimi linijami, oblikami in površino. Vsi čustveni in barvni "odtenki" da so le izmišljeni in izpesnikovani nadevki.

Da je bila sodba o Osterčevi glasbi tudi v inozemstvu zelo deljena, o tem se je mogel vsakdo prepričati iz revij ob priliki svetovnih festivalov. Za nas je značilno in za Osterca izredno pohvalno, da je na njih dobival častno mesto. Tu moram navesti dogodek, ki ni vsakdanji v našem glasbenem življenju. V Ljubljani je koncertiral pred leti znameniti dirigent Herman Scherchen, morda najboljši svetovni poznavalec najnovejših stremeljenj v glasbi in propagator nove glasbe po svem svetu. Bil je naš gost in v razgovoru v troje smo se ustavili tudi ob Osterčevi glasbi. Dejal sem, da je prava nesreča, kako Osterc vztraja pri nekaterih svojih skladbah, ki se nam zdijo manj vredne od drugih, ki jih sam zapostavlja; omenil sem kot zgled Osterčevo *Passacaglio*. Scherchen pa je le zamahnil z roko in resno pripomnil: "In vendar imamo danes po svetu malo takih, kakršen je Osterc". Ko sem isto misel malo za tem omenil razvpitemu četrtrtonskega skladatelju A. Habi v Pragi, mi je osorno zavrnil: "Priznam, da je Osterc premalo zgoščen v svojih delih in da to gre na račun naglega ustvarjanja. Toda za vas vse bi bilo bolje, da manj kritizirate in več napišete!"

Osterc pa se v nobene spore ni dal vgnesti. Imel je svoj bodi in dobro se spominjam, kaj je nekoč dejal o ljudeh, ki izpolnjujejo proti svoji volji uradniške dolžnosti, ker so pač uradniki in kot taki plačani. "Meni so tako nerazumljivi, kot tisti kupci slabih knjig, ki se o slabi kakovosti knjige med branjem prepričajo, pa jo vendar čitajo do kraja, ker so jo plačali. Tako malo znajo ceniti svobodo, da si naprtijo dvojno izgubo: zapravljeni denar in zapravljen čas!"

Osterčeva lastnost, da učencem nikdar ni ubijal veselja do skladateljevanja, temveč jih je rajši vedno vzpodbujal, je rodila za slovensko glasbo ugodne posledice. S tem seveda ni rečeno, da je Osterc odobral vedno in pri vsakomur vse, kar je štel v slovensko glasbo, toda rajši je zavrnil skladbo plehkkih vzorov kot pa pomanjkljivo skladbo, ki se je skušala dokopati do solidnejših zgledov. Da je pri tem hote ali nehotе grešil, tega mu pri njegovem fanatizmu ne moremo zameriti. S tem fanatizmom je Osterc razgibal slovensko ustvarjalnost kot še nihče pred njim.

"Slavko Osterc je veroval v lepoto svojega umetniškega ustvarjanja in občutka. Močna vera pa je luč spoznanja in v tem svetem ognju je občutil moč svojega poslanstva za slovensko glasbo." S temi besedami se je rektor Akademije za glasbo poslovil od njegovih zemeljskih ostankov leta 1941. Nam v ujetništvu pa je bilo tesno, ko smo takrat zvedeli za Osterčevo smrt. Bil nam je tovariš, ki mu ni nikdar zmanjkalo navdušenja nad skladateljskim delom, nikdar bodrilnih besed, nikdar načrtov za nove podvige, nikdar stikov in sodelovanja s sosedi, h katerim je vedno rad pritegnil svoje nekdanje učence. Vse to je opravljal v dnevih in tednih, ko

ga je bolezen za hip pustila iz svojih rabeljskih krempljev. Razumel je dognanje, ki ga je že marsikateri estet pribil v svojih spisih: da je več ustvarjalne sile v ljudstvu, kot ga je doslej zgodovina izkopala. Danes je napočil čas, ko se hočemo poboljšati in popraviti stare napake. Zato smo dolžni posvečati tudi Ostercu že sedaj tisto pozornost, ki mu gre.

Toliko o Osterčevem osebnem odnosu do glasbe, in do življenja. Pomankljiv pa bi bil ta prikaz, če ne bi na koncu ne omenil, da je bil Osterc rojen v Veržēju. Znal je biti vesel in zafrkljiv, dovtipen in prevejan, svojeglav in domišljav, nikdar pa zloben ali pobit, torej svest lastnostnim svoje ožje domovine-Prekije, kjer je po njegovih lastnih besedah, poleti tako vroče, da moreš delati le od zore do enajste, nakar se kvečjemu v gostilni za dimom in kozarcem rešiš do večera sitnih muh in silnega dolgočasja. Utrinki vedrih Osterčevih lastnosti se ne dajo utajiti v njegovih skladbah.

Pričujoče besedilo Pavla Šivica hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

Slavko Osterc

Slavko Osterc je bil doma z dežele. Rojen je bil v Veržēju pri Ljutomeru 17. junija 1895. Bil je torej iz kraja, čigar življu pripisuje ljudsko izročilo – gotovo ne brez vzroka – svojevrsten značaj in sposobnost med katerimi dovtipnost in čudaštvo nista na poslednjem mestu. Osterčev uradni življenjepis navaja sledeča suhoparna dejstva:

Končal je učiteljske v Mariboru l. 1914, nastopil je istega leta mesto ljudskošolskega učitelja v Sevnici, nato l. 1919 v Krčevini pri Mariboru, 1920 v Studencih in zopet v Krčevini;

bil je l. 1922 nastavljen na meščanski šoli v Celju,

študiral je v Pragi v letih 1925/26 in 1926/27 ter je absolvirал tamošnji državni konservatorij,

bil je l. 1927 premeščen na ljubljanski konservatorij in tam dosegel l. 1930 stalno namestitev.

Umril je pred 10 leti, maja 1941 kot profesor srednje stopnje Glasbene akademije v Ljubljani.

Navedena dejstva nam potrjujejo le to, da je moral Slavko Osterc prehoditi isto trnjevo pot, ki jo je do najnovejšega časa hodil z nekaj izjemami vsak viden slovenski kulturni delavec. Njegovo skladateljsko delo ter njegovo javno in pedagoško glasbeno delovanje pa nam morejo približati le neuradni, a tem bolj značilni dohodki iz njegovega življenja, ki so še ohranjeni v spominih njegovih redkih svojcev in še živčih prijateljev ali pa so razvidni iz njegovih zapiskov in korespondence, ki jo hrani glasbeni oddelek Univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Ti so bolj bridki kot razveseljivi.

Osterc je bil izrazito svobodomiselne in svobodoljubne narave. Zato je že kot mladenič trdo občutil na sebi jarem avstrijske vojaške suknje, ki mu jo je bila nadela mobilizacija med prvo svetovno vojno. Z največjo jedkostjo se je tudi pozneje znašal nad vsako socialno in moralno krivico, ki ga je doletela.

Bil je neumoren delavec. Čim se je po vojni otresel vojaščine, so se pričeli množiti skladateljski poskusi v raznih glasbenih zvrsteh. Zagrizeno, a tudi nebogljeno se je boril za glasbeni izraz, ki bi ustrezal njegovemu ustvarjalnemu hotenju. S kakšnimi napori so bili ti poskusi

združeni za podeželskega učitelja – samouka v tistih letih! Še v Ljubljani tedaj ni moglo koncertno in operno življenje dati sistematične glasbene vzgoje, koliko manj šele na deželi, brez žepnih partitur in brez radia.

Leta 1925. je Ostercu uspelo, da je s pomočjo prijateljske in državne podpore odšel študirat v Prago. Kaj sta zanj pomenili dve leti, ki jih je tamkaj prebil, razvidimo iz koncertne beležnice iz sezone 1926/27, ki je ohranjena. Bil je na vsaki koncertni in operni prireditvi, katero je vpisal v svoj zveščič z nekaj preprostimi, kritičnimi opombami. Iz teh je razvidno, da ga Praga ni "pokvarila". Že kolikor se te opombe nanašajo na prvo leto njegovega bivanja na Češkem je jasno, da se je takoj spočetka vnel za vzore, ki jim je ostal zvest do smrti.

Osterc je bil eden tistih redkih starejših naših glasbenikov, ki že zmlada niso hoteli hoditi po izhujenih domačih ali tujih stopinjah, temveč so iskali svojo pot. Ta poteza v njegovem značaju je torej značilna ne le za dobo študija in kasnejšega delovanja, temveč tudi za njegove glasbene diletantske začetke.

Že v mladosti je njegove življenjske sile začela hormiti zavratna bolezen, ki je čedalje huje izpodjedala njegovo zdravje. S kakšnim premagovanjem in zatajevanjem je prenašal zlo usodo, vedo tisti, ki so mu bili vedno blizu, a ga niso nikdar videli kloniti ali slišati, tožiti. S fanatično zagrizenostjo se je boril proti vsem telesnim slabostim in ta borba je do neke mere simbolična za prav tak odpor proti čustveni razneženosti in čutnosti v glasbi, ki ju je smatral za bolezen v umetnosti. Ta odpor je narastel do pravega sovražstva in do fizičnega neugodja ob poslušanju tovrstne glasbene literature. Razumljivo je torej, da je z enako doslednostjo zatiral oba elementa, tudi v lastnem ustvarjanju, čeprav ni mogel niti kot človek niti kot glasbenik ob močnih doživetjih prikriti, da mu njegova notranjost narekuje več topline in iskrenosti.

Končno si je izbral še taka izrazna sredstva, ki so mu vnaprej preprečevala romantični izraz. Držal se je doslednega večglasja, v akordiki je odklanjal barvitost, se izogibal ponavljanju in sekvenciranju motivov, zavrgel romantično stopnjevanje z dinamičnimi pripomočki in se odvrčal od konvencionalnega načina graditi vzpone s kopičenjem in utesnjevanjem istega motiva. Oboževal je Bacha in vzljubil njegove častilce v novejši in najnovejši glasbi: Regerja, Busonija, Hindemitha, Albana Berga itd., prav tako pa tiste samotarje, ki so s silo svojskega genija revolucionarno posegli v glasbeni razvoj, kot Musorgskega, Janačka, Stravinskega i.dr.

Osterčeva skladateljska zapuščina je ogromna v primeri z dotedanjimi slovenskimi skladatelji. Posega v vse kompozicijske zvrsti: opero, kantato, balet, simfonično in zborovsko, komorno in solistično glasbo.

Natančnega števila njegovih skladb do danes še ni bilo mogoče ugotoviti, ker je še vedno precej del v privatnih rokah, čeprav jim je mesto v zapuščinski zbirki Univerzitetne knjižnice.

Osterčeva doslej najbolj znana skladba je Suita za orkester v petih stavkih, ki je na sporedu IV. rednega simfoničnega koncerta Slovenske filharmonije pod vodstvom dirigenta S. Hubada. Zmotna je romantična trditev, da bi se mu bila samo ta skladba "posrečila". Pri skladatelju, ki se je povzpel do tako jedrega in zdravega dela, ne moremo uspeh pripisati naključju. Res pa je, da je Osterčev trmasti odpor proti vsem pridobitvam tradicije usodno posegel v velik del njegovih stvaritev ter povzročil zdaj zvočno prerede instrumentalni stavek, zdaj pretrgal logični tok in organsko rast skladbe, drugje pa je zopet ustvaril neskladnost med harmonsko oporo v melodiki in stvarno podloženo akordiko.

Ni bilo še genija brez nenehnega trudapolnega ustvarjalnega prizadevanja. Narobe pa je marsikatero pretirano stremljenje, združeno z nepopustljivo voljo rodilo mnogo razočaranj. Kjer je med tema dvema nasprotjema Osterčevo mesto, bo možno vsaj približno določiti šele tedaj, ko se bo zmožen strokovnjak lotil celotnega njegovega dela, tako z glasbeno-znanstvene kot s strokovno-umetniške plati, ga podrobno osvetlil in javno opredelil. Med tem pa bi se moglo in moralo rešiti pozabe marsikatero njegovo delo in delce, četudi s primerno predelavo ali preinstrumentiranjem. Zmožne glasbenike, ki bi jim tako delo lahko zaupali, imamo. Pogoste obdelave in predelave celo lastnih skladb skladatelj vseh časov, potrjuje upravičenost takega predloga.

Koncertni list Slovenske filharmonije, I (1051/52), št. 4, str. 40-43.

SLAVKO OSTERC

Deset let je preteklo od smrti Slavka Osterca. Še vedno nam je njegov lik nepoznan, še vedno ni pregledana njegova celotna zapuščina niti od interpretov, ki ga le malo ali skoraj nič ne izvajajo, niti od naših muzikologov. Vendar je še vedno aktualen kot skladatelj, ki je z neko posebno svežino in razboritostjo razgibal naše togo glasbeno življenje in zlasti ustvarjanje pred minulo vojno.

Pavel Šivic je v zadnjem koncertnem listu napisal o Ostercu nekaj besed, ki so bile spomin nanj, obenem pa kratka karakteristika njegovega dela. Ta Šivičev članek ni polemičen, a nehote vzbuja polemiko okrog najvažnejšega vprašanja o Ostercu, namreč o vrednosti in pomenu njegovega skladateljskega dela. Ko Šivic pravilno ugotavlja njegovo neomajno in dosledno usmerjenost k novim vidikom ustvarjanja, njegov odpor proti tradiciji romantike pravi, da je ta "usodno posegel v velik del njegovih stvaritev ter povzročil zdaj zvočno prerede instrumentalni stavek, zdaj pretrgal logični tok in organsko rast skladbe, drugje pa je zopet ustvaril neskladnost med harmonsko oporo v melodiki in stvarno podloženo akordiko".

Ni verjetno, da bi bilo že danes mogoče ugotoviti, ali je res bil samo odpor, t.j. neko miselno in duševno zavestno stališče, ki je povzročilo nesporne pomanjkljivosti v Osterčevih delih, ali so morebiti bili za to še kakšni drugi vzroki. Vsi tisti, ki smo živeli ob Ostercu kot učenci, kasneje kot prijatelji in njegovi sodelavci, vemo, da je v njem predstavljanje modernega zvoka šele nastajalo, zlasti v harmonskem, deloma tudi arhitektonskem in oblikovnem pogledu. Vemo, žal, da je njegov omenjeni upor dostikrat rodil neosnovane in namerno disonančne zvoke, ki se jih je Osterc veselil samo zato, ker so bili tako trdi, netradicionalni in so bili v obraz vsaki mehkobni liriki, ki jo je srčno sovražil. Ni pa mogoče reči, da bi te zvoke pri zapisovanju tudi že slišal, da bi vnaprej točno vedel, kako zvene, in da bi bil torej vsak zapisek pogojen v nekem intenzivnem duševnem snovanju in prihajal iz ustvarjalne nujnosti. Pravilna in točna predstava zvokov iz 12-tonskega sistema je čisto gotovo delala težave vsem pionirjem tega načina, tudi tistim, ki jim je narava dala absolutni posluh. Kajti bil je popolnoma nov akustični svet, ki se je ustvarjal.

Ta boj za točno zvočno predstavo so torej vsi borci za takratno – in še za sedanjó moderno – več ali manj doživljali. Toda pri Ostercu je bilo še nekaj drugega. Težka bolezen, ki se ji je dolgo le z največjim samozatajevanjem upiral in njej navkljub ali zaradi nje ostal veder, posmehljiv, šaljiv, dostikrat porogljiv do sebe in do sveta, je ustvarila neko čudno, trmasto razpoloženje njegovega duha. Da se je to odražalo v njegovih skladbah, je jasno. Marsikatero njegovo delo je le plod brezupne borbe s to boleznijo, namreč odraz človeka, ki mu je vseeno, kaj napiše, samo da ima delo na sebi pečat njegovega srda in upora. A ni vse takšno, kakor tu navajamo. Osterc je bil vendar toliko zdrav duh, da je segal npr. po najbolj jedrnatih, šaljivih, ostroumnih in posebno plastičnih besedilih, bodisi iz narodne ali umetne poezije. Njegova melodika – v dobrih delih – dosega veliko intenziteto in plemenitost. Vse to so velike odlike. Res pa je, da so nastajale včasih tudi čudne tvorbe. Poglejmo si npr. Pravljice – skladbe za klavir. Lahko se nekatere izmed njih še vedno smatrajo kot doprinos k dvanajsttónski smeri, toda če Osterc v zadnji (Pravljica o vojni in miru) – ki je zložena tako resno ali tako zasmehljivo kakor vse ostale – napiše navodilo: s celo dlanjo po najnižjem kompleksu klaviature fortissimo (kar naj ponazoruje vojno), potem je to zablada v najbolj grobi naturalizem. Seveda – to je ena skladba in niso vse take. Toda utemeljenost in smisel nekaterih mest v njegovi saksofonski sonati, v njegovih simfoničnih skladbah, baletih, pa tudi v pesmih bo še nekaj pozneje težko zagovarjati in upravičevati.

Marsikaj se je Ostercu primerilo pravzaprav slučajno – zaradi dobe, v kateri je živel in ki je marsikoga gnala po teh neusmiljenih potih trmoglavega iskanja novih vzorov. Spomnimo se na Bartóka, na Slavenskega, na Allegro barbaro, na Štolcerjevo violinsko sonato, na Balkanofonijo itd. To so bili znaki nastajajočega sveta, močnega in barbarskega, z vsemi dobrimi (vitalnimi) in slabimi (nerazvitimi, primitivnimi) lastnostmi. Spomnimo se tudi zgodnjega Hindemitha, njegovih trdih, nerazumljivih pa tudi neutemeljenih zvokov, ki sicer niso zašli v tak naturalizem, kakor smo omenili zgoraj, a so bili v bistvu na isti črti z Osterčevimi eksperimenti. Ravno to je bilo tisto: poizkus, ustvariti novo tonsko snov, je rodil skladbe, ki so bile žrtev stremljenja, a so, priznajmo, povzročile vendar tudi mnogo dobrega. Namreč to, da je evropska glasbena umetnost krenila na nova pota.

Šele danes so z zrelejšimi deli evropskih mojstrov vstali novi, bolj določeni vzori pred nami. Ali bi jih Osterc dosegel, če bi ostal živ? Nobenega dvoma ni, da bi jih. Za časa njegovega življenja je edino z njim korakala slovenska umetnost v prvi vrsti z evropskim glasbenim ustvarjanjem. Prej smo vselej malo zaostajali – celo z Lajovcem, ki ga cenimo

bolj zaradi njegove kvalitete dela kakor zaradi moderne usmerjenosti – čeprav se je zdel tedaj (okrog 1910), ko je bil za nas kot modernist aktualen, v naših zaostalih razmerah zares nov in slovenskemu razumniku tuj eksperimentator. Osterc pa je z vso svojo osebnostjo postavil naše ustvarjanje v avantgardo umetnosti. Kaj je krivo, da se nismo tako plasirali, kakor bi se morali po tem takem? Ali čisto materialni in organizacijski razlogi? Vsi, ki smo Osterca poznali, vemo, kake neprecenljive lastnosti je imel kot tovariš, kako je nesebično pomagal ljudem, ki so bili v zvezi z njim, kako je neumorno organiziral, prepisoval partiture, pošiljal dopise in soustvarjal zveze – ne samo zase – s tujimi deželami. Ne, organizacija ni bila toliko kriva, kakor zločeste slovenske in jugoslovanske razmere, ki so tesnile vsak razmah, in pa, priznajmo, tudi nezadostna in oporečna kvaliteta njegovih del, ki jim sama napredna usmerjenost ni mogla pomagati do trajne veljave.

Vendar – edini med našimi skladatelji je hodil dosledno to težko in trpko pot. Edino on je bil za časa svojega življenja – in je do neke mere še danes – predstavnik novih stremeljenj in idej. Drugi naši skladatelji to pot ali šele iščejo ali pa so v svojem bistvu drugače usmerjeni in so se sedaj, ko so vzori malo spremenjeni, po drugih potih bolj približali naprednemu, sodobnemu duhu.

Šivičeva trditev, da je romantična tista misel, ki pravi, da so se Osterčeve najboljše skladbe (med drugimi orkestralna Suita in pesmi za alt in godalni kvartet) samo "posrečile", je popolnoma pravilna. Nikoli se v glasbi nekaj samo ne posreči, temveč je vse plod prizadevanja. Skladatelje pa sodimo po najboljših, ne po najslabših ali povprečnih delih. Vsaka druga sodba je nesmiselna, in sicer zato, ker vse, kar ni zares življenja zmožno, samo zapade v pozabo. Čemu torej govoriti o nečem, kar je pozabljeno, kar več ne obstaja? Osterčeve najboljše skladbe pa samo kažejo, kam bi njegovo ustvarjanje stremelo, če bi nam ostal pri življenju. Ne samo po večji preprostosti izraznih sredstev, ki so ravno že za omenjena dela značilna, temveč tudi po notranji vrednosti in resnosti dela. Že samo te skladbe pa nam delajo Osterca dragocenega.

V našem glasbenem življenju smo se navadili, da gledamo na osebe in na dogodke s stališča prvenstva. Venomer namreč ugotavljamo, kdo je najboljši, ne da bi se zavedali, da je to precej otročje. Govoriti o absolutnem prvenstvu med skladatelji se ne da, čeprav smo tudi v dnevnem časopisju že čitali taka mnenja. To so vprašanja, ki so nam sploh odmaknjena in jih ne moremo reševati kakor z ugibanji in s fantaziranjem. Če ima kdo primat v tehničnem mojstrstvu, je na drugi strani veliko vprašanje, če ga ima tudi v vsebinski intenziteti in v usmerjenosti svojih skladb. Do razpravljanj o tem pride povsod tam, kjer je vrenje neke

panoge šele začetniško in kjer se borimo za vzpon iz diletanskega okolja. Naučimo se presoje iz drugih umetnosti. Tudi drugod je vsak po svoji osebnosti usmeril značaj dela in veseli bodimo, da imamo ustvarjalce take, kakršni so in da niso vsi enaki. Kam bi pa prišli s tako enoličnostjo? Seveda – so tudi individualnosti, ki sploh ne pripuščajo drugačne usmerjenosti poleg sebe, kakor jo same priznavajo, ker so ji pač nasprotni. To je naravno, a ne zadeva v bistvo vprašanja. Saj moramo priti končno do neke medsebojne strpnosti, priznavanja in umevanja. V okviru osebnosti pa se naj le razpravlja – in to strogo – o napredku in doseženih vzorih. Kriterij kvalitete ne more biti njen slog, temveč le uspelost ali neuspelost osebnega talenta in individualno danih možnosti. Ta načela, ki so jih druge umetnosti že zdavnaj dosegle, so za nas še vedno problem, ker pač stojimo sredi dela za temelje glasbene umetnosti.

Tako tudi pri Ostercu. Še preden ga dobro poznamo, ga že odklanjamo. Ali ga pa res ne poznamo? Dejstvo je, da se nahajajo med njegovo zapuščino v univerzitetni knjižnici dela, ki jih nismo nikdar slišali. Mogoče so marsikatera od njih začetniška in zanj, t.j. za njegov lik atonalca, kakor se ga spominjamo iz tistih dobrih deset let, ko je živel med nami, še neznačilna. Mogoče pa bi nam mogla veliko povedati in dati marsikaj lepega, če bi jih izkopali iz pozabe. Naj navedemo torej – za interprete vseh vrst – seznam teh del, kar naj bo obenem pobuda za analitike in druge muzikologe, ki bi se naj čimprej lotili raziskave tega materiala.

1. Simfonične skladbe: Bagatele (1922), Danses (Plesi, 1933), Mati, simfonična slika (1940), Mouvement symphonique (1936), Nokturno za godalni orkester (1940), Passacaglia (1934), Povodni mož, simfonična slika (1924), 4 pieces symphoniques (1938), Suita za orkester (brez letnice), Ubežni kralj, simfonična slika, 4 skladbe za orkester (1929), Krst pri Savici, simfonična slika (1920).

2. Komorna dela: Partita za violončelo in klavir z nekaterimi transkripcijami posameznih stavkov za druge instrumente (solistične) s klavirjem (1929), Divertimento za godalni kvartet, Godalni kvartet (1927), Serenada za godalni kvartet (1928), Fantazija za violino in klavir (1930), Suita za violino in klavir (1932), Sonata za saksofon in klavir (1941), Koncert za violino in 7 instrumentov, Koncert za klavirski kvartet, Koncert za klavir in pihala, Kvintet za pihala (1932), Nonet (1937), Pihalni trio (1937), Sonatina za 2 klarineta (1929), Suita za 8 instrumentov (1928), 4 karikature za pikolo, klarinet in fagot, Klavirski trio (1939).

3. Vokalno-instrumentalna dela (koncertna): Ave Maria, kantata za sopran, alt in troje instrumentov; Celjska romanca, kantata za tenor, bariton,

zbor in orkester (Aškerčevo besedilo); $\frac{1}{4}$ -tonska kantata za ženski zbor, alt in 9 instrumentov za Seliškarjevo besedilo "Cvetoči bezeg"; Kantata o šahu za sopran, bariton, bas, zbor in klavir; Klabundove "Male pesmi za Ireno" (v prevodu skladatelja) za sopran, alt, saksofon, rog, violo in klavir (1933); "Oho, zaljubljen sem" – 8 Chaplinovih anekdot za glas in 11 instrumentov (1927); Rapsodova velikonočna poslanica, mala kantata za recitatorja, zbor, soliste in komorni orkester (1929); Requiem za zbor in orkester; Serenada za sopran in orkester na besedilo G. Šiliha; Suita za 8 instrumentov (1928); 4 Gradnikove pesmi za alt in godalni kvartet; 4 šaljivke za glas in 2 klarineta; Vstajenje (na Seliškarjevo besedilo) za sopran in violo (1929), Javor in Majda za glas, godala in tolkala (Golarjevo besedilo).

4. Operna dela: Iz komične opere (1928), Illusions – Pantomime de ballet (1941); Iz Satanovega dnevnika (balet, 1924); Maska Rdeče smrti (baletna pantomima na povest Edgarja Poe-a, scenarij Osterčev, 1930); Nezakonska mati, baletna slika po zamisli B. Pilata (1940).

5. Klavirska dela: Aforizmi (1936); Arabeske (izšle v Collegium musicum, Beograd); Bagatele (1933); Dvoglasna suita za klavir (1928); Kromatična fantazija (1940); Impresije (1924); Korali in fuga; Mali preludij (1929); 6 petits morceaux pour piano (1940); Sonatina (1929); Pravljice (1937); 4 miniature; Toccata (1934); 3 akvareli; Male variacije (1940).

6. Samospevi: Biba leze (D. Gorinšek); Cicifuj, Delajmo zlata kolesa, Dere sen jas mali bija, Dva kipca (Domjanić, 1931); Dve Goljevi pesmi (Kam greva, Na trojki, 1931), En bretana (Armado Nervo – A. Debeljak, 1924); Jurij in kača belouška za bas in klavir (1930), Jurjevanje (belokranjsko narodno besedilo, 1926); Ko bo Tunek vmrja (glas ali zbor), Mariborskim dehurjem (1928), Mene ni požela kosa (1924), Morska pesem (Golar, 1930); Ni te na vrtu več (O. Župančič); Sonce v zavesah (M. Pretnar, 1925); Norica (dvospev, D. Gorinšek); Oba junaka (1935), Obed pri medvedu (1932), Procesija (Golja, 1934 prirejena tudi za spremljavo z orkestrom); 4 belokranjske, prirejene tudi za spremljavo osmih instrumentov, Štuporama, Uspavančica (1924, Fr. Žgur), Uspavanka iz Hermana Celjskega (1928); Usta so mi bila nema (Gradnik); Za materjo (1928), Vrata (Fletcher-Osterc).

7. Zbori: Belokranjska suita (štirje ženski zbori), Biba leze (mlad, zbor), Cvetoči bezeg (mešani zbor), Delajmo zlata kolesa (mlad, zbor), Lepa Vida (moški zbor, 1933), Naše božično drevo (1939), Nezgodna na piru (triglas, mlad, zbor, 1934), Oba junaka (mlad. zbor), Oče naš (mešani zbor, 1931), Opica in naočniki (mešani zbor, 1929), Pesem revolucionarjev (moški zbor, Seliškar, 1929), Skozi mrak (moški zbor,

1939), Starca ne maram (ženski zbor, 1938), Študije za mladinski ali ženski zbor na besedilo solmizacije (1939), Štuporama za mladinski zbor, Vstajenje (mešani zbor, 1929), Žabica in muha (mladinski zbor).

Ostala dela: Za orgle: Cinq morceaux (1938), Fantazija in koral (1940), Mala suita na motive iz opere "Osveta" (1923) za orkester.

Vrstni red naštetih skladb ni kronološki, temveč po (abecednem) seznamu v knjižnici.

Z navedenimi skladbami, ki se nahajajo v univerzitetni knjižnici večinoma v rokopisih, pa Osterčevo delo še ni izčrpano. Naj navedem samo njegove številne prispevke v izdajah mladinskih zborov v predvojni ediciji SIMC (Société internationale de la musique contemporaine), ki je imela pri nas svojo sekcijo s številnimi člani in je izdajala domače skladbe, dalje edicijo DPZM (Društvo pevovodij mladinskih zborov). V Novo muziko je prispeval razen nekaterih že navedenih skladb še mešani zbor "Familija", klavirski skladbi "Valse lento" in "Mala koračnica", samospeve "Pesem o devici Peregrini" in "Tri pesmi" (iz cikla na Corazzinijevo besedilo). V "Universal-Edition" je izšel njegov Magnificat za mešani zbor in klavir štiriročno, znana je njegova "Klasična uvertura" za orkester.

To so le skopi podatki o njegovem delu. Treba je še precej iskanja, da bo bibliografija njegovih del popolna. Navedeno naj bo majhen prispevek k študiju na pol pozabljene in zanemarjene Osterčeve osebnosti, k razjasnitvi in določitvi njegovega umetniškega lika.

Slovenska glasbena revija, 1 (1952), št. 2, str. 42-44.

SLOVENSKI GLASBENI REVOLUCIONAR SLAVKO OSTERC

Rodil se je 17. junija 1895 v Veržaju pri Ljutomeru. Ob izbruhu prve svetovne vojne leta 1914 je dovršil učiteljsiše v Mariboru, nato je prebil kot avstrijski vojak štiri leta na raznih frontah. Po končani vojni je služboval na raznih osnovnih in meščanskih šolah na Štajerskem. Ves ta čas se je večinoma kot samouk ukvarjal tudi z glasbo in komponiral, dokler mu ni bila dana možnost, da se je v letih 1925 do 1927 lahko glasbeno izpopolnjeval in diplomiral iz kompozicijskih in drugih glasbenih predmetov na državnem konservatoriju, odnosno Akademiji za glasbo v Ljubljani, kjer je poučeval kompozicijske predmete do svoje smrti leta 1941.

Šele v svoji zreli moški dobi je torej Slavko Osterc posegel v naše glasbeno življenje. Toda takrat je posegel z vsem zanosom. Ob njegovem pojavu je tedajna slovenska kulturna javnost začudeno obstala ter dolgo ni prišla do besede. Ko se je pa prebudila iz svojega romantično zasanjanega sna, se je znašla razdvojena v dva tabora – "pro" in "contra" ("za" in "proti"). Do tistega časa namreč naša glasbena umetnost ni imela svojega jasnega lica. To se pravi, na tem področju našega kulturnega življenja se je še malo razmišljalo in ustvarjalo večinoma brez globlje odrejenih smotrov in ciljev. Dotedanja glasbena ustvarjalnost se je gibala večidel še v dokaj diletantskih mejah. Posamezniki pa, ki so se povzpeli nad ta nivo, niso dali posebnega izraza svoji muziki ali pa so se oklepali drugod že preživete romantične zasanjanosti. Tu izvzamemo lahko samo Marija Kogoja, ki se je jasno zavedal, za kaj gre. Ni mu pa bilo dano, da bi svoje glasbeno poslanstvo dovršil do kraja. Strla ga je neozdravljiva bolezen v najlepši ustvarjalni dobi. V takih razmerah se je pojavil Slavko Osterc. Toda tudi njega je predčasno strla težka in neozdravljiva bolezen. V temeljih je rušil našo krhko glasbeno stavbo ter postavljajl nove trdnjše temelje. Ni mu pa bilo dano, da bi novo stavbo dogradil do kraja.

Naša sodobna kulturna javnost pa se je v svojih vrhovih v odnosu do Osterčeve glasbe odločila za "contra", čeprav povsem neopravičeno in ne poznavajoč naših takratnih glasbeno kulturnih razmer niti okolja, v katerem se je naša glasba razvijala vse do Osterčevega nastopa.

V prvem in drugem desetletju po prvi svetovni vojni, ko je posegel Slavko Osterc v našo glasbeno ustvarjalnost, so bili temeljni pojmi v naši književnosti in upodablajoči umetnosti razčiščeni. Razčistili so jih Ivan Cankar, Oton Župančič, Rihard Jakopič in še mnogi drugi; na teh področjih umetniške ustvarjalnosti so bili postavljeni dovolj jasni cilji, katerim se je približevala naša književnost in upodabljalna umetnost in uspevala. Tu ni bilo več bistvenih vprašanj ne "kam", ne "kaj" in ne "kako". Na glasbenem področju pa je bilo še vse zavito v meglo nedoslednosti ter se je bore malo ali skoraj nič razmišljalo v smotrih naše glasbene ustvarjalnosti. Prvi začetki so bili sicer podani z glasbeno revijo "Novi akordi", ki je pa žal prenehala izhajati že ob koncu prve svetovne vojne. Z njo je utihnil tudi njen urednik dr. Gojmir Krek, edini tedaj dalekovidni mentor naše glasbene ustvarjalnosti.

Po drugih deželah evropskega kontinenta je roko v roki z razpadajočim meščanskim razredom razpadla tudi njena umetnost, ki se je s svojim največjim glasbenim predstavnikom Richardom Straussom skušala še enkrat dvigniti. Toda zaman. Revolucionarne sile so se že tako močno vsidrale v družbeno dogajanje, da jim je morala umetnost hočeš nočeš – slediti. Glasbeni Dunaj, v katerem je glasbena klasika z njenimi najvidnejšimi predstavniki Mozartom, Haydnom in Bethovnom dosegla svoj vrhunec, je moral z nastopom novoromantike (Wagner, Schumann, Brahms, Liszt, Chopin, Čajkovski, Dvořak, Smetana in drugi) prepustiti vodilno vlogo drugim glasbenim središčem in drugim deželam.

V letih po prvi svetovni vojni se je v tem razburkanem glasbenem življenju pojavila Praga kot nositeljica novih idej in novih stremeljenj. Tu so se merile moči, križali duhovi ter v svojem smelem zaletu prihajali do največjih ekstremov. Že itak tako ekstremna dvanaajsttonska muzika se je morala odmikati še hujšim ekstremom kot npr. četrtrtonska, šestinotonska ipd. muziki. Tematičnost, ki je tvorila vsebinsko in oblikovno osnovo vse dotedanje muzike, je impulzivnemu revolucionarnemu duhu omejevala fantazijo in na njeno mesto se je vsiljevala tako imenovana atematičnost. (To se pravi, nikar ne ponavljaj vedno enega in istega, otreši se, v skladbah ene same misli in podajaj samo nove in venomer nove misli, to je vrsto vedno novih melodij.) Tonalnost se je morala odmakniti atonalnosti itd.

V tem glasbeno revolucionarnem vzdušju se je znašel Slavko Osterc leta 1925 ob svojem prihodu na študij v Prago. Bil je poln ustvarjalnega duha in življenjsko dovolj zrel in izkušen, da je tu našel svoje pravo torišče. Izredna bistrost za naglo dojetje, mu je pomagala, da si je v kratko domerjeni študijski dobi, v tem glasbeno tako razgibanem mestu, nakopičil potrebnega znanja. Dodobra se je razgledal po takratnih glasbe-

nih smereh, ki so določale raven svetovne glasbene ustvarjalnosti. Prepričal se je, da moramo tudi Slovenci z našo muziko stopiti v napredne vrste glasbenih revolucionarjev drugih naprednejših narodov. To spoznanje je leta 1927 prinesel s seboj v domovino.

Po svojem prihodu v Ljubljano, je takoj posegel v slovensko glasbeno življenje. Neumorno je delal. Komponiral je cele dneve, ponoči pa je prepisoval notni material. Začel je navezovati glasbene stike z drugimi deželami Evrope in tudi z Ameriko.

V razmeroma kratkem času mu je kot prvemu med Slovenci uspelo plasirati našo muziko v največjih evropskih središčih. Ni bilo tedaj skoraj mednarodnega glasbenega festivala za sodobno glasbo, da bi na njem ne igrali njegovih del ali pa del ostalih naprednih jugoslovanskih skladateljev. Osterčevo ime je kaj kmalu zaslovelo po svetu, vsaj v takratnih naprednih glasbenih vrstah. Tudi naša koncertna publika se je kaj kmalu sprijaznila z njegovo, za naše takratno glasbeno pojmovanje, prevratno muziko in ga začela upoštevati kot svojevrstnega glasbenega tvorca.

Glasbena mladina se je kmalu začela navezovati na Osterca kot človeka, učitelja in glasbenega tvorca. Krog njegovih somišljenikov se je stalno večal in z njimi je Osterc že po nekaj letih zavzel vodeče mesto v slovenski glasbi. Osterc je neizprosno bičal vse "izme", ki so se pojavljali v svetovnem glasbenem vrvenju, kot izrastki bolne in umirajoče poznoromantike z vso njeno neživiljenjsko, gurmansko osladnostjo in sentimentalnostjo. Visoko pa je cenil in čislal duh klasičnega humanizma in njegovih velikih tvorcev od Bacha tja do Bethovna, ki sta mu bila po globoki človeški vsebini vedno vzor komponista. V Ljubljani je s svojimi mladimi sodelavci prirejal večere sodobne slovenske glasbe in z njo seznanjal naše občinstvo. Pod okriljem Društva slovenskih skladateljev, kateremu je v svojih zadnjih letih tudi predsedoval, je organiziral orkestralne koncertne sodobne slovenske simfonične glasbe. Njegova soproga, ki mu je bila obenem tudi dobra življenjska prijateljica, mu je bila kot izredna koncertna pianistka pri njegovih stremljenjih v največjo oporo. Prirejala je stalno koncertne večere skladb sodobnih slovenskih skladateljev. Z njegovo soprogo Marto, ki je padla leta 1943 kot borka v partizanih, je naša glasba izgubila najdragocenejšo pobornico za svobodno glasbeno ustvarjalnost.

Slavko Osterc ni bil napreden zgolj v glasbenem, temveč tudi v političnem gledanju. Sleherno priliko je izkoristil v družbi svojih prijateljev kakor tudi na šolskih predavanjih, da je žigosal in bičal z njemu lastnim besednim izražanjem vehemenco, pogosto tudi z žgočim sarkazmom in duhovitimi prisposodobami, krivičen družbeni red in klero-

fašistični režim. Tudi v tem pogledu je bil svojim učencem najvernejši mentor. Ta njegova prizadevanja niso ostala brez uspeha. Skoraj vsi njegovi učenci (z redkimi izjemami) so se v zadnji vojni aktivno udeležili narodnoosvobodilnega boja. Nekateri so v boju tudi žrtvovali svoja življenja.

Sredi najplodonosnejšega dela je Osterca pomladi leta 1941 strla bolezen: umrl je v bivšem Jožefovem zavetišču. V razmeroma kratki življenjski dobi je Osterc ustvaril dragoceno zapuščino. Nad 160 del, večinoma večjega formata, od drobnih otroških pesmic do oper, baletov in simfonije je ustvaril. Kolikor so do danes njegova dela zbrana in raziskana, obsega seznam naslednja njegova dela 11 mladinskih, 3 ženske, 4 moške in 10 mešanih zborov, 28 pesmi za glas in klavir, 2 skladbi za zbor in klavir, 9 za glas in razne instrumente, 5 za glas in orkester, 4 kantate, 6 oper, 17 skladb za klavir, 1 koncert za klavir in pihala, 1 skladbe za orgle, 4 za violino in klavir, 2 za violo in klavir, 1 za saksofon in klavir, 15 komornih del za razne instrumentalne skupine, 18 orkestralnih skladb, med temi eno simfonijo in štiri balete.

Če upoštevamo njegovo razmeroma kratko življenjsko dobo, je zakladnica njegove ustvarjalnosti zelo bogata. Težišče svoje borbene ustvarjalnosti je osredotočil na instrumentalno glasbo. Z njo je dosegel velike uspehe, posebno v inozemstvu, ki je bilo bolj dostopno njegovim naprednim glasbenim intencijam kot doma. Vendar ga je upoštevala tudi domača javnost. Vedno bolj in bolj je naraščalo število ljubiteljev njegove glasbe. Bil je prvi med Slovenci, ki je razmajal temelje našega glasbenega konservatizma in tudi prvi, ki je s svojimi deli prodril v inozemske koncertne dvorane, na mednarodne glasbene festivale, v inozemske glasbene edicije, kjer so se njegova dela tiskala, ter tako uveljavil naši muziki dostojno mesto in ji odprl pot v svet.

Njegova umetniška in organizacijska pot ni bila lahka. Vsem težkočam je kljuboval Osterc kot revolucionar s svojo izredno žilavostjo, kakor je zlepa ne najdemo enake. Vpliv njegove moderne smeri v glasbi se je očitno odražal ne samo pri mlajši, temveč tudi pri starejši slovenski skladateljski generaciji. Emil Adamičevo nenehno rast in poseganje po čim sodobnejših izraznih sredstvih moremo pripisovati le temu vplivu, čeprav je ob Adamičevi veličini hodil Osterc popolnoma drugo pot, sledil drugim ciljem in si ustvaril svoj lasten glasbeni slog. Medtem ko je Emil Adamič skušal vedno ustreči najprej glasbenim potrebam najširših ljudskih množic in je s tem v zvezi izklesal svoj izrazito slovenski slog v glasbi, so Osterca vodili drugi in nič manjši cilji – afirmirati glasbeno dejavnost v svetovni javnosti. Zato se je posluževal pri svojem skladanju, če je bilo potrebno, tudi skrajnih izraznih sredstev. Bil je prvi slovenski

komponist, ki je pisal in smel pisati tudi v četrtrtonskega sistemu. Kljub temu pa ne moremo odrehati njegovim delom, da bi iz njih ne odseval duh slovenske glasbene govorice. Preveč je bil navezan na zemljo, iz katere je zrastel, da bi mogel zabrisati v svojih delih njen vpliv. Njegovo prleško poreklo, polno živahnosti, šegavosti, brezmejne širine, sarkazma in satire, se odraža v vseh njegovih, še tako svetovljansko zasnovanih delih. Pisal je v slovenskem, čeprav težje oblikovnem glasbenem jeziku. V govoru je bil oster, kratek in jednat. Prav tako v svojih skladbah. Njegova tematika je lapidarna in preprosta, vsakomur razumljiva. Zapletenosti in dolgoveznosti ni cenil. Dolgoveznost je svojim učencem vedno grajal rekoč: "Čemu ves ta balast, če nimate nič pametnega povedati, zaključite in ne 'gnjavite' ljudi."

Večina njegovih učencev ni nadaljevala njegove poti. Bodisi, da so bili še premladi, da bi razumeli in pravilno pojmovali njegova genialna prizadevanja, ali pa so zdrsnili na pot umetniškega oportunizma in se pustili zavesti s pomočjo druge smeri, ki je za časa Osterčevega življenja životarila in se niti ni upala upirati njegovi iskreni revolucionarni udarnosti. Večina njih se je tako predala območju bledega, preživelega, brezidejnega in glasbenega impresionizma, ki maliči danes okus naše koncertne publike. Obstali so sredi poti, neodločni in zato tudi manj pomembni za naš glasbeni razvoj.

Kljub odporu in omalovaževanju, ki je zavladalo posebno po zadnji vojni v naših kulturnih krogih proti Ostercu, si Osterčeva muzika ponovno utira pot v našo široko javnost. Njegova (danes gledano niti ne več tako ekstremna) iskrena in originalno zasnovana dela zavzemajo v naših koncertnih sporedih, posebno simfoničnih, prvo mesto in so izmed slovenskih orkestralnih del sprejeta s strani občinstva vedno s največjim navdušenjem. Čeprav osamljen, stoji Osterc v slovenski glasbeni ustvarjalnosti trdno zasidran in kaže slovenski muziki pravo pot – kako in kam.

Delavska enotnost, 12 (1953), št. 6 (6.2.), 4 (rubrika Kulturni razgledi).

SKLADATELJ SLAVKO OSTERC (Umrli 23. maja 1941)

Ime Slavka Osterca je na Slovenskem najizrazitejši simbol tistih prevratnih idejnih tokov, ki so razburkali evropsko glasbo v razdobju med zadnjima vojnama. Kakšna so bila pravzaprav ta revolucionarna gesla in kaj so oznanjala? Rodil jih je odpor proti osladni solzavosti, v katero se je konec preteklega stoletja ponekod izrodila romantika, in so zato napovedala boj vsaki čustvenosti in razglašala prvenstvo razuma v umetnosti tonov. V izraz so uvedla grotesko, ironijo in parodijo, pretrgala so vezi z izročilom in skušala izvesti prevrat z novim melodičnim, ritmičnim in harmonskim materialom. Bolj kot vsebinski element je to skladateljsko generacijo zanimala tehnična problematika razpredanja zvočnega tkiva in tu je bilo zanjo resnično pomembno in vredno le tisto, kar je bilo novo. Odtod množica izumov, odtod tudi delitev tona na četrtine, šestine in celo osmine in desetine. V takem vzdušju je nastajala nova glasbena literatura, poslušalec pa, za katerega je bila ali točneje za katerega naj bi bila napisana, je odhajal iz koncertnih dvoran izmučen in razdvojen, kajti tisti, za muziko nujni in značilni krog med ustvarjalcem, izvajalcem in občinstvom je bil v tem razdobju evropske glasbe prekinjen tako silovito kot še nikoli poprej. Je bil kriv tega poslušalec, ki ni bil zmožen slediti klicu svojega časa in razumeti njegove govornice, ali pa so bili odgovorni za to morda skladatelji, ki so skušali objadrti nevarnost pretirane romantične čustvenosti in patosa in zadeli ob drugo, nič manj pogubno čer, namreč v goli in suhi glasbeni konstruktivizmu? Konec koncev poglobitvi namen umetnosti vendar ni njena naprednost v smislu razvoja tehničnih sredstev in smisel njene zgodovine – kakor pravi nekje Wilhelm Furtwängler – gotovo ni le v razvoju materije – harmonije, ritmike in melodičnega materiala – marveč tudi in predvsem v hotenju tistih, ki jim ta material služi za izraz. Pomen skladbe se pač ne meri po drznosti in novosti v njej uporabljenih sredstev, ampak po izrazni sili, notranji nujnosti in človečnosti. Spomnimo se besed, ki jih je o tej moderni muziki izrekel slavní francoski skladatelj Maurice Ravel: "Velika glasba mora privreti vedno iz srca. Tista, ki je ustvarjena samo s tehniko in možgani, ne velja niti papirja, na katerem je napisana. Kako morete reducirati

glasbo na logični silogizem ali matematično formulo? Če to storite, izgubi glasba svojo najplemenitejšo sestavino – izraz človeškega čustva. Muzika, tako čutim jaz, mora biti vedno najprej emocionalna in šele potem razumska. Zato me kot skladatelja nikoli ni privlačil ekstremni slog mladih komponistov. Priznavam njihovi muziki neko mikavnost; strinjam se tudi s tem, da sta v njej moč in znatna izvirnost. Ampak srca in občutja v njej ni in zato deluje za nas razumsko, ne čustveno."

Osterc, ki se je kot učitelj ukvarjal s komponiranjem sprva čisto zasebno in sledil pri tem romantičnim vzgledom, se je seznanil s konstruktivističnimi principi za časa svojih glasbenih študij v Pragi. Oklenil se jih je z vso svojo dinamično naturo in po vrnitvi v Ljubljano zastavil svoje sile za njihovo popularizacijo. Njegovo delo je bilo uspešno, kajti ni bil le bister in okreten ustvarjalec, ampak tudi dober pedagog, temperamenten publicist in duhovit kramljavec. Kmalu se je okrog njega zbrala četa navdušenih učencev. Osterc v boju proti romantiki ni okleval, brez usmiljenja je obsodil sleherno kompouzicijo, ki je količkaj dišala po čustvenosti. Zanj je bila "limonada". Na svoj ščit je dvignil grotesko in ironijo, podiral je tradicijo na vsakem koraku in to v melodiji, ki ji je vzel čustveni zanos, v ritmu, kjer je zanikal vsako uravnovešenos, in v harmoniji. Tu je gradil akorde zlasti po velikih sekundah in se ogibal tradicionalnega terčnega principa. Če mu kak akord ni zvenel dovolj moderno, mu je brez večjih premislekov pripisal še eno malo sekundo, s čimer je akord vsekakor dobil dovolj moderen zvok. "Vemo, da naš pokret ni vsakomur dobrodošel", je pisal, "in to iz razumljivih razlogov. Vsak nezadovoljnejš se bo v prvi vrsti spotikal nad našimi harmoničnimi novostmi; polno bo nasvetov, kako bi se ta ali ona priobčena skladba dala poenostaviti. Meni osebno je harmonija precej postranska zadeva, prepričan sem celo, da mnogo harmonično novega ne bo produciral ne ta ne oni. Tudi sem mnenja, da je harmonija najmanj bistven del invencije ter jo prištevam k tisti neizogibni tehniki, brez katere ne more nastati nobeno mojstrsko delo." Docela v skladu s temi prizadevanji je Osterc začel uvažati tudi četrtrtonske sistematiko in napisal v njej npr. Heinejeve pesmi za višji glas in godalni kvartet. Ni treba posebej poudariti, da je tak odnos do umetnosti v bistvu enostranski in ga je težko sprejeti, četudi ga razvojno lahko razumemo. Še posebej ga je treba razumeti v Osterčevem osebnem primeru. Čutnost in čustvena mehkoba v umetnosti sta bili zanj bolezen in boril se je proti njej domala tako zagrizeno kot se je upiral zavratni bolezni, ki ga je začela uničevati že v mladih letih. In vendar je bil Osterc umetnik, umetnik velike in prepričljive izrazne moči, ki jo npr. razodeva njegov prekrasni Religioso. Dostikrat ni zatajil svojega bistva in je ustvaril občutena, iskrena dela. Sam o njih ni sodil najbolje, toda ironija

usode je ta, da je prav njihova umetniška in življenjska sila najmočnejša, medtem ko dela, ki jih je imel za najboljša, leže v zaprašenih arhivih.

Neuklonljiva energija, s katero se je boril za svoje umetniške ideale in katere nista skrhalo niti telesna slabost niti nerazumevanje okolice, je ena največjih potez v Osterčevem liku. Ni pa edina. Perspektive, katere je imel pred očmi Osterc kot ustvarjalec, so bile veliko širše od meja njegove domovine in zgolj lokalna vrednost in pomembnost ustvarjanja njegovim umetniškim ambicijam ni zadostovala. Ustvarjal ni le za dom, marveč za ves svet. Ob prvi izvedbi svoje simfonije npr. piše: "Izognil sem se vsaki šabloni, hotel sem napisati delo, ki naj v svetovni literaturi nekaj pomeni. Pri vsaki noti, ki sem jo v simfoniji napisal, sem se čutil odgovornega pred vsem svetom." Hkrati s temi namerami kaže Osterc tudi veliko podjetnost pri objavljanju svojih del v tujih založbah in bil je seveda tudi eden najbolj agilnih članov SIMC-a, Mednarodnega društva za sodobno glasbo, ki je na svojih vsakoletnih festivalih njegove skladbe večkrat in z uspehom izvajalo.

Natančno število Osterčevih kompozicij nam doslej še ni znano, kajti precejšen del jih je še v zasebnih rokah. Njegova zapuščina pa je v primeri s slovenskimi komponisti njegove dobe vsekakor velikanska. Osterc je ustvarjal hitro in na vseh področjih. Med simfoničnimi deli stoji v ospredju Suita z znanim Religiosom kot osrednjim stavkom, poleg nje Klasična uvertura, ki si je kmalu po nastanku leta 1934 utrla pot v svet in bila izvajana v Pragi, Londonu, Odesi, Amsterdamu, Kodanju, Varšavi in Bariju, dalje Trije plesi, komponirani na folklorni osnovi. Passacaglia in koral in simfonična pesnitev Mati, katero je skladatelj sam štel – neupravičeno – za svoj čustveno najbolj poglobljen opus. Napisal pa je tudi koncert, simfonijo Ideali, pesnitev Povodni mož. V komorni glasbi je ljubil nenavadne instrumentalne zasedbe, v katerih je opuščal godala, ki so v instrumentaciji nosila čustvene linije, in kot pravi otrok svojega časa raje uporabljal pihala. Sem štejejo njegove Štiri karikature za piccolo, klarinet in fagot, Suita za 8 instrumentov, Concertino za violino in 7 instrumentov, sonata za saksofon in klavir, navaja pa njegova bibliografija še več drugih del, tako kvartet, violinske in klavirske skladbe. Gojil je nadalje zборе in samospeve, od katerih so prvi vezani včasih z instrumentalnimi kombinacijami, drugi pa dostikrat oblikovani komorno npr. za Osterca tipične Chaplinove anekdote za glas in 12 instrumentov, znane 4 šaljivke za sopran in dva klarineta, zelo lepe Gradnikove pesmi za nizek glas in godalni kvartet ali že omenjene Heinejeve pesmi v četrtrtonski sistematiki. Tudi na operni oder je poseglo njegovo ustvarjanje, dasi sem z nekoliko manjšim uspehom. Osterčeva scenska dela so bolj zanimiva kakor pa odrsko učinkovita. Izvajane so bile doslej le tri enodejanke: Medea,

Maska rdeče smrti, in Dandin v vicah ter skeč v enem dejanju Iz komične opere, nista pa bili še uprizorjeni opera iz mladih let Krst pri Savici in Osterčeve poslednje scensko delo, opera Krog s kreda.

Danes, ko mineva od njegove smrti že trinajsto leto, je odgovor na vprašanje, kakšen je Osterčev pomen za slovensko glasbeno kulturo, dokaj lažji kot takrat, ko je bila gomila nad njegovim grobom še sveža, mnenja o njegovem delu pa še neprečiščena in deljena. Osterc ima za slovensko glasbeno kulturo nesporno velik pomen. Ta pomen pa je dvojen: umetniški in zgodovinsko-razvojni. Umetniški je izražen v tistih njegovih skladbah, v katere njegov trmoglav odpor proti pravilom izročila ni posegel tako usodno in ki ga kažejo kot umetnika resnično velike izrazne moči. V njih se zrcalita čas in kraj, kjer so nastale: divje razgibana leta, ko si je evropski človek na prelomu dveh dob iskal novo umetniško podobo, in slovenski oziroma južnoslovanski ambient, ki ga je Osterc znal prikazati s svojevrstno in drzno uporabo folklornega bogastva. Zgodovinsko razvojni pomen Osterčevega dela pa je v njegovi revolucionarnosti, v širini njegovih pogledov in razbijanju ozkega okvira provincializma. Boril se je za to, da bi slovenska muzika ujela korak svetovnega glasbenega razvoja in da bi njene vrednote ne bile uklenjene v meje slovenske zemlje. In kakorkoli je bila njegova revolucionarnost v nekem pogledu enostranska modna muha, če hočete, je vednar ravno ona dala poslednji in odločilni udarec omledni sentimentalnosti, ki je bila dediščina po nekdanji čitalniški glasbi, očistila glasbeno ozračje in dala rast mladim tvornim močem. V tem smislu je Osterc ne le ena osrednjih postav naše glasbene kulture, ampak pomeni v razvoju slovenske glasbe pravi mejnik ali bolje celo poglavje, ki ga je usoda s skladateljevo smrtjo 23. maja 1941 žal prezgodaj zaključila.

Naši razgledi, 3 (1954), št. 10 (22. maja) str. 10-11.

SLAVKO OSTERC

Letos 17. junija 1955 bi bil skladatelj Slavko Osterc učakal 60 let.

Drugi dan po napadu fašističnih tolp na Jugoslavijo, 8. aprila 1941 ob pol devetih zvečer, je Radio Ljubljana oddajal Osterčeve "Male pesmi za Ireno" za sopran, saksofon, rok, violo in klavir. Pela je Tončka Šuštar-Maroltova. Urednik oddaje seveda ni vedel vnaprej, da bo Osterčeva skladateljska ura padla v tak usoden čas, a gotovo je, da za vzdušje v takratni Ljubljani, razbičani od vojnih vesti, toda pogumni, ne bi našel ničesar primernejšega od te Osterčeve muzike. Nekdo umira v brezdušnem okolju velemestne klinike in blede o svoji lepi ljubezni. Tak je konec:

"Ostani, draga, še z menoj,
kako hladi poljub me tvoj ...
Ne vem, kaj je, ne vem, kaj bo,
da v solzah gine mi oko."

Dober mesec kasneje, 23. maja 1941, je v ljubljanski bolnišnici umrl Slavko Osterc, sam, 46-letni, strtl od zavratne bolezni, s katero se je boril že od mladosti. Na svoj način je ušel sužnosti pod okupatorjem.

Res – biti svoboden! To je bilo Ostercu najvišje v življenju in to mu je bilo, lahko rečemo, tudi vodilno geslo v umetnostnem ustvarjanju.

Po strmi poti je dosegel učiteljišče v Mariboru. Po vojni je služboval prva leta na osnovnih šolah okrog Maribora, dokler ni prišel leta 1922 na meščansko šolo v Celju. Vidi se: mlad, prizadeven učitelj, ki hoče nekam prodreti. Tačas študira glasbo kot samouk in piše obsežne skladbe. Značilno zlasti, da ga mika glasbeno oblikovati velika pesniška dela, s katerimi se pač v šoli stalno ukvarja: simfonične slike Krst pri Savici (1920), Povodni mož (1924), Ubežni kralj. Potem sledi preokret. Leta 1925 mu prijateljska pomoč in državna podpora omogočita strokoven glasbeni študij na konservatoriju v Pragi. Praga je bila takrat eno od evropskih središč sodobne glasbe. Osterc je študiral kompozicijo pri K. Jíráku in J. Krički, a pri Aloisu Hábi, utemeljitelju tako imenovanega četrtrtonskega sistema, četrtrtonsko glasbo.

Že prej se mu je v glasbi upiralo hoditi po izhojenih potih, ponavljati, kar so že drugi povedali, ker je čutil, da mora biti njegova glasba izvirna, če naj bo živa. A v plodnih praških letih se popolnoma razvije v tistega Osterca, ki ga poznamo, postane prvoborec, neustrašni pobornik sodobnih glasbenih smeri, vsega, kar je mlado, smelo, zagledano v bodočnost.

Hude politične in duhovne krize imperializma, ki so strmoglavile človeštvo v prvo svetovno vojno, so se morale odražati tudi v umetnosti. Vrednote, ki so veljale še pred malo leti za svete in nedotakljive, so zastarele, so postale naenkrat tarča zasmeha. Tudi v glasbi so drzni novotarji preizkušali nova, nezaslišana, včasih že nesprejemljiva izrazna sredstva, ki naj bi ustrezala življenjskemu občutju sodobnega človeka. Ljudske množice tej glasbi niso sledile. Če jo presojamo z današnjega stališča, vidimo, da je v nji res mnogo prenapetega, krčevitega, a da je, vzeto v celoti, vendar pristen izraz boleznega časa. Slavko Osterc je bil takrat poleg Marija Kogoja, ki je zgodaj utihnil, naš edini glasbenik teh novih teženj evropske glasbe.

Ko se je leta 1927 vrnil v domovino, je prevzel na državnem konservatoriju v Ljubljani profesuro za kompozicijske predmete. Tu, oz. na poznejši Glasbeni akademiji je deloval do konca svojega življenja. Celemu rodu mladih skladateljev, ki so šli skozi njegovo šolo, je vcepil razumevanje, navdušenje in ljubezen za sodobno glasbo. S tem, pa s svojim siceršnjem skladateljskim in pisateljskim delovanjem je prevetril ozračje v hramu slovenske glasbe; v dobrih desetih letih, kar jih je imel še živeti, je v tem hramu tmeljito pražil in pometal, da ga je očistil predsodkov, zastarelosti in nazadnjaštva in našo umetno glasbo speljal na sodobna pota. To je morda njegov največji pomen.

Vse do Osterčevega časa, do dobe narodne neodvisnosti, Slovenci nismo imeli razvite instrumentalne glasbe in kar je je bilo, se po umetniški moči ni mogla kosati z zborovsko in samospevno glasbo, ki je z Emilom Adamičem in Antonom Lajovcem, da omenim le ta dva najizrazitejša tvorca iz začetka tega stoletja, že dosegla evropsko višino. Osterc je bil eden prvih, ki so posvetili vse svoje sile instrumentalni glasbi, nam ustvarili večja simfonična in komorna dela.

Od simfoničnih del naj omenim dve, ki sta se že trdno zasedrili na sporedih naših orkestrrov, Suito za orkester v 5 stavkih, z viškom v 3. stavku, znamenitem "Religiosu" in Klasično uverturo. Tehtna dela so tudi med njegovimi komornimi skladbami, torej skladbami za manjše skupine instrumentov, ki še ne tvorijo orkestra in v katerih ima vsak solistično vlogo. Izmed njih naj omenim Štiri Gradnikove pesmi za kontraalt in godalni kvartet.

Toda Osterc je skladal tudi opere, balete, kantate, zборе in samospeve. Tu, v zborih in samospevih, se nam odkrije neka značilnost njegove umetnosti, ki je na prvi pogled v presenetljivem nasprotju z njegovim svetovljanskim glasbenim novotarstvom; smisel za ljudsko pesem in njeno negovanje. Vedel je, kje je bil doma. Rad je obdeloval ljudske pesmi svojega rodnega Obmurja (počenši od najpreprostejših, kot sta "Dere sen jas mali bija" in "Ko bo Tunek vmrja") ali pa zlasti belokranjske na sodobni umetniški način. Potem nam njegove pesmi pripovedujejo še, da se je rad vračal v otroški svet in da ga je bolela socialna krivičnost dobe.

Slavko Osterc je bil bistrega in upornega duha, zaklet sovražnik neumnosti in podmolčnosti, pa tudi sluzave, zdihujoče čustvenosti. Te poteze njegovega značaja so se še izostrile v bolezni, s katero se je brezupno boril na življenje in smrt in ki ga je delala srditega, kljubovalnega, posmehljivega. Tudi vse to se odraža v njegovih skladbah, v njegovem pisanju. Marsikatera njegova skladba je res bolj razumsko reševana konstrukcijska naloga ali tvegan poizkus kot pa prava umetnina.

Toda nekoč je v peresnem boju napisal tole: "Pravite, da nimam duše? O, gospodje, pa še kakšno! Samo, da je slučajno ne istovetim s sentimentalnostjo." Tu in tam naletimo v njegovih skladbah na mesta, ki nas nenadejano prevzamejo z močno svojstveno, nekam tesnobno poezijo in trpko lepoto. V takih trenutkih dobimo nov, nesluten vpogled v vrednost njegovega dela. Prepričamo se, da je bil ne le svojeglav in izviren, ampak tudi globokočuten umetnik, da smo imeli v njem velikega ustvarjalca.

Koledar Kmečke knjige, Ljubljana, 1955, str. 33-35.

20-LETNICA SMRTI SLAVKA OSTERCA

Skoraj nekoliko preveč neopazno je koncem maja poteklo dvajset let, odkar je v Ljubljani umrl Slavko Osterc, eden naših najvidnejših glasbenih ustvarjalcev med obema vojnama in najmočnejši predstavnik antiromantične smeri v naši glasbi. V sorazmerno kratki življenjski dobi – rodil se je 17. junija 1895 v Veržetu – je Slavko Osterc ustvaril okrog 160 glasbenih del. Njegov ustvarjalni opus je zelo obširen: drobne klavirske skladbice, opera "Krst pri Savici", več kantat, samospevov in zborovske skladbe.

Morda bi delali Slavku Ostercu in njegovi umetniški osebnosti krivico, če bi trdili, da je zrastel kot komponist, glasbeni pedagog in glasbeni kritik le zato, ker mu je bil prvi vodnik v svet glasbene umetnosti njegov učitelj v osnovni šoli M. Vauda, kasneje, po končani realki v Ljutomeru pa znani glasbeni pedagog na mariborskem učiteljski šoli E. Beran. Osterčevo delo, njegov značaj, njegova povezanost z rodno zemljo dovolj pričajo o veličini njegove ustvarjalne osebnosti. Od takrat, ko je po končanem študiju na učiteljski šoli v Mariboru leta 1914 maturiral, bil za tem nekaj mesecev v službi v Sevnici ob Savi, odslužil vojaški rok, bil Maistrov borec, zatem opravil izpit za učitelja glasbe na meščanski šoli in končno dobil plačan študijski dopust, ki ga je porabil za izpopolnjevanje na praškem konservatoriju, kjer sta mu bila učitelja znana glasbenika K.B. Jírák in A. Hába, je prihajal vsako leto med velikimi počitnicami domov v Veržet. Toda to niso bile zanj počitnice, kar nam potrjuje to, da je prav v velikih počitnicah leta 1920 doma v Veržetu komponiral in pripravljal opero "Krst pri Savici".

Slavko Osterc pa ni bil le komponist. Po končanem študiju na praškem konservatoriju je poučeval na Konservatoriju Glasbene matice v Ljubljani, kasneje pa je postal predavatelj na novoustanovljeni Akademiji za glasbeno umetnost v Ljubljani.

Poleg tega se je ukvarjal tudi z glasbeno kritiko.

Čeprav je Osterc v našem glasbenem življenju predvsem mladini nekoliko manj znan, je ostal ljudem doma v Veržetu v živem spominu, kar tudi ni čudno, saj nikoli ni pretrgal vezi z domom, od takrat, ko je bil še pastir, pa vse dotlej, ko je kot zrel človek z izrednimi ustvarjalnimi

močmi prihajal domov med svoje znance, ne da si nabere novih moči, temveč da v miru med domačimi ljudmi ustvari take bisere slovenske glasbene umetnosti, kot so na primer njegovi samospevi na Gradnikove pesmi.

Ob tem, da je dosegel Slavko Osterc v naši glasbeni ustvarjalnosti osebnost, ki po svoji umetniški moči presega ozek slovenski okvir in se uvršča med vodilne glasbene ustvarjalce v jugoslovanskem merilu, bi bilo prav, če bi vzbudila obletnica komponista, ki niso tako gosto posejani, nekoliko več pozornosti.

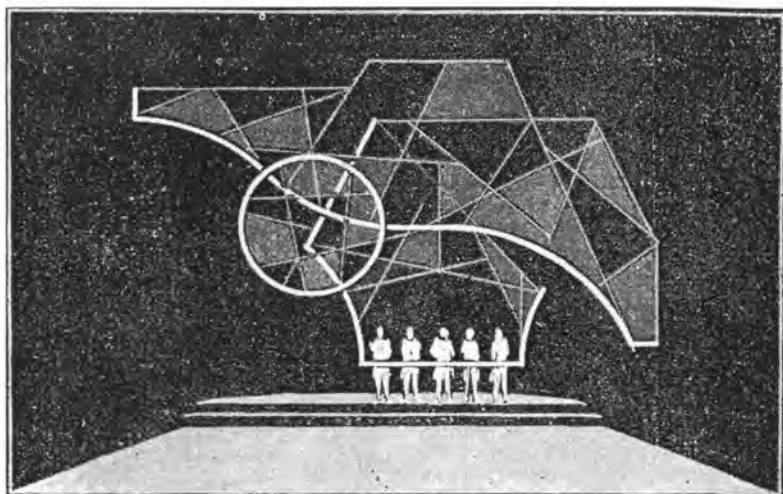
Pomurski vestnik, 13 (1961), 22 (8.6.), str. 4.

PRED PREMIERO "ILUZIJ"*

Kaj Vas je spodbudilo, da ste instrumentirali Osterčeve "Iluzije"?

V umetniškem svetu našega gledališča in med koreografi samimi so bile Osterčeve "Iluzije" in njihova uprizoritev že dolgo živahen predmet razprav. Velika ovira za postavitve tega dela pa je bila v tem, da "Iluzije" niso bile v celoti instrumentirane. Vendar se vse doslej ni nihče lotil te sicer lepe, pa tudi težavne naloge, ki zahteva največje možno približanje in zvestobo smeri in načinu Osterčevega instrumentiranja.

K delu me je spodbudilo dejstvo, da bo v aprilu v Ljubljani kongres jugoslovanskih skladateljev in da bi ob tej priliki naša Opera hotela uprizoriti domače odrsko delo. Bil sem mnenja, da je kongres skladateljev najbolj ugodna priložnost, pokazati našim glasbenim ustvarjalcem še ne



Ing. arch. Viktor Molka:
Osnutek scene za prizor iz Osterčevih "Iluzij"

* Z D. Žebretom se je pogovarjal urednik gledališkega lista, Smiljan Samec.

izvedeno delo slovenskega umetnika. Zato smo predlagali Zvezi skladateljev Jugoslavije, da bi to izvorno domače delo uprizorili.

Bi nam hoteli povedati nekaj besed o instrumentaciji?

Skladbe avantgardista Slavka Osterca so bile izvajane doma, na sodobnih glasbenih festivalih, pa tudi v širšem glasbenem svetu. "Iluzije" pa je Osterc skomponiral prav pred začetkom druge svetovne vojne in jih ni do kraja instrumentiral. Čeprav so bile v vsebinskem smislu potrebne spremembe, je umetniška vrednost dela ostala nespremenjena. Zato sem toliko bolj občutil izredno odgovornost, ko sem nadaljeval z instrumentiranjem tam, kjer je avtor prenehal. Hotel sem namreč ostati čim zvestejši načinu skladateljevega instrumentiranja, ki je prav v tem delu precej različno od instrumentacije drugih komponistovih del. V "Iluzijah" je Osterc opustil zvočno nasičenost in se lotil solistične obdelave instrumentov. Posebno značilne so skupine pihal, ki jih skladatelj ni postavil v pravem smislu instrumentiranja v idealno sozvočje, pač pa v zapovrstnem redu partiturnih glasov. Vse to je precej nenavadno in zato sem moral skladbo dodobra preštudirati, docela spoznati in sprejeti instrumentacijo prvega dela, pa nadaljevati s svojimi najboljšimi močmi v duhu avtorjeve intencije. Moja odgovornost je toliko večja, ker ne bi želel, da bi med komponistovim in mojim delom nastal občuten razloček. Upam pa, da bo delo kljub vsemu imelo vtis enotnosti.



Lidija Osterc:
Skica z vaje za "Iluzije"

Vaše misli ob uprizoritvi "Iluzij"?

Ob uprizoritvi Osterčevih "Iluzij" bi rad poudaril svoje prepričanje o dolžnosti našega osrednjega gledališča, ki ima svoj baletni ansambel, da to delo oživi na odru in se oddolži spominu enega naših najpomembnejših skladateljev med obema vojnama. Izvedba "Iluzij" ni le pomemben delež reproduktivni glasbeni umetnosti, temveč tudi izvirni slovenski baletni umetnosti.

Še eno vprašanje. Vemo, da je bil Osterc Vaš profesor. Morda bi nam povedali nekaj zanimivosti o Vašem osebnem srečanju z njim?

Moji prvi stiki s Slavkom Ostercem so se pričeli v kompozicijskem oddelku Akademije za glasbo. Oddelek je namreč vodil Osterc. Že pri najinem prvem srečanju sem imel občutek, da se bova dobro razumela. Tako je tudi bilo, saj sva tesno sodelovala že v času mojega študija. Po končanem študiju v Ljubljani pa sem bil z njegovim priporočilom sprejet na oddelek za kompozicijo v mojstrski šoli Josefa Suka v Pragi. Suk je imel veliko zaupanje do Osterčevih učencev. (Pri njem so študirali tudi absolventi Osterčevega kompozicijskega oddelka Marijan Lipovšek, Pavel Šivic in Franci Šturm.)

Kot človek je bil Osterc preprost, enostaven in – kar je poglavitno – nesebičen. Veselil se je uspeha svojih učencev in jim pomagal do izvedb njihovih del doma in izven doma. Bil je ne samo izredno plodovit skladatelj, temveč tudi odličen organizator in propagator sodobne glasbe, kar takrat ni bilo lahko delo. Organiziral je koncerte sodobne glasbe v okviru SIMC-e.

V posebno živem spominu mi je eden zadnjih koncertov pred skladateljevo smrtjo. Koncert slovenske simfonične glasbe je izvajala takratna Slovenska filharmonija, na sporedu pa so bila dela Slavka Osterca, Antona Lajovica, Flipa Bernarda, Matije Tomca in moja. Večji del sporeda sem na Osterčevo željo tudi dirigiral. Takrat je napisal: Izvedbo svojih del sem zaupal Žebretu, ker je iz moje šole in vem, da jih bo pravilno tolmačil.

Tako mi je tudi prijetna dolžnost, da sodelujem pri krstni izvedbi poslednjega Osterčevega dela in s tem izpopolnim reprodukcije njegovih umetnin.

Gledališki list Opere SNG-Ljubljana, 1961/62, št. 5, 134-136.

NAZORI SLAVKA OSTERCA O TRADICIJI V GLASBI IN O GLASBENEM NACIONALIZMU

Za vse skladatelje, ki v svojem delu iščejo nova pota in lasten glasbeni izraz, je značilno, da se otepajo tradicije. V odgovorih na vprašanja, koliko se skladatelj naslanja na dosežke predhodnih umetnikov in kakšen vpliv imajo na njegovo delo, je Slavko Osterc izredno pošten in nedvoumen. Spoštuje sicer samo izvirno, samostojno delo, vendar ne enostransko, kakor bi mogli na prvi hip sklepati po njegovih znanih besedah: "Fanatično odklanjam tradicijo".¹

Osterc pravilno postavlja ostro mejo med prevzemanjem in nadaljevanjem tradicije. Kot zagrizen pristaš avantgardnih nazorov in del istiveti prevzemanje tradicije z epigonstvom, ker je prepričan, da preizkušena sredstva uporabljajo povprečni in manj nadarjeni skladatelji. Njihova dela ga ne zanimajo, smatra jih za nepotrebna v glasbeni literaturi in pravi: "dvomim, da bi mi 'wagnerjevci' raztolmačili 'wagnerijanstvo' bolje nego Wagner sam".²

Na podoben način je razložil nesmisel posnemanja kompozicijskih prijemov Mozarta, Verdija, Puccinija in drugih, sodeč, da ima skladatelj pri posnemanju nehotе vezane roke in da ne more svojih umetniških potenc ne uveljaviti ne svobodno razvijati. Posnemanje starih mojstrov priporoča le v tem smislu, da naj iščejo novih izraznih možnosti, kakor so jih iskali – in našli – njihovi priznani vzorniki.³

Tako je Osterc sodil o prevzemanju tradicije, to je o prenašanju šablon ter že preizkušenih izraznih sredstev, posebno takih, ki so v zgodovinskem razvoju že dosegle najvišjo umetniško kvaliteto.⁴ Po njegovem

¹ Jutro XVI/1935, št. 135.

² "Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost. Nova muzika I/1928, št. 1, str. 2.

³ Kljub temu, da se je Osterc strinjal z besedami Eduarda Hanslicka: "Alle Helden Wagners sind edel und langweilig" in da se ni mogel ubraniti posmehu Wagnerjevim junakom in idejam, je cenil njegove glasbene kvalitete, toda le-te naj ostanejo enkratne: "Že iz spoznanja, da je Wagner neprekosljiv v svojem slogu ter iz spoštovanja do njegovih del, ga posnemajmo tako, da ga ne bomo posnemali." Wagner in mi", gl. Žena in svet 1933, št. 21, str. 571.

mnenju naj tradicija sodobnim skladateljem služi kot dragoceni vir znanja in praktičnih izkušenj, hkrati pa naj jih usmerja v svet neraziskanega, medtem ko mora biti poglavitno stremljenje vsakega sodobnega umetnika izvirnost. V tem pojmovanju se je Osterc skliceval na najnaprednejše izročilo, to pomeni nadaljevati in razvijati tista revolucionarna načela, ki se komaj rojevajo in šele utirajo pot neslutnemu razvoju. Nadaljevanje tradicije si je predstavljal kot naravno potrebo in skozi stoletja nespremenljivo zakonitost, ki zagotavlja kontinuiteto v razvoju umetnosti. Pozitivni odnos do tradicije preteklih dob se kaže tudi iz naslednje Osterčeve misli: "Sem mnenja, da tradicija ni ovira pri ustvarjanju novih vrednot, ampak pripomoček. In prav posebno še pripomoček pri ocenjevanju novih vrednot, bodisi tujih ali lastnih."⁵ Tudi se ni strinjal z mnenjem Matije Bravničarja, da smo Slovenci srečen narod, ker nimamo tradicije, "največje cokle v svobodnem mišljenju in ustvarjanju."⁶ Osterc se je takole zoperstavil: "Nekaj tradicije sicer imamo, pa zaradi tega nisem nesrečen. Res je, da to ni tradicija samih vzornih del, nekaj pa je na njih vendarle dobrega. Morda celo več, kakor mi danes s hipermodernimi očmi vidimo. Mislim, da ravno zaradi pomanjkanja slovenske tradicije sedimo vsak v drugem taboru."⁷

Končno ostane vprašanje, kje tradicijo nadaljevati in kako se osvoboditi vplivov. Za tako ustvarjanje, ki išče novih smernic, so po Osterčevem mnenju prvi pogoj "borbeni ljudje, ki si morajo predvsem postaviti za cilj, da prehitijo svojega učitelja",⁸ da se fanatično držijo tega cilja, čeprav včasih zaradi zunanjih ovir podvomijo vanj, kajti "prelome ustvarjajo itak samo borbeni ljudje."⁹ Osterc je mislil na prelome s

⁴ Tip klasične sonate je očitno primer glasbene forme, ki je dosegla popolnost, zato se je Osterc zavedal, da preko te meje ne gre: "Beethoven že tu (Klavirska sonata op. 110) nakazuje prekinitev s strogo sonatno obliko, katero je ravno on privedel do največje umetniške popolnosti. Kako daleč je njegova sonata od Mozarta, a nikoli in v ničemer podobna sonatam romantikov. Že v tej sonati lahko zaslutimo, da bo šel Beethoven v svojih zadnjih opusih – od op. 130 naprej – petdeset let pred svojo generacijo. In res – samo še Regerju in Busoniju je bila dana ta možnost, nadaljevati dela tega giganta." Gl. Zvuk 1935, št. 8/9, str. 317. – Osterc je večkrat obsodil skladatelje, ki se še vedno oklepajo klasicističnih oblik (reprise!) posebno sonate: "Utruja me večno sekvenciranje in vračanje melodičnih domislekov, za simfonijo nekam predrobni (Mendelssohn: Simfonija op. 56)", Jutro XIII/1933, št. 69.

⁵ Ljubljanski Zvon L/1930, št. 6, str. 377.

⁶ Ob premieri Pohujšanja v dolini Šentflorjanski je Matija Bravničar objavil 12 točk o svojih nazorih o glasbeni umetnosti, med katerimi je tudi citirana. Prim. Gledališki list Opere 1928/29, št. 15.

⁷ Ljubljanski Zvon, op. cit.

⁸ Zvuk III/1935, št. 6, str. 228-231.

⁹ Zvuk III(1935, št. 1, str. 2.

tradicijo, ki pomeni vsakemu začetniku osnovo, na kateri bo začel lastno ustvarjanje in je zato nujno vezan nanjo – ter je misel razvil še naprej: "do popolne osamosvojitve pa manjka vsakemu produktivnemu še precejšnja porcija." ¹⁰

Torej absolutne samoniklosti skladateljevega ustvarjanja Osterc ni priznal kot praktično možnost, vendar skladatelju ne zadostuje enkratno obračunavanje z vplivi svojih, po dobrem preudarku izbranih vzronikov, temveč se mora od opusa do opusa boriti za osvoboditev od tujega in lastnega izročila, kolikor lastno že obstaja. V dokaz si je izbral najbolj značilnega skladatelja Igorja Stravinskega in njegove razvojne faze ter ugotovil: "Petruška je bila leta 1911 prava revolucionarna partitura. Če bi Stravinski ostal na razvojni točki Petruške, bi postal šablonski. Bila je prelom s tradicijo in ravno zato je tako sveža in značilna. Kdor danes piše ostate, si delo lajša, je pa lahko samo šablonski. Sedaj je dolžnost mlade generacije, da prekine s Petruško, ko že ostareva ideologija Schoenberga, Berga in Hábe, dolžnost najmlajših pa je, da že s Schoenbergom in imenovanimi pretrga. Muzika ima še večje možnosti razvoja! Za sebe rad priznam, da me je ravno Petruška pripeljal v tabor hipermoderne, a se to danes ne bi zgodilo." ¹¹

Ob razmišljanju o tradiciji je prišel Slavko Osterc do zanimivih ugotovitev o značilnostih in stanju sodobne simfonične, komorne in operne glasbe, ki so aktualne še v današnjih dneh. Osnovno načelo, ki ga je zagovarjal v presojanju sodobnih del je, da glasba ni prišla v krizo, kakor so nekateri trdili vsled preskromne razgledanosti nad sodobnimi tendencami in zaradi premočne zakoreninjenosti v romantičnem estetskem presojanju, temveč nasprotno: Osterc se je navduševal za vsake harmonske drznosti ter formalne in instrumentalne novosti. V prepričanju, da je svet glasbe neizčrpen in da je še precej možnosti neodkritih, je sam takole menil: "Jaz sem trdno prepričan, da glasba danes ni v stanju krize, ampak

¹⁰ "Nekaj razlag k premieri Iz komične opere", Gled. list Opere 1928/29, št. 4, str. 27.

¹¹ Zvuk III/9135, str. 191 – Ta članek v celoti sodi med najbolj zanimive v Osterčevi publicistiki, zlasti za osvetlitev njegovega zdravega odnosa do sodobne glasbe. Takrat, ko je večina sodobnih glasbenikov pri nas šele začela spoznavati vrednote Stravinskega in se podrobneje seznanjati z njegovimi novostmi z namenom, da bi jih morebiti prisvojili, šteje Osterc Stravinskega že med klasike moderne: "Da ta prelom (s tradicijo) mora priti v smislu napredka, a ne v smislu reakcije, je povsem očitno. Eno je gotovo: da danes Stravinski ne predstavlja več tiste stopnje, ki jo je razvoj moderne glasbe že dosegel in zato je interes za njegove novejšje kompozicije v celem svetu mnogo manjši kot je bil. Kakor so izgubili na aktualnosti Hindemithovi Kanoni in fuge, tako je izgubila stik z razvojem tudi diatonika Stravinskega in tehnika ostinata. S tem razumljivo nikakor ne mislim oporekati kvalitetam Petruške, toda Bergov Wozzek je dokaz, da ima glasba (in gledališče) tudi drugo smer." Prim. Gled. list Opere 1928/29, št. 4, str. 192.

v stanju eminentnega razvoja. Krizo čuti tisti, ki ne more slediti razvoju, ne more pa mu slediti tisti, ki premalo zna. Ker če hoče danes pisati nekdo opero, mora znati mnogo več, kakor (npr.) Haendel v svojem času."¹²

V skladu z naziranjem, da bo le široka afirmacija sodobnega glasbenega jezika ustvarila ugodna tla delovanju naših umetniških potenc in da mora mlada skladateljska generacija čimprej doseči napredna gibanja v svetu, je zagovarjal Slavko Osterc svoje poglede na problem glasbenega nacionalizma in uporabe folklornih elementov v umetni glasbi. Njegovi kompozicijski nazori so bili nasprotni citiranju in obdelavi folklornih elementov, zlasti v simfonični glasbi. Prepričan je bil, da po njih segajo skladatelji brez lastnih ustvarjalnih idej in da njihovo delo ni umetnost, temveč bolj ali manj spretno rokodelstvo. V tem prepričanju ga je vodila osnovna misel, da ima vsak narodni napev svojega, čeprav neznanega avtorja, da ni delo množice in da je po svoji strukturi, izrazu ter sredstvih namenjen izključno vokalni, ki ga pa s citiranjem ni mogoče enakovredno prenesti v instrumentalno glasbo. "Vsako narodno pesem je komponiral ta ali oni poedinec, njegovo ime se ni ohranilo, pesem pa se je. (Zato) mislim, da ima današnji komponist do narodne pesmi prav tako in nič večjo pravico, da jo spet napiše, izpreminja in sploh uporablja v svojih samostojnih skladbah, kakor do pesmi neanonimnih avtorjev."¹³ Uporaba narodnega blaga je po Osterčevem mnenju upravičena samo, če skladatelj napeve primerno harmonizira in združuje v vokalne cikle,¹⁴ nikakor pa ne citiranje narodne pesmi kot glavnega domisleka v daljših orkestralnih skladbah. Za slovensko narodno pesem sodi, da zavoljo preproste strukture ne more tvoriti slogovne celote s sodobno zasnovano skladbo, ker se napreden skladatelj v daljših instrumentalnih delih ne more ogniti kromatiki in kontrapunktični obdelavi.

Hrvatsko in srbsko narodno blago se po obliki in izrazu močno razlikujeta od slovenskega, zato se je le-to zdelo Ostercu bolj primerno za obdelavo v umetni glasbi. O tem ga je prepričala Balkanofonija Josipa Slavenskega, pri kateri je uvidel uporabo nekaterih najbolj svojskih elementov, ki so le prihološko in izrazno vezani na srbsko in hrvatsko folk-

¹² Zvuk III/1935, št. 6, str. 191.

¹³ Jugoslovan, I/1930, št. 108.

¹⁴ To svoje mnenje je Osterc nadrobneje razložil v oceni izdaje narodnih pesmi za moški zbor v priredbi Franceta Marolta (Izdal in založil Akademski pevski zbor, Ljubljana 1930): "V poslednjem času se prireditelji narodnih pesmi ne zadovoljujejo več s samim kompliciranjem harmonij, ampak hočejo gojiti preproste domisleke v nekoliko večjih formah. Mislim, da je ta nov način stilizacije ljudskih pesmi nujno potreben. Odgovarja ambicijam naše dobe." Prim. Jugoslovan, I/1930, št. 108.

loro ter spretno pregneteni s sodobnimi sredstvi. Vendar se kljub temu Osterc nikoli ni mogel otresti vtisa, da "pri takozvanem nacionalnem slogu, če je naslonjen preveč na narodne pesmi, ena skladba preveč naličuje drugi, en komponist preveč drugemu in ena doba preveč drugi."¹⁵

V prepričanju, da je najboljši instrument za narodno pesem zbor, je imel Osterc uporabo ljudske motivike v operni glasbi, ki se že po svoji obliki in značaju razlikuje od absolutne simfonične, za manj zgrešeno, vendar pa nezaželeno: "o folklori sem podobnega mnenja kot o eklekticizmu: da zmanjšuje umetniško vrednost, zlasti pa izvirnost tvorbe. Vendar mi je v dramskih delih ljubša nego v koncertni glasbi, kjer ima očividni namen iskati stikov s publiko na tuj račun."¹⁶ Do skladateljev, ki so se močno opirali na narodno glasbo, je torej Osterc kazal odklonilno stališče iz treh razlogov: ker jih je imel za plagiatorje, ker so večinoma uporabljali romatnična izrazna sredstva (ta je bil v skladu z Osterčevimi načeli verjetno najtehtnejši vzrok) in ker jim je pripisoval pomanjkanje umetniške potence. S takim stališčem je Osterc izzval nekatere nasprotnike pri slovenskih in še bolj pri jugoslovanskih skladateljih.

Nacionalno vprašanje, ki je preplavilo po prvi svetovni vojni vse dotlej nacionalno zatirane dežele, se je odrazilo tudi v našem glasbenem življenju, predvsem kot zunanji pojav. K vzbujanju nacionalne zavesti sta bili usmerjeni tedanja publicistika in repertoarna politika z Glasbeno matico in Opero na čelu, vendar se je vihar nacionalnega navdušenja prvih povojnih let pri nas kmalu polegel. Že v teh letih ne moremo govoriti o izraziti nacionalni kompozicijski smeri na Slovenskem, pred Osterčevim nastopom pa se je podoba glasbenega življenja že bistveno spremenila. Nova ustvarjalna načela – najmočnejše sta jih zastopala Stanko Vurnik in Marij Kogoj – so že pred tridesetimi leti popolnoma izpodrinila ideologijo glasbenega nacionalizma Glasbene matice, ki je usmerjala vse naše tedanje koncertno dogajanje, v Operi pa so jih zamenjala še prej: v sezoni 1925/26, ko je postal njen ravnatelj Mirko Polič.¹⁷ Pri Srbih in Hrvatih je povzročilo vzbujanje narodne zavesti večje posledice, zato je bil problem glasbenega nacionalizma pri njih v Osterčevem času še vedno aktualen. Imel je tudi mnogo večji odmev v skladateljskem ustvarjanju kot na Slovenskem, zato se je bolj utrdil in dalj časa trajal. To je bil vzrok, da je Osterčevo stališče o vnašanju folklorne v umetno glasbo naletelo na odpor predvsem pri srbskih in hrvatskih sodobnikih. Sicer še leta 1935 zasledimo v ljubljanskih dnevnikih članke, ki opozarjajo na

¹⁵ Jugoslovan I/1935, št. 198.

¹⁶ Ljubljanski Zvon I/1930, št. 3, str. 183.

¹⁷ Zvuk III/1935, št. 2, 3 in 4.

propad naše glasbene umetnosti, kolikor bodo domači skladatelji iskali še naprej vzore v modernih evropskih tokovih in ne v narodni pesmi. Toda ti posamezni primeri ne pričajo o ponovnem pojavu nacionalno usmerjene miselnosti, kajti v opernih, deloma tudi koncertnih programih in v skladateljskih prizadevanjih so se že zrcalile značilnosti sodobnega izražanja pri nas. Zaradi večje nacionalne usmerjenosti srbskih in hrvatskih sodobnih komponistov, so k njim počasneje prodirale nove evropske smernice, hkrati pa je bil to temeljni vzrok za javne napade na Slavka Osterca in za polemiko "Kriza in problem v našem glasbenem življenju," ki jo je sprožil Antun Dobronić.

Povod za polemiko je bilo Osterčevo mnenje, da so kompozicijski prijemi, ki jih uporabljata Grgošević in Tajčević že zastareli, da so skladbe sicer lepe, ampak vedno bolj nezanimive. Dobronić pa je zagovarjal stališče, da se "izrazito nacionalni glasbeni avtorji veliko bolje afirmirajo v inozemstvu pod okriljem našega rasnega muzikalnega izraza in nacionalne kulture kakor sedanja, prejšnji in bodoči epigoni internacionalnega eklekticizma".¹⁸ Nadalje je Dobronić svetoval vsem jugoslovanskim in še posebej slovenskim skladateljem, naj se poglobljajo v domače glasbene izvore, ker bodo le v iskanju muzikalnega izraza svojega naroda rešili problem naše nacionalne umetniške tvorbe. Seveda je bilo to pretirano nacionalistično naziranje povsem nasprotno Osterčevim kompozicijskim načelom. Svoje nacionalne pripadnosti se je docela zavedal, za napredek slovenske glasbe in njeno afirmacijo v tujini je vložil vse svoje skladateljske, pedagoške in organizacijske sposobnosti, toda z mnogo širših stališč. Po festivalu sodobne glasbe v Pragi, kjer je bil izveden njegov Koncert za klavir in pihala, je zato s ponosom zapisal: "Češke kritike ugotavljajo pri moji skladbi izredno vitalnost, tehnično in kvalitativno evropsko višino, maksimum razvojne možnosti in pri tem nacionalno noto."¹⁹

Svoje nazore o glasbenem nacionalizmu in citiranju folklornih elementov je Osterc dovolj jasno in nedvoumno izrazil, kot umetnik pa je tudi dokazal, da samo naslon na narodno pesem ni jamstvo za nacionalno noto skladbe. Čeprav mu nacionalna nota v presojanju tujih in lastnih del ni pomenila glavnega merila, je ni zanikal. Napadal je le neposredne prenose narodnih pesmi v instrumentalno glasbo ter mnenje, da je edina prava pot naših glasbenih ustvarjalcev v uporabljanju in obdelavi folklorea. Kaj si je predstavljal pod pojmom nacionalne note, je sam najbolje pojasnil: "Po stilni usmerjenosti zavzema Anton Lajović kot skladatelj

¹⁸ Zvuk III/1935, št. 3, str. 112.

¹⁹ Jutro XVI/1935, št. 215.

isto mesto kakor Debussy pri Francozih. Njegovi zbori so vzorni in pristno slovenski. Ta pristna slovenska nota pa je posledica tega, ker komponist ni padel v folkloro, ampak je črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno slovenskem."²⁰

Muzikološki zbornik, 3 (1967), 89-94.

²⁰ Slavko Osterc: "Predavanje o Antonu Lajovicu v Radiu Ljubljana (23. januarja 1939), Osterčeva mapa, rkp. odd. NUK.

K VPRAŠANJU O KOMPOZICIJSKIH NAZORIH SLAVKA OSTERCA

Slavko Osterc je s svojimi radikalnimi nazori odločilno posegel v razmere slovenskega glasbenega življenja med obema vojnoma. Živahno praško glasbeno življenje, ki je v predvojnem času nenehno iskalo stik z novimi gibanji v umetnosti, je bistveno vplivalo tudi na dokončno oblikovanje Osterčevega umetniškega prepričanja. Po komaj dveh letih tamkajšnjega študija je bila njegova sodobna umetniška orientacija določena in nazori, ki so se oblikovali hkrati z njo, v glavnem izdelani. V središče slovenskega glasbenega življenja je stopil kot revolucionar, pristaš modernih smeri in vodilna osebnost v boju za prodor sodobnih kompozicijskih načel pri nas. Za dosego tega cilja je delal vse življenje, kar se odraža v njegovem umetniškem in publicistično-kritičnem delu.

Kot umetniku je bila Ostercu prva in najvažnejša naloga komponiranje, v pisani besedi pa je našel sredstvo za hitrejšo zmago smeri, za katero se je boril ter za pravilno razumevanje lastnega skladateljskega ustvarjanja. Vse Osterčeve izpovedi o umetnostnih in posebej o kompozicijskih nazorih izhajajo zato iz istih vzrokov: dokazati upravičenost in nujnost svoje napredne skladateljske usmerjenosti, doseči afirmacijo sodobnih del pri širšem občinstvu ter odstraniti vse tiste elemente v slovenskih glasbenih razmerah, ki so zavirali pot k sodobnemu umetniškemu izražanju.

Osterc kot pristaš absolutne muzike, zagovornik atematičnega in atonalnega sloga, ki je iskal nov in lastni glasbeni izraz, je s svojo umetnostjo kmalu naletel na odpor v javnosti in na negativne ocene v pretežnem delu kritik v strankarsko opredeljenih glasilih. Preskromna razgledanost pa tudi manjša ustvarjalna moč večine sodobnih, močno na tradicijo vezanih skladateljev pri nas je povzročila večkratne hude idejne boje. Ostercu so očitali pomanjkanje invencije in čustva, hladni konstruktivizem, originalnost za vsako ceno, cinično zanikanje vseh utrjenih pravil, celo razdirajoče revolucionarni slog. Temu so botrovali poleg provincialnih glasbenih razmer tudi nesodobni nazori večine tedanjih kritikov, ki so se izključno opirali na pravilnost in globoko razumevanje že priznanih glasbenih vrednot. Navadno so temu pridružili še nasvete,

kako naj piše mlada skladateljska generacija: le-ta naj bi sledila večnim kvaliteta velikih vzorov iz preteklih dob in uporabljala samo preizkušena kompozicijska sredstva. Vendar je bil Slavko Osterc v sebi dovolj trden, pa čeprav na začetku svojega delovanja na domačih tleh domala osamljen, da ni nikdar odstopil od svojih naziranj, temveč je vedno znova pojasnjeval in samozavestno utrjeval svoj odnos in mnenje do novih poti v glasbi.

Problem čustva in razuma je bil največkrat predmet razprave, pri čemer je Osterc jasno opredelil pojem čustva v umetnosti za razliko od sentimentalnosti.¹ Osterc je bil prepričan, da se v absolutni muziki ne da določiti točne meje med čustvom in razumom: "To vprašanje (odnosa med obojim) se rešuje pri vsaki umetnini sami. Gotovo ima vsaka umetniška glasbena tvorba svoje intelektualno ozadje. V eni dobi dominira ta struja, v drugi ona, kakršna je pač snov in naloga, ki si jo umetnik zastavi."² Vendar se čustva v absolutni glasbi ne morejo opisati z besedami; Slavko Osterc zagovarja načelo, da lahko absolutna glasba "vzbuja prijetna občutja sama na sebi, kot čista umetnost, ki mu (poslušalcu) zavoljo svoje visoke estetske vrednosti zadostuje, da jo lahko in rad sprejema, pa ni treba, da bi pri tem mislil na kaj drugega."³

Tako gleda Osterc z aspekta poslušalca, kot skladatelj pa daje v svojih člankih izključno prednost razuma pred invencijo in čustvom: "Intelekt postavljamo na prvo mesto, ker čustvo najdemo pri vsaki živali, a intelekta kakšnemu teletu vsekakor ne moremo priznati. Zahtevamo intelekt pri komponistih!"⁴ Tako naziranje bi bilo enostransko in je popolnoma v skladu z Osterčevim ciničnim in pogosto nekontroliranim načinom pisanja, toda o tem je tudi natančneje spregovoril: "Skladatelji, ki so se naslonili na gregorianski koral (Palestrina, Lasso, Gallus idr. v 16. stoletju) so zelo pazili na mojstrsko izvedene glasove v polifonem slogu – razum! – gotovo pa so dodali razumski plati mnogo čustva, ki ga pa ne moremo ločiti točno po tekstih in razpoloženjih – ta čustva lahko smatramo kot splošna religiozna čustva ali pa kot razumsko zmožnost, da

¹ Pod naslovom "Spor za našo sodobno glasbo" je Osterc odgovoril kritikom na večkratne javne napade; odnos med vsebino in tehniko neke skladbe je takole pojasnil: "Pravijo tudi, da nimam duše. Gospoda, pa še kakšno! Človek, ki se je na primer v svoji oceni o moji Overturi norčeval iz mene, mi ne bo govoril o duši. O zadevi duše (invencije) brez pridržka to podpišem, kar je Lajovic objavil lani v Jutru: "Pogoj umetnine je vsebina! Seveda je oblika (tehnika) drugi pogoj: če tehnike ne obvladaš, umetnine ne boš mogel narediti." J XVII/1936, št. 25.

² "Čustvo in razum v glasbi", *Žena in dom* VI/1935, št. 4, str. 95.

³ Iz rokopisnega zapiska Osterčevega predavanja o skladateljskem delu Rista Savina v Radiu Ljubljana (13. aprila 1937), gl. Osterčevo zapuščino, rkp. odd. NUK.

⁴ *Zvuk* II/1932, str. 104.

so se umeli v besedilo vživeti."⁵ Kadar govori Osterc o čustvu skladbe, mu gre za absolutno vsebino dela, ki se na zunaj ne da ponazoriti niti ostro razdvojiti od razuma, se pravi od kompozicijske tehnike.⁶

Končno Osterc pravilno ugotavlja, da je umetnini poleg intelekta, to je po njegovem izvirne oblike in tehnike, prvi pogoj tudi skladateljeva ustvarjalna moč, invencija. Za Osterčev lik umetnika in za njegovo umetniško orientacijo sta značilni naslednji misli: "Originalnost smatram za absolutni predpogoj vsake pomembnejše umetnine."⁷ In: "Pri Bachu je nagnjenje k razumski plati na škodo čustvene vidno. Blesteča kontrapunktika je dokaz ogromnega znanja in logike. Da so njegova dela še danes tako sveža kot prej, je močan dokaz Bachove stvariteljske sile, ki si je brez čustva tudi ne moremo misliti."⁸

S takimi nazori je bil Slavko Osterc, razumljivo, nasprotnik programske glasbe in tonskega slikanja.⁹ Ob vsaki priložnosti, predvsem pa v presoji sodobnih skladb je poudarjal preživelost strogega dur-molovega sistema, orkestralnih slikanj in barv, wagnerjanske dramatike, senzibilnosti in dramatičnih tremolov ter podčrtoval privrženost novim harmonskim postopom, groteski, karikiranju, lapidrnosti, askezi čustev in kontrastom, posebno v daljših delih,¹⁰ kajti " ... hvala bogu, smo že iz dobe romantike in dolgovezja".¹¹ Hkrati so pomenili ti osnovni Osterčevi nazori o sodobnem načinu izražanja tudi temeljna vodila, ki jih je iskal v

⁵ "Čustvo in razum v glasbi", *Žena in dom* VII/1935, št. 3, str. 94.

⁶ "Gregorianski koral je bil ali *accentus* ali *concentus*. *Accentus* je deklamatoričen način petja, kjer se melodija suče okoli gotovega centralnega tona – nekateri toni pa se dvigajo ali padajo za kak majhen interval. Neglede na to, kakšna je vsebina besedila, ali je tukaj v ospredju razum ali čustvo? Če bi bil razum, bi se morale zapeti važnejše besede močneje, eventualno višje – če pa čustvo, pa bi moral ta način petja biti glede na svetopisemske besede na mestih naravnost ganljiv. In vednar je to petje kar najbolj monotono. Vsekakor sili v ospredje razumska plat: vztrajanje na istem tonu, dviganje in padanje na gotovih mestih in približno enaka ritmična vrednost vseh zlogov. Da je pri tem čustvo, ni dvoma – drugače bi teksti ne bili peti, ampak govorjeni. Ne moremo pa najti ne logike med tekstom in to melodijo, pa tudi ne nobene čustvene zveze med obema." *Concentus*u pripisuje zaradi melizmov – kljub isti snovi – prevladovanje čustva, toda s pripombo, da so to "kolektivna čustva", ki jih "nahajamo tudi v mnogih pozneje nastalih skladbah, npr. narodnih pesmih". *Ibid.*

⁷ *Jutro* XVII/1936, št. 26.

⁸ "Čustvo in razum v glasbi", *Žena in dom* VI/1935, št. 3, str. 94.

⁹ Osterčev komentar h koncertu UJME (16. decembra 1940), rkp. odd. NUK.

¹⁰ V skriptah "Glasbena zgodovina" je Osterc označil osnovne tendence v skladbah Igorja Stravinskega, ki jim je tudi sam sledil v lastnem ustvarjanju: "... namesto sentimenta sarkazem, namesto romantike humor, razvijanje melodije okrog enega, dveh, treh tonov, barbarski ritmi, namesto komponiranja zaljubljenih pesmi, šaljivke."

¹¹ *Ljubljanski zvon* XVIII/1928, št. 6.

glasbi. Danes vemo, da mu jih je razvoj glasbene umetnosti docela potrdil.

Podobno kot je dajal Osterc razumu prednost pred čustvom, se je jasno zavedal pomembnosti glasbene forme. Pri odkrivanju novega izraza je potrebna tudi nova forma, ki bo odgovarjala sodobnemu glasbenemu jeziku. V lastnem skladateljskem delu ji je posvečal veliko skrb¹² in se ni mogel strinjati z mnenjem nekaterih, da glasbena forma sploh ni potrebna: "Matija Bravničar formo negira, ker jo smatra za nekaj zastarelega, izživiljenega. To lahko govori kot samouk. Resnica pa je, da ima vsaka skladba svojo formo, pa če jo je komponist hotel ali ne. Saj je tudi impromptu in improvizacija forma. Seveda pa te zame niso ideal forme, temveč forme nižjega tipa."¹³ Za odkrivanje nove glasbene forme je najbolj ustrezno delo za ansambel z majhno zasedbo; od tod izhaja skladateljeva teza "Živimo v dobi komorne glasbe najbrž zaradi tega, ker se je forma sočasnih komornih del že precej ustalila in dobiva vedno bolj konkreten izraz. Nekoliko počasneje pa gre to s simfonično glasbo."¹⁴

V iskanjih sodobne glasbene forme je našel Osterc tudi vzrok za upadanje produkcije modernih oper: "Kakor v Bachovih časih, tako tudi danes prevladuje takozvana formalistična struja nad izrazno, onostransko. Verjetno je, da je ta princip poslednjih dveh decenijev vplival negativno na razvoj opere, pri kateri je glasba neizogibno vezana z dano vsebino ter tudi bolj ali manj od nje odvisna. Že v pesmicah mora skladatelj upoštevati ritem ter koliko toliko izraz besedila. Čim večja je pa oblika, tem bolj prehaja skladateljska funkcija pri obdelavi pesniških snovi v sekundarnost."¹⁵ Kot reakcija na nasičeno ilustrativno in programsko glasbo romantike so začela sodobna skladateljska prizadevanja nagibati k absolutni glasbi, "absolutna glasba brez forme pa je nemogoča in ni čuda,

¹² "Jaz sem v Klavirskem triu iz leta 1929 spet reševal problem forme, kjer naj se nič ne ponavlja." Radio Ljubljana XII/1940, št. 40, str. 5.

¹³ Ljubljanski zvon L/1930, št. 6, str. 378.

¹⁴ GLOLj (Gledališki list, Opera, Ljubljana) 1927/28 št. 17, str. 205 – Osterc je z zadovoljstvom opazal, da so ustvarjalne sile nekaterih slovenskih sodobnikov in njegovih učencev v tej smeri dosegle že vidne uspehe doma in v tujini: "Na pobudo Zikovega kvarteta so pri nas komponisti začeli posvečati komorni glasbi več pažnje. Kar preko noči smo 'vdrlj' v Zagreb, Beograd, Dunaj, Prago, Brno, Varšavo, Moskvo, Firenco, Pariz, London, Ženevo itd. In to z uspehom, ki ga ni nihče pričakoval. Vse kritike so nam priznale 'življenjski prostor'. S komorno glasbo smo si Slovenci pravzaprav priborili dostojno mesto v mednarodnem glasbenem svetu. Razumljivo je, da so se tej panogi posvetili skoraj vsi seriozni slovenski komponisti. Prav tako je razveseljivo, da imamo v Ljubljani že troje tovrstnih udruženj: Ljubljanski godalni kvartet, Radijski godalni kvartet in Radijski klavirski trio." "Slovenska komorna glasba", Radio Ljubljana XII/1940, št. 49, str. 5.

¹⁵ GLOLj 1927/28, št. 17, str. 206.

da so se začele spet pisati opere z zaključenimi točkami."¹⁶ Zaključene točke v operi (recitativi, arije, zbori idr.) dajejo več možnosti za oblikovanje form nasproti veliki razsežnosti Wagnerjeve glasbene drame, ki je vezana na vsebino in izraz teksta. Izrazito dramatični teksti zahtevajo programsko glasbo in glede tega je Osterc v presoji Wagnerjevih oper pravičen: "Prednosti wagnerskega principa so v glavnem: čim večja podobnost govorjeni drami, pravilna dolžina prizorov, velika enotnost v arhitekturi in čim intenzivnejše sorodstvo med besedo in glasbo. Glasbna dobi s tem značaj podrejenosti in velike resničnosti, mogoče tudi velikega doživetja. In dramatična je ta glasba nedvoumno. Slabe lastnosti so našteje že v prejšnjem stavku, največja pa je ta, da lahko postane monotona."¹⁷

Čeprav je bil Osterc pristaš novih iskanj, se ni navduševal nad vsem novim že zaradi novosti samih. Kakor pri ocenjevanju starejših del, tako je hotel biti tudi pri sodobnih čim bolj objektiven, pri čemer je vedno uporabljal konkretne primere in jih dokazoval. Za primer sodobne opere si je vzel Hindemithovo opero *Cardillac* in poizkusil pojasniti, zakaj ni izzvala večjega uspeha. Vzrok je našel ponovno v dejstvu, da konkretna vsebina s sodobno abstraktno glasbo ne more predstavljati homogene celote: "Preveč glasbe za premalo dejanja; čiste, absolutne glasbe, ne teatske. Glasbo bi najlažje primerjal z Bachovo. Hindemith daje prednost formi (niso pa to recitativi, arije, dueti, ampak se vrstijo fuge, *passacaglie*, *cannoni*, da, celo sonate). Mogoče pretirava, ter s tem izgublja dramski učinek."¹⁸

Nekateri sodobniki so bili mnenja, da Wagner-Regenyejeva opera *Kraljičin ljubimec*, ki se naslanja na Haendlov in Mozartov vzor, predstavlja izhod iz sedanje krize. Osterc v publicističnem delu ni nakazal smernic, kako naj bi se rešil problem sodobne opere, toda v Wagner-Regenyejevem delu je videl "skrajno neuspeh poizkus eksploatacije starega, dobrega blaga."¹⁹ Kljub temu da ni prišel do končnih predstav o bodočem razvoju operne glasbe,²⁰ je Osterc videl eno izmed rešitev, ki bi se ujemala s sodobnim muzikalnim izrazom, v libretih abstraktne vsebine, komponiranih za komorne ansamble v smislu glasbenega skeča, ker "na dramske tekste je glasba lahko ilustrativna, na abstraktne pa čista, abso-

¹⁶ Ljubljanski zvon XLIX/1929, št. 6, str. 380.

¹⁷ Ibid, str. 381.

¹⁸ GLOLj 1927/28, št. 17, str. 206.

¹⁹ "Spor za našo sodobno glasbo" I, J XVII/1936, št. 25.

²⁰ "Vočka (Wozzeka), *Cardillac* in *Jonnyja* sicer smatram kot tri poiskuse, ki naj bi dali operi novo smer. Vendar sem mnenja, da si kljub visoki kvaliteti ne bo noben po izvirnosti stremeč komponist vzel te ali one za vzor." GLOLj 1927/28, št. 17, str. 205.

lutna."²¹ Toda: "Vsi iščejo. Vse kaže, da še niso našli ter v bližnji bodočnosti ne bodo, kajti današnja doba ni operna."²²

Razvoj na opernem področju do danes tudi še ni prinesel ustreznega odgovora, zato nimamo stvarne podlage, da bi katero navedenih Osterčevih prepričanj in ugibanj dopolnili, lahko se pa pridružimo njegovim ugotovitvam vsaj glede izbire abstaktnih, arhaističnih, komičnih in lapidarnih tekstov brez zunanje tragike ter glede komornega sestava izvajalcev.

Osterčevi kompozicijski nazori so najbolj jasni v kritikah del slovenskih in jugoslovanskih ustvarjalcev, kjer se je počutil kot voditelj-ocenjevalec še posebno odgovornega. Prizadeval si je, da bi mlade skladatelje pritegnil v vrsto domačih avantgardnistov, ki bi čimprej dosegla raven evropskega razvoja ter se mu enakovredno pridružila. Spdobujal je tiste, ki so začeli segati po sodobnem glasbenem jeziku in tiste, ki se za moderna kompozicijska sredstva še niso mogli odločiti. Nekatere je pridobil z uspehi lastnih del v tujini in kot pedagog, istim načelom pa je utiral pot tudi v publicistiki. Zagovarjal jih je prepričljivo in z zaupanjem v njihovo pravilnost. Značilne so Osterčeve besede: "Če favoriziram predvsem one domače skladbe, ki so hipermoderne, ima to seveda svoje vzroke (v njih) sem našel originalnost, medtem ko skladbe starejših smeri vedno spominjajo na kakega Wagnerja, Debussyja in Brahmsa. Zakaj pišem tako in drugače? Ker je čedalje več povpraševanja po mojih skladbah iz vsega sveta."²³ Zahteva po originalnosti in uporabi sodobnih kompozicijskih sredstev je služila Ostercu za sredstvo, ki mora domače glasbeno ustvarjanje izvititi iz njenega provincialnega značaja, ki je bil še tako daleč za stopnjo razvoja naprednih gibanj v svetu. Osterc se je zavedal, da bo mogla le široka uveljavitev sodobne glasbene govornice ustvariti ugodna tla delovanju naših ustvarjalnih moči.

Muzikološki zbornik, 4(1968), 114-118.

²¹ Zbori V/1929, št. 5, str. 25.

²² GLOLj 1927/28, št. 17, str. 205.

²³ "Spor za našo sodobno glasbo" I in II, Jutro XVII/1936, št. 25.

KLAVIRSKI OPUS SLAVKA OSTERCA

Osterčeva klavirska dela ne pomenijo težišča skladateljeve ustvarjalnosti, čeprav njegov klavirski opus nikakor ni majhen. Če izvzamemo Tri skladbe za četrtronski klavir, od katerih je v celoti ohranjena le prva – preludij – in del fuge in ki so glede na svojo enkratnost samo obrobne pomena, saj so bolj rezultat obiskovanja četrtronskega kursa pri Aloisu Hábi kot pa organski člen v njegovem skladateljskem razvoju, obsega Osterčev klavirski opus osemnajst bibliografskih enot. Skladb je seveda precej več, ker večina bibliografskih naslovov predstavlja bolj ali manj obsežne zbirke, pa četudi krajših kompozicij. Kljub temu so vredne pozornosti, saj so bili skladateljevi prvi kompozicijski poizkusi posvečeni temu instrumentu. Razen tega je Osterc vedno znova, vse do svoje smrti skladal za klavir, ki mu sicer ni "ležal", in s tem ustvaril kontinuiteto, na podlagi katere je možno sklediti oblikovanju njegovega glasbenega jezika. Kot študijsko gradivo je klavirska partitura v ta namen vedno najbolj pregledna, če se hoče razmeroma hitro in konkretno prodreti v strukturo in stilne značilnosti kompozicijskega stavka nekega skladatelja, ne da bi bile s tem seveda zaobsežene vse njegove komponente. Osterčeve klavirske kompozicije glede na celoten skladateljev opus sicer ne zasedajo takih ključnih pozicij kot na primer pri Arnoldu Schönbergu klavirski opusi 11, 19, 23, 25 in 33, vendar pa jasno osvetljujejo posamezne njegove razvojne faze. Njihova obdelava naj torej prispeva k razjasnjevanju Osterčevega skladateljskega lika, da se bo mogel polagoma izviti iz spominov sodobnikov in vse preveč globalne presoje ter vtisov njegovih naslednikov.

Prve ohranjene klavirske skladbe¹ – Impresije (pred 1925) in Sonatina (1924) – so iz skladateljevega prvega razvojnega razdobja, ko je v letih od 1922 do 1925 poučeval v Celju in ko je z naraščajočo produkcijo in talentom vse bolj opozarjal javnost na svojo ustvarjalno moč.² Že naslov prve zbirke je značilen in že na zunaj odseva nekatere stilne značilnosti

¹ Če ni drugače navedeno, se opiram na skladateljeve rokopise, ki jih v glavnem hrani NUK v Ljubljani.

² Omenjeni skladbi je izvedla Tinka Apihova na skladateljevem "Kompozicijskem koncertu" 2. marca 1925. Prim. Pokorn D., Slavko Osterc, Ljubljana 1965, 17.

posameznih skladb. Te pa, s svojimi naslovi – Spominski list, Hrepenenje, Nokturno, Valse, Erotikon, Impromptu, Pustni ples – sežejo na še starejšo, romantično tradicijo, saj gre, z eno samo izjemo, za tridelne karakterne skladbe v najmanjši možni obliki – miniaturi. Skladbe niso stilno enotne in se tudi med seboj glede tega razlikujejo: zdaj so bolj v ospredju impresionistične karakteristike, zdaj romantične ostaline, pri čemer se tu in tam že kažejo poteze, značilne za skladateljevo zrelo razdobje.

Impresionistično še najbolj čista kompozicija je prva – Spominski list. Razen gradacije v srednjem delu, ki jo doseže s priljubljenim sekvenciranjem, pa še to sloni v tem primeru na celotonskih postopih melodične linije in "nevtralnih" zmanjšanih trizvokih, ki zopet stopnjema rastejo za cel ton višje, je celotna kompozicija statičnega značaja. Ne vodi nikamor. Izhodiščna melodika je nerazvita, neizoblikovana, brez vzgona in usmeritve. Mudi se v okviru velike terce in dopolnjuje vzporedne postope basa v sekstah. Očiten je tudi akordni paralelizem. Vendar pa skladatelj ne vzdrži izhodiščne stilnosti do konca. Z dominantnim septakordom z zadržano seksto, ki mu je tudi sicer v celotni zbirki zelo pri srcu, jo prav banalno zaključí. V nadaljnjih kompozicijah se posamezni elementi, ki so značilni za impresionistični stavek, še pojavljajo; tako vzporedna akordika, uporaba zvečanega trizvoka, celotonske lestvice, tudi v tercah, vendar ne več za ustvarjanje osnovnega, impresionističnega vzdušja, ampak samo za doseg prehodne barvitosti, tonalne nedoločljivosti in kontrasta v klavirskem stavku, ki se, skromen in nezahteven, sicer giblje pretežno v vodah romantične tradicije. Melodika raste iz harmonije ter v "Piu mosso" Nokturna, ki je najmanj invenciozna skladbica zbirke, mestoma seže celo nazaj do Chopina. Moduliranje in kadenciranje je skoraj brez izjeme razločljivo v okviru klasičnih harmonskih stopenj. Vendar pa tonalitete niso eksplicitno označene na začetku posameznih skladb, saj je kljub avtentičnim in plagalnim kadencam, s katerimi jih večinoma zaključuje, glasbena govorica že na meji, ki bi v okviru ene skladbe dopustila dosledno uvrstitev v karakterističen dur in mol. So sicer izjeme kot na primer Hrepenenje in Erotikon, ki obe sodita v G-dur. Če je glasbeni jezik v Hrepenenju, Erotikonu in Impromptuju harmonsko najbolj bogat, tja do najraznovrstnejših septakordov, njihovih obrnitev ter nonakordov, pa so Impresije kot celota ritmično skromno diferencirane.

Najbolj zanimivi v zbirki so seveda tisti momenti, ki odkrivajo posamezne črte kasnejših Osterčevih kompozicijskih naziranj. Tu in tam, vendar kot še zelo redko izjemo, doda skladatelj kakšno sekundo posameznim harmonijam ali tonom. Presenetljiv je tudi zaključek z varljivo kadenco molovske tonalitete, ki z Impromptujem nima sicer nobene

zveze. Pomembno je dalje dejstvo, da prvič v skladbi Valse in nato še v Erotikonu prenaša posamezne motive iz roke v roko, se pravi iz enega glasu v drugi, kar kaže že na začetke preproste imitacije in polifonskega mišljenja, ki je tako značilno za skladateljevo zrelo razvojno fazo. Poleg Spominskega lista, ki je izrazito impresionističen, sta izven romantične stilnosti zbirke le še oba plesa: motorično živ, izrazito sekvenčno grajeni Valse in povečini v vzporednih kvintah komponirani Pustni ples. Mirnejši motiv slednjega spominja po svojem značaju, vzporednih harmonijah in melodiki na prvo skladbo zbirke; nikakor pa ne kadenca, ki poslušalca zopet preseneti: prvotno, zaradi izpuščene terce, nedoločeno izhodiščno sozvočje pripelje skozi subdominanto in sedmo stopnjo naravnega mola v istoimenski dur.

Sonatina se od skladbe v Impresijah loči predvsem po svoji dolžini. Tudi sicer je to najobsežnejša skladateljeva klavirska kompozicija, ki pa je Osterc na takratni stopnji svojega razvoja in s svojim takratnim znanjem formalno še ni obvladal ter ji zato tudi ni znal podeliti potrebne enovitosti. Nalogo si je otežil še s tem, da jo je zasnoval kot enostavno kompozicijo. Kako jo je formalno rešil, pokaže analiza njene strukture: množica kratkih delov, ki jih ne moremo označiti kot stavke, ampak kvečjemu kot odstavke, si brez pavze sledijo drug za drugim. Tako nastane veriga drobnih glasbenih členov, ki so si po fakturi, dinamiki, ritmu in tempu, katerega sproti predpisuje in spreminja, med seboj različni. Oblikovna formula, ki bi jo izrazili s črkami, bi zahtevala skoraj polovico abecede in bi tudi s te strani poudarila njeno mozaičnost. Kar ponuja se analogija z renesančno sonato, v kateri si v nizu kontrastirajo vedno nove kratke glasbene misli, ki jih skladatelj obsežneje ne razvija, ampak samo nakazuje. Temu principu gradnje je Sonatina na moč podobna, pri čemer prihaja seveda tudi do ponovitev istih ali po značaju vsaj podobnih členov. Posameznih idej pri tem ne preoblikuje. Prenaša jih samo iz roke v roko, na nove stopnje. Nato pa oblikuje nov člen, ki prejšnjemu kontrastira. Celo tako oblikovanje glasbenega tkiva, kot ga kažejo naslednji takti, kjer v zadnjih dveh zasledimo skromno variirano in deminuirano linijo basa prejšnjih dveh taktov, so izjemni:



Ob Sonatini se lahko govori o bogati skladateljevi invenciji oziroma o materialu, ki bi ga bilo treba skoncentrirati in združiti v enovitejšo celoto.

Tako, kot je, ne more rešiti niti večkrat v kompoziciji ponovljeni motiv treh izhodiščnih akordov desne roke, ki bi jim mogli iskati korenine v kakšni "idee fixe" 19. stoletja, seveda brez programskih namer. Stilnost Sonatine je tako glede tradicije kot iskanja novega podobna tisti v Impresijah, le da ni zaslediti impresionističnih značilnosti. Klavirski stavek je vsekakor zahtevnejši, zlasti v členih, ki so etudno-pasažnega značaja. Ne manjka že v Impresijah omenjenih polifonskih prijemov in tudi ne izrazite romantične spevnosti:



Impresije in Sonatina kažejo skladatelja, ki se je znašel v dvojni dilemi. Na eni strani se je zavedal, da mu manjka še precej teoretičnega znanja, na drugi strani pa ga je gnala želja po neizhojenem, novem. Oboje mu je izpolnil študij v Pragi (1925 – 1927), kjer so, kot je znano, nanj najbolj vplivali avantgardni nazori dveh profesorjev – Aloisa Hábe in Karla Boleslava Jíráka.

Stilni preobrat, ki ga je povzročil praški študij, odlično ponazarjata Dve miniaturi iz leta 1927: Mala koračnica³ in zlasti Valse lente.⁴ Naj rabi slednja kot primer. Odpre se nov, atonalni svet, iz katerega so izginili principi funkcionalne harmonije. Zato pa je disonanca – v vertikali in horizontali – dobila samostojno ekspresivno kvaliteto. V melodični liniji prevladujejo čiste kvarte, velike septime oziroma zmanjšane oktave, male septime, medtem ko ni nobene terce. Ko nastopijo sekundni postopi, jih skladatelj veže skoraj izključno v kvartna sozvočja, ki so v tem valčku značilna in izrazita. Uporabi tudi njihove obrnitve in akordom doda po kakšno sekundo. Problem odkrivanja "tematičnega" materiala in njegovega razlikovanja od sekundarnega ali prehodnega gradiva,⁵ problem, ki ga je treba v vsaki atonalni skladbi brez opore v tonalnih oblikovnih principih reševati vedno znova, v Valse lente nikakor ni težak. Jedro osnovne misli stoji jasno na začetku:

³ Objavljena v Novi muziki I/1928, priloga "Mala nova muzika", št. 1, 3.

⁴ Objavljena v Novi muziki I/1928, priloga "Mala nova muzika", št. 5, 8.

⁵ Perle G., *Serial Composition and Atonality*, London 1962, 9.



V okviru ostale, disonantnejše fature skladbe in glede na lastno kvartno strukturo ima konsonanten značaj, tako da skupaj s svojim manj izrazitim nadaljevanjem ustvarja nekakšno "tonalno oporišče". Obenem rabi tudi kot formalni element, saj ga sredi kratke kompozicije skladatelj skoraj v celoti, nevariiranega ponovi za sekundo višje. Tako se načela tradicionalne gradnje, kjer se s ponavljanjem poudari tisto, kar je važno in identično, nadaljuje tudi v skladateljevem tretjem razvojnem obdobju, ko se je po povratku iz Prage za stalno naselil v Ljubljani.

Kljub osnovni usmerjenosti v atonalnost je tudi v nadaljnjem klavirskem snovanju zaslediti povezovanje raznovrstne tradicije z novimi nazorji. V tej smeri je zelo poučna Dvoglasna suita (1928), ki sestoji iz Preludija, Valčka, Upsavanke in Male fuge. Zavoljo mejnih stavkov bi se formalni vzori lahko iskali v baročni suiti, čeprav je bila zaključna giga bolj običajna. Značilna pa je vključitev valčka in uspavanke, teh v romantizmu kar modnih oblik, in to v tridelni obliki, ki jo izkazuje tudi preludij. S stilnimi epitetonimi je možno pristopiti še z ene strani: dvoglasje, skupaj s pregledno fakturo in jasno gradnjo ustvarja pravo klasicistično oziroma neoklasicistično prozornost. Glasbena govorica je v osnovi atonalna in enakovredno tretira vse tone kromatične lestvice, čeprav pri tem izstopajo po tradiciji disonantni intervali, zlasti kvarta. Atonalno najbolj dosleden je kanonično zgrajeni Preludij. Tudi Valček ima trden vezni element v osnovnem, ponavljajočem se kvartnem motivu: zmanjšana kvinta, tri čiste kvarte, zmanjšana kvinta. In vendar skladatelj zaključi kodo z avtentično kadenco – s presenečenjem, ki je po efektu podobno varljivim in samovoljnim zaključkom v prvem ustvarjalnem obdobju, a s to razliko, da je tam uhajal iz tonalnosti, tu pa se vanjo vrača. Mala fuga je majhna samo glede števila glasov, nikakor pa ne po svoji dolžini in formalni gradnji, ki izkazuje vse obvezne dele, kakor tudi ne po obsežni, izraziti temi. V njej uporabi vseh dvanajst tonov kromatične lestvice, ne da bi se izogibal ponavljanjem:



Opozoriti pa je na dva momenta, ki kažeta na prepletanje atonalnega z načeli, ki veljajo v klasičnih fugah. Tako si dux in comes dogovarjata realno v kvinti. Še bolj značilno pa je dejstvo, da je večji del reprize zgrajen na ritmiziranem pedalnem tonu, na dominantni, ki pripravlja zaključno avtentično kadenco, tako da jo koda samo še potrdi.

Naslednje leto, leta 1929, je Osterc napisal Interludij, ki je transkripcija tretjega stavka iz Partite za violončelo in klavir, ter Male preludije. Če v Interludiju izvzamemo kvartne harmonije, sta obe deli linearno zasnovani. Preludije, vseh je pet, bi mogli označiti kot tekoče, ritmično enakomerno pulzirajoče konstruktivistične študije v linearnem vodenju glasov. Vsi, razen srednjega, so namreč kanoni, pri čemer gre pri prvem povrhu še za kanon v inverziji. Intervali so seveda emancipirani, ne da bi skladatelj posebej iskal ali vztrajal na disonantno ostrejših. Zanimivo pa je, da v vseh preludijih z uporabo intervalov kvinte, kvarte, oktave ter vodilnih tonov jasno kadencira in ustvarja trden zaključek na tonu, ki pa, kar je zopet značilno, ne pomeni vedno tudi tonalnega središča kompozicije. Srednji preludij je poseben primer in še bolj jasno odseva povezovalo atonalnosti s tonalnimi principi. Gornji glas je izrazito v F-duru. Oblikovan je tako, da se z 19. taktom melodična linija v raku vrača k svojem začetku. Vendar ta "hin und zurück" ni popoln, ker je spodnji glas bolj svobodno oblikovan, čeprav na koncu izrazito poudari dominantno in se z obsežno kromatično pasažo zaključi na skupni toniki:



Če bi bila spodnja linija tonalno bolj izoblikovana, bi skladbo mogli uvrstiti v bitonalni okvir. Tako pa atonalna komponenta spodnjega glasu ne dovoljuje tako toge kategorizacije. Zvočni rezultat je namreč veliko bližje podobnim rešitvam v nekaterih Osterčevih samospevih, ki so diatonski v melodiki in atonalni v spremljavi.

Nove značilnosti v Osterčevem klavirskem kompozicijskem stavku je zaslediti v prvi skladbi opusa Koral in fuga (1933),⁶ ki sta nastali po štiriletni prekinutvi v skladanju za klavir. Gre za poseben slog izražanja, ki ga v podnaslovih mnogih svojih, ne samo klavirskih, kompozicij skladatelj poglobljeje poglobljeje določa s pripisom "Kakor koral" ali "Quasi choral". Njegovo bistvo je v počasnem tempu, enakomerno odvijajočem

⁶ Izdala in založila skladateljeva hči Lidija Osterc v Ljubljani, 1942.

se sosledju akordov, pri katerih je melodija v najvišjem glasu. V obravnavanem Koralu je



sekvenciranje bistveno sredstvo oblikovanja forme, ki zopet izpričuje tridelnost. Razen dveh kromatičnih izmikov je melodija diatonska ter kot bas sodi v tonaliteto F-dura. Vendar je občutek tonalnosti zamegljen. Zavaljo vsaj dveh vzrokov: deloma zaradi dodajanja sekund posameznim akordom,⁷ s katerimi jih skladatelj zvočno nasičuje, veliko bolj pa zaradi dejstva, da sta akordna kompleksa desne oziroma leve roke razmeroma samostojna. Hočem reči; kakor imata, če jima sledimo vsakemu posebej, tonalno izrazito, funkcionalno kvaliteto, pa je ta pri sozvenenju močno načeta, saj se funkcionalne karakteristike enega in drugega kompleksa vedno ne pokrivajo, ker so "premaknjene". Kljub temu nas primerjava z ostalimi, podobnimi stavki Osterčevega klavirskega opusa pouči, da si je skladatelj ta slog zamislil izrazito homofonsko, kjer je vertikalna bolj rezultat vsakokratne navpične zvočne rešitve in ne toliko posledica bolj ali manj svobodnih horizontalnih linij. Zato se zdi, da je bilo slednje hotenje v tem "koralnem" stavku, zlasti v srednjem delu, bolj prisotno, kot je sicer. Harmonaska analiza pokaže zelo raznovrstno podobo: od kvintakordov in obrnitev, mimo raznih nepopolnih non-, undecim- in tredecimakordov do kvartnih harmonij, s tem da so pri vseh teh kombinacijah sozvočja polnjena še z dodatnimi toni. Fuga je po svojih karakteristikah podobna Mali fugi iz Dvoglasne suite; tako po obliki kot po intervalnem odnosu med duxom in comesom. Tonalno občutje pa je v tej živi skladbi močnejše, ne da bi mogli trditi, da je Fuga glede na Koral v paralelni molovski tonaliteti, saj že tema, gledana v celoti, niha med d-molom in D-rudom in je v primerjavi s tisto v Dvoglasni suiti kar konservativna:



⁷ Persichetti V., *Twentieth Century Harmony*, London 1961, 109.

Bagatele – Moderato, Valse, Allegretto, Koral, Allegro,⁸ ki so bile komponirane isto leto, imajo tipične značilnosti svoje zvrsti, s tem da izstopata tudi groteskna in sarkastična komponenta. To dosega Osterc z alteriranjem posameznih tonov, tako da so v opreki s tonaliteto, ki jo več ali manj jasno fiksira s kadenciranjem. Tako slonita na primer mejna dela valčka na diatonski ostinatni spremljavi, medtem ko je melodija grajena najprej iz čistih kvint, nato pa podana v zmanjšani varianti istega intervala. Tako zbirka ne sodi niti v atonalni predal niti med tiste kompozicije, kjer moremo govoriti o bitonalnosti, ali kjer se atonalni principi povezujejo s tonalnimi, ampak v okvir svobodno, ali še bolje, svojevoljno tretiranja tonalnosti. Kljub uporabi kvartnih pa tudi že sekundarnih harmonij je tonalno središče skladb namreč vedno prisotno in se skladatelj vanj vrača. Večja navezanost na tradicijo se končno kaže tudi v nizanju štirtaktij, uporabi tridelne forme, simetrije, sekvenciranja.

Nov stilni premik v klavirskem kompozicijskem stavku prinese šele leto 1934, in sicer v dveh opusih: v Toccati in deloma v Arabeskah. Nikoli poprej, vsaj v klavirskem opusu ne, ni Osterc nakopičil toliko disonantnega zvoka, kot prav v Toccati. Nikoli poprej ni bila disonantnost tako kljubujoča in izsiljujoča. Ta hitra, v glavnem dinamično glasna kompozicija ima vse bistvene značilnosti klavirske tokate 20. stoletja. Je motoričnega, homofonskega značaja. Principi polifonskega oblikovanja niso prisotni. Zato pa ne manjka ničesar – od kromatičnih pasaž in ponavljanja istega tona oziroma istih akordov v hitrem tempu do poudarka na



figurah, ki pa so v nenehnem nastajanju in spreminjanju. Poleg kvarte v horizontali in vertikali je očiten močan nagib k intervalom septime in none, zlasti velike septime in male none, ki sta po svoji kvaliteti bolj disonantni od ostalih dveh. Zvočna podoba tokate je jasna: giblje se v atonalnem prostoru, v katerega je vdrla tudi atematika. Pomemben pa je še en moment. Praksa dodajanja sekund akordom je v tej skladbi pripeljala Osterca tudi do harmonskih grozdov:

⁸ Skladatelj jih je v samozaložbi, brez zadnjega Allegra, izdal v Ljubljani leta 1941.



Konec Toccate je zopet izrazito osterčevski: kljub nekaterim dodanim oziroma alteriranim tonom je zaključek možno imeti za avtentično kadenco.

Te in take kadenčne premike v smeri prehodnega ali končnega tonalnega centra je najti tudi v Arabeskah – Moderato, Allegretto, Tranquillo, Vivace, Grave, Presto.⁹ V četrti je možno celo govoriti o tonalnem središču na E. Nasprotni pol je predstavljen v tretji, v Tranquillu. Čeprav njena zaključna avtentična kadenca potrdi začetni ton in sama ruši atonalni značaj stavka, je v tej arabeski še najbolj, a tudi tu ne popolnoma, izpolnjena značilnost atematičnih kompozicij, namreč princip nerepeticijskega, na trenutnih asociacijah slonečega oblikovanja zvočnega tkiva. Nujna posledica so prisotne tudi v ostalih arabeskah, ki pa jih je z druge strani možno primerjati z Valse lente iz leta 1927. Tam je skladatelj sredi atonalne fature ponovil celotno izhodiščno misel. Podobno se dogaja tukaj: ponovitev posameznih motivov, figur, akordov, harmonskih zvez in ritmov predstavljajo oprijemališča gradnje, pa tudi slušnega dožemanja teh arabesknih iger s toni.

Kakor se je v desetih letih dvajsetega stoletja dunajska atonalna šola v okviru atonalnosti in atematičnosti zatekla h kratkim oblikam in tako reševala problem formalne gradnje, se je tudi Osterc nagibal k mini-aturnim, včasih kar aforističnim formam. Razen tokate iz leta 1934, ki je izjemno obsežna, sestoji njegov zreli klavirski opus iz množice bolj ali manj drobnih, izrazno strnjenih skladbic oziroma stavkov. Zato naslov naslednje skladateljeve zbirke prav nič ne preseneča. To so Aforizmi (1936):¹⁰ Marcia, Moderato, Allegro, Moderato, Allegro vivace. Razen občasnih, že znanih reminiscenc strukturnih elementov je glasbeni jezik atematičen, v celoti pa trši. Zato ni čudno, da v tem in takem disonantnem svetu zaključek zadnjega aforizma na zvečani kvarti zveni nevtrarno in zato pomirjujoče. V zvezi z močnimi polifonskimi komponentami

⁹ Izdanja Univerzitetnega kamerno-muzičkega združenja "Collegium musicum", Beograd 1936, No. 4-5.

¹⁰ Iz istega leta je tudi Nokturno. Osnutka te kompozicije, ki naj bi ga po zbranih podatkih, ki mi jih je ljubeznivo dopolnil Danilo Pokorn, hranila Lidija Osterc, žal nisem zasledil.

skladateljevega sutvarjanja, velja omeniti, da v Marcii rešuje vprašanje oblike z uporabo passacaglie: štiritaktna punktirana tema, ki se ponovi devetkrat – zadnjič v avgmentaciji v desni roki, nudi trden skelet za oblikovanje atonalne fakture s tradicionalnimi sredstvi. Vendar pa je ta vezanost na tradicijo v zbirki izjemna.

Tako predstavljajo Pravljice (1937) njeno logično nadaljevanje v smeri čiščenja in izostrejanja glasbenega jezika, ki ga prevevajo intervali malih sekund, velikih septim, zmanjšanih in zvečanih oktav, malih non in podobno. V takem zvočnem svetu se seveda nujno postavlja vprašanje kontrasta, ki je bistveno za vsako oblikovanje. V prejšnjih letih si je Osterc dovolil kratke, presenetljive ekskurze v tonalnosti. Tukaj tega ni več. Zato pa postanejo razumljivi ekscesi v nasprotni smeri, v smeri iskanja novih možnosti izrabe zvoka. Glede na tako usmerjenost je na primer zahteval, da je v zadnji skladbi zbirke z x označena mesta treba izvajati "z dlanjo po najnižjem kompleksu klaviature":



Vprašanje estetske upravičenosti in vsakokratne izpovedne nuje teh in takih mest je eno,¹¹ drugo pa je dejstvo, da do tega Osterc ni prišel naenkrat. Začetki so v drobnih sekundnih sozvočjih, ki so z leti vse bolj brsteli, postali očitni v Toccati, tu pa dosegli stopnjo pravih clusterjev. In vendar Pravljice (V deveti deželi, O zlatolaskah, Kralj Matjaž, Pedenj-človek-laketbrada, Intermezzo, Pravljica in resnica o svetovnem miru), ki nihajo na meji med resnostjo in neresnostjo, izpričujejo izredno bogat čustveni diapazon. Seveda je pri njihovi obravnavi, tako kot doslej, najbolj zanimivo in pomembno odkrivanje novih kvalit, ki jih izkazujejo, kakot tudi tistega, ki jih veže na že izhoden pot. V tem smislu bi bilo potrebno omeniti način razvijanja misli, kakor jih razkriva druga pravljiva, O zlatolaskah. Ponavljanje daljšega ali krajšega motiva se ne kaže vedno v njegovi dobesednosti, ampak v tem, da moremo tukaj slediti ponavljanju notnih vrednosti posameznih tonov v okviru posameznih taktov kakor tudi (ne vedno doslednemu) ponavljanju osnovne usmerjenosti tonov glede padanja in dviganja, čeprav se intervalne vrednosti pri tem spremenjajo; torej princip, ki deloma spominja na Bartóka in njegovo zmožnost izoblikovanja obsežne kompozicije iz enega samega jedra, sestoječega iz

¹¹ Prim. Lipovšek M., Slavko Osterc, SGR I/1952, št. 2, 42-43.

nekaj intervalov. Vsakršna nadaljnja primerjava bi bila seveda dvomljiva in predimenzionirana, saj so rezultati, ki jih je dosegel Osterc v tej smeri skromni v primerjavi z rezultati njegovega starejšega sodobnika.

Večje "drznosti" in "avantgardnosti", kakor ju je izpričal v Pravljičah, Osterc ni dosegel. Še naprej je povezoval starejše z novjšimi, tradicionalno s pravkar doseženim. Osnova je seve ostala – atematičnost in atonalnost, ki je zdaj bolj "čista" zdaj zopet nagiblje k bitonalnosti pa tudi tonalnosti. Topografski opis vsake posamezne skladbice bi sicer podrobneje določil njeno strukturo in stilnost, ne bi pa bistveno prispeval k osvetlitvi že povedanega. To velja za razmeroma umirjene *Quatre miniatures* (*Moderato*, *Tranquillo*, *Valse*, *Choral-Lento* – 1938),¹² za *Trois esquisses* (*Moderatto*, *Tranquillo*, *Allegretto* – 1939)¹³ kakor tudi za *Six petits morceaux pour piano* (*Andante*, *Allegretto*, *Tranquillo*, *Tempo di valse*, *Andantino*, *Largo* – 1940)¹⁴ in formalno jasno *Fantaisie chromatique* (1940), ki ni prav nič bolj kromatična od drugih kompozicij skladateljeve zrele razvojne faze. Zanimivo je pač omeniti, da je njen drugi stavek – *Moderato* – zgrajen na kanonični inverziji diskanta tako, da začne bas po presledku enega takta za čisto undecimo nižje. Za začetek vplete Osterc tudi kompletno dvanajsttotsko serijo, četudi jo potem ne uporablja kot nedotakljiv in nespremenljiv model za nadaljnje oblikovanje, ampak kot napoved bolj ali manj svobodne obravnave poltonov kromatične lestvice:



Zadnji klavirski opus – *Petites variations* (1940)¹⁵ – sestavlja osem variacij, od katerih je osma, razen zadnjega takta, s katerim kadencira v Es-dur, popolna ponovitev teme. Osemtaktna struktura, z izjemo za en takt daljše šeste variacije, je v celoti ohranjena in daje zbirki oblikovno jasnost in trdnost.¹⁶ Tematična linija je ves čas prisotna, če že ne v celoti (tudi v inverziji) pa vsaj v njenih bolj ali manj popolnih intervalnih odnosih. Variacije dokazujejo, da je bil Osterc zmožen preoblikovanja posameznih glasbenih misli, tako da iz njih nastanejo nove in v novem kontekstu; princip, ki je bil v drugačni varianti nakazan že v pravljici O

¹² Izdala Glasbena Matica, Ljubljana 1938.

¹³ Rokopis hrani Francka Rojce-Ornikova.

¹⁴ Izdal Mladinski pevski zbor "Vilhar" na Rakeku, Ljubljana 1940.

¹⁵ Izšle v skladateljevi samozaložbi v Ljubljani 1941.

¹⁶ Barry W., *Form in Music*, Englewood Cliffs, N. J. 1966, 303 sl.

zlatolaskah. Dejstvo je namreč, da je ravno ta kvaliteta v Osterčevem klavirskem opusu zelo redka. V tonalni in v atonalni fazi pozna tako ponavljanje posameznih strukturnih elementov kot tudi sekvenciranje. Vendar: če je pred odhodom v Prago še ni obvladal tehnike preoblikovanja, pa kaže, da je tako transformiranje postalo v njegovem zrelem obdobju glede na nova, atematska estetska naziranja, če že ne brezpredmetno, vsaj zelo malo uporabno. V atonalnem, atematičnem obravnavanju vseh dvanajstih poltonov se je pač najbolje počutil. Tak pristop, pri katerem je moral ob vsakem novem opusu vedno znova poiskati nove zvočne rešitve, ne da bi se popolnoma opredelil za katero koli izmed evropskih šol, ki so jih predstavljali klasiki prve polovice 20. stoletja, je bil za Osterca tipičen. Odkriva ustvarjalca, ki je iskal svojo pot, jo našel, pri njej vztrajal in jo tudi zavestno izoblikoval.

Muzikološki zbornik, 4(1968), 120-130.

SLAVKO OSTERC (Prispevek za biografijo)

Domovina Slavka Osterca je bila tisti del severovzhodne Slovenije, ki se po narečnih posebnostih njegovega prebivalstva imenuje Prlekija. To je dežela, kjer je doma svojevrstna šegavost. V skladateljevem rojstnem kraju Veržeu, starodavnem trgu ob Muri, o katerem pripovedujejo šaljive zgodbe kakor o Ribnici in Ribničanih, se je zavoljo posebnih pogojev – trdih, dolgotrajnih bojov s Kruci in z Muro, ki je spreminjala strugo in rada poplavljala, pa tudi zaradi razmeroma slabe povezanosti, ki jo je trg imel nekdanj s svojo okolico – razvil razne šegavosti še samosvoj, nekoliko robat značaj.¹ Slavko Osterc je bil pravi otrok tega okolja in nobenega dvoma ni, da so bile tu korenine nekaterih značilnih potez njegove osebnosti, tako samoraslosti, ki ne trpi omejitev in ji je tudi zunanje forme zato prav malo mar, kot krepkega, duhovitega, včasih ostro zasmehljivega humorja. Vse to je prišlo do izraza v Osterčevi glasbi, v njegovem publicističnem snovanju in slogu in predvsem v njegovem življenju, iz katerega se je ohranila vrsta anekdot.

Skladatelj se je rodil 17. junija 1895 kot prvi izmed štirih otrok veržejskega tržana Jožefa Osterca in njegove žene Marije.² Osterci so bili dokaj premožen kmečki rod, ki mu je v matičnih knjigah mogoče slediti nekaj kolen nazaj. Najstarejši Osterc, ki je v njih izpričan, je skladateljev praded Vid Osterc; rodil se je leta 1789 in se poročil z Nežo Stanjko. Očitno je, da se je na domačijo priženil, zakaj hiši se je po domače reklo in se ji pravi še danes "pri Stanjkovih". Vsi viri so si edini v tem, da je bila Osterčeva nadarjenost za glasbo delež po materini in ne po očetovi strani. Mati Marija, iz starega tržanskega rodu Sterniša, je bila prav dobra cerkvena pevka. Izrazit, seveda samorasel glasbeni talent je bil njen brat, skladateljev ujec Alojz Sterniša. Veržejci se ga spominjajo kot veseljaka, ki se je sam naučil vrste instrumentov in ob domačih praznikih našel dovolj priložnosti, da uveljavi svoj glasbeni dar.

¹ Šiftar V. (ur.), Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 51.

² MRK Veržej, letnik 1895, II, 127, zap. št. 12.

Skladatelj je v matični rojstni knjigi in v vseh dokumentih do petindvajsetega leta naveden kot Alojz Osterc.³ Očeta je izgubil že z dvanajstimi leti, zato je bila njegova pot v življenje težja, kakor bi bila sicer.⁴ V osnovno šolo je hodil v domačem Veržeu in že tedaj izpričal nekatere značilne črte svoje narave – bistrost, pogum, samozavest in smisel za glasbo. Prve korake v njen svet mu je vodil veržejski nadučitelj Vinko Vauda (1863-1908), dober glasbenik in požrtvovalen ljudsko-prosvetni delavec. Mali Osterc je zelo rad poslušal zbornopetje, prav tako nadučiteljevo igranje na klavir in je bil v Vaudo menda kar "zaverovan".⁵ Ko je končal pet razredov osnovne šole, je hodil dve leti v ljutomersko realko, nato pa odšel na učiteljsiše v Maribor. Kot vsi dijaki, ki niso končali meščanske šole ali nižje gimnazije, je moral prestati poprej preizkušnjo v eno leto trajajoči pripravnici. Bil je bister, za nekatere predmete, zlasti za matematiko, izredno nadarjen, vendar ne posebno prizadeven učenec. Sošolci se ga spominjajo kot zdravega, telesno in duševno spretnega fanta s kmetov, samozvestnega, duhovitega in pogumnega dijaka, ki je znal biti tudi dober tovariš. Že v prvem letniku učiteljsišča je Osterc osnoval svoj godalni kvartet in razen tega sodeloval še v orkestru, ki so ga sestavljali slovenski dijaki. Sprva je v njem igral violino, pozneje pa je postal njegov dirigent. V zadnjih dveh letnikih učiteljsišča se je njegova glasbena nadarjenost že močno razodela in v ta čas, se pravi v leta 1912 do 1914, sodijo tudi njegovi prvi, sicer neohranjeni skladateljski poskusi.⁶

Velikega pomena za Osterčev glasbeni razvoj je bila okoliščina, da je na učiteljsišču našel v profesorju Beranu dobrega in požrtvovalnega stro-

³ Vsi skladateljevi dokumenti, ki jih avtor omenja, so – večinoma v overovljenih prepisih – v NUK, glasb. odd.

⁴ Prikaz skladateljevega šolanja do mature, prvih znamenj njegove nadarjenosti za glasbo in prvih skladateljevih poskusov temelji na rokopisnem gradivu, ki so ga avtorju poslali skladateljevi mladostni prijatelji Franjo Kozar iz Veržeja, Janko Gačnik iz Maribora in Mirko Vauda iz Jarenine pri Mariboru, vsi trije šolski upravitelji v pokoju. Kozar in Gačnik sta svoja sestavka pozneje v nekoliko spremenjeni obliki objavila v Osterčevem spominskem zborniku, ki je leta 1963 izšel v Murski Soboti.

⁵ Podatek Mirka Vaude.

⁶ Janko Gačnik v rokopisnem sestavku, ki ga hrani avtor, in v članku v cit. spominskem zborniku, Murska Sobota 1963, str. 68. Edina Osterčeva stvaritev, ki bi utegnila biti iz tega časa, je slovenska maša za zbor a cappella. Ohranjena je v prepisu Franja Kozarja. Če je res Osterčeva, kar se zdi verjetno, a ni povsem gotovo, je njegova najstarejša ohranjena kompozicija. Prim. k temu, kar pravi Kozar: "Mašo sem prepisal 1922. leta ter jo je verjetno napravil že kot študent zadnje leto, tako mi je povedala njegova sestra. Ker nimam originala niti se več točno ne spominjam, kako sem jo prepisoval, ne morem s sigurnostjo jamčiti za to skladbo. Izvajal je nisem nikdar. Ko pa sem jo našel med svojimi notami, sem se vedno spomnil Osterca z mislijo, da je to njegova skladba." Kozarjevo pismo hrani avtor.

kovnega vodnika. Emerik Beran, po rodu Čeh iz Brna, učenec Leoša Janačka in njegov prijatelj, je bil vsestranski glasbenik, predvsem pa odličen pedagog, ki je svojim učencem znal odkrivati glasbene lepote in jih navdušiti zanje. Uspeh njegovega nesebičnega dela je bilo čutiti povsod na Štajerskem, koder so učiteljevali njegovi dijaki. Beran je kmalu zaslutil Osterčev glasbeni talent. Naklonil mu je pravo prijateljstvo, zbudil v njem zaupanje v lastne sposobnosti in ga navajal sprva k harmoniziranju melodij, nato pa k samostojnemu ustvarjanju.

Konec šolskega leta 1913/1914 je Osterc opravil na učiteljišču zrelostni izpit in še isto jesen, 1. novembra 1914 nastopil svoje prvo učiteljsko mesto v Sevnici ob Savi.⁷ Vendar ne za dolgo. Že v marcu naslednjega leta je moral obleči vojaško uniformo. Po virih, ki so na voljo,⁸ je mogoče povzeti, da je služil v gorskem strelskem polku št. 2 v Ljubljani, odšel kot nadporočnik z njim na italijansko fronto, se boril po vrhovih okrog Gorice in bil ranjen v glavo. Na okrevanju je bil menda v Škofji Loki. Kot zaveden Slovenec, ki je že v dijaških letih živo občutil krivice, prizadete z germanizacijo slovenskemu življu na njegovih lastnih tleh, je ob razpadu avstro-ogrske monarhije stopil kot prostovoljec v vojaške enote generala Maistra in sodeloval v bojih za severno slovensko mejo. Kar je doživel v vojni, je pustilo v njegovi osebnosti sled in verjetno je pozneje po svoje vplivalo na njegove umetnostne nazore. Izredno pomembno je pričevanje dveh skladateljevih prijateljev iz časa njegovega poznejšega delovanja v Celju, profesorja Konrada Finka in skladatelja ter zborovodje Cirila Preglja, da se je Osterc tudi med vojno, v bolnici in celo na fronti, teoretično veliko ukvarjal z glasbo.⁹ Podatek je važen, ker dokazuje kontinuiteto Osterčevega stika z glasbo in omogoča, da lažje razumemo njegov poznejši ustvarjalni razvoj, ki se je vsem zdel in je nedvomno tudi bil presenetljiv in izreden.

⁷ Maturitetno spričevalo potrjuje, da je bil Osterc že takrat dober glasbenik. V spričevalu sicer prevladuje ocena "povoljno", toda v petju in igranju na orgle je dobil "pohvalno", v goslanju celo "odlično". Glede na to, da glasbena reprodukcija Osterca nikoli ni posebno zanimala, so te ocene presenetljive. Iz spričevala je tudi razvidno, da je med šolanjem prejemal državno ustanovo, kar ga je obvezovalo šestletnemu složbovanju na šolah na Štajerskem.

⁸ Hrovatin R., Dopolnilo k "Slavku Ostercu ...", Cerkevni glasbenik LXV, Ljubljana 1942, str. 47; Šiftar V. (ur.), Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, str. 55 in 60. Avtor se je oprl tudi na izjavo Osterčevega učenca in prijatelja, skladatelja Karla Pahorja. Na splošno so viri za to razdobje skladateljevega življenja zelo skopi. V ostalini (NUK, rkp.odd.) je vojaški dokument, iz katerega sledi, da je Osterc služil avstro-ogrski vojski od 15.III. 1915 do 14.III. 1916, v jugoslovanski pa od 31.X.1918 do 15.X.1919. Kje bi naj bil od leta 1916 do leta 1918 in kaj je ta čas počel, na to vprašanje ni bilo mogoče dobiti odgovora.

⁹ Avtor je dobil ta podatek v osebnem razgovoru s prof. Finkom in C. Pregljem.

Po vrnitvi v civilno življenje – demobiliziran je bil 15. oktobra 1919 –, se je Osterc vrnil v učiteljski poklic. Od novembra 1919 do konca leta 1921 je bil učitelj na osnovni šoli v Krčevini pri Mariboru in vmes osem mesecev, od marca do oktobra 1920 v Studencih pri Mariboru. V maju 1920 je opravil preizkušnjo v učni usposobljenosti za splošne ljudske šole, v mesecu novembru tega leta, najbrž po ustreznem tečaju na učiteljskišči, na usposobljenostni izpit za poučevanje glasbe na meščanskih šolah. Spričevalo o tem izpitu je prvi dokument, v katerem ni več naveden kot Alojz, ampak že kot Slavko Osterc. Samo dejstvo, da se je odločil za tak izpit, kaže, kako močna silnica je bila glasba že tedaj v njegovem življenju, da se ji je sklenil posvetiti tudi v svojem poklicu. A tudi iz drugih virov vemo, da je bil tačas že ves v svetu umetnosti. Imeli so ga za človeka čisto posebne vrste, ki izda vsak krajcar za note; denarja mu ni ostalo niti toliko, da bi si plačal sobo in je zato spal navadno kar v šoli na klopi.¹⁰ Upravitelj krčevinske šole, vesel, da ima med svojimi učitelji skladatelja, mu je v šoli menda dal na voljo opremljeno sobo. Iz tega časa so Osterčeve najstarejše, v njegovem avtografu ohranjene kompozicije, med njimi "Tri pesmi Otona Župančiča" za glas in klavir, ki jih je v mesecu maju leta 1921 izdal kot rokopis in so njegovo prvo objavljeno delo.¹¹ Ni izključeno, da je že v tem času prišlo tudi do javnih izvedb njegovih del. Nekaj mest v gradivu tako domnevno dopušča,¹² toda konkretna dokumentacija v ta namen manjka.

Osterčeva samorastniška ustvarjalna prizadevanja so stopila v zelo pomembno novo razvojno dobo z njegovim prihodom v Celje. Sem je bil Osterc premeščen za strokovnega učitelja glasbe na osnovni in meščanski šoli z novim letom 1922.¹³ Ostal je v Celju do začetka šolskega leta 1925/1926, se pravi tri leta in pol. Ta čas je bil za njegovo nadaljnjo življenjsko in umetniško pot iz dveh razlogov izrednega pomena: prvič zato, ker je njegova ustvarjalnost v tem obdobju močno vzkipela in je v svojem skladateljskem razvoju zelo napredoval, drugič pa, ker se je s svojimi deli pogumno predstavil javnosti in zbudil tolikšen odmev, da je naposled dobil možnost strokovne izpopolnitve z glasbenim študijem v tujini.

Kompozicijska žetev Osterčevih celjskih let je po obsegu in raznovrstnosti za samouka osupljivo bogata in razločno naznanja močno

¹⁰ Šiftar V. (ur.), Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 83.

¹¹ "Tabor", 18.V.1921.

¹² Pismo Ivana Ašiča Ludviku Zepiču 31.XII. 1953 (NUK, glasb.odd1) in članek v "Učiteljskem tovarišu", Ljubljana 14.XII. 1922.

¹³ Kot je razvidno iz ustreznega dokumenta, je razen glasbe poučeval tudi telovadbo in je moral v ta namen opraviti še poseben izpit. Osterc je bil v mladih letih izvrsten telovadelec.

umetniško osebnost, ki se ne bo zadovoljevala z izhojenimi stopinjami, ampak bo skušala hoditi lastno pot. Razumljivo je vsekakor, da najdemo v skladateljevem opusu teh let manjše skladbe za razne izvajalske zasedbe, presenetljivo pa je, da se je že tedaj širokopotezno loteval tudi tako velikih in zahtevnih kompozicijskih oblik, kakršni sta opera in simfonija. Njegova prva koncertno izvedena skladba je po doslej znanih podatkih "Menuet" za godalni kvartet. Izvajal jo je 5. aprila leta 1922 na svojem koncertu v Celju kvartet Zika. V Celju, Mariboru in Rogaški Slatini so se nato zvrstila še nekatera druga Osterčeva dela.¹⁴ Vtis v javnosti je bil močan. Eden prvih, ki so postali pozorni na skladatelja, je bil v bližnjem Žalcu živeči Risto Savin. Spodbudne besede, ki jih je zapisal ob izvedbi Osterčeve simfonije "Ideali" in simfonične slike "Ubežni kralj", izražajo razen njegovega lastnega mnenja gotovo tudi nekaj splošnega razpoloženja: "Čudno je, da sploh ne poznamo razvoja tega umetnika, ki nenadoma stoji pred nami s težkim notnim svežnjem, kakor da je priletel z neba. Tako od strani pa čujemo, da je Osterc napisal tudi že opero, godalne kvartete, pesmi in še drugega toliko, da bi nam lahko vso dolgo zimo zadrževal sapo. Poleg vsega tega pa je Osterc mlad mož, komaj dorasel mladeniškim letom. In začuden se vprašujemo, koliko nam še ustvari ta umetnik v dolgem življenju, ki leži šele pred njim ... Od tega zelo nadarjenega umetnika imamo še mnogo, mnogo dobrega pričakovati ..."¹⁵ Podobne glasove razbiramo tudi iz drugih člankov.¹⁶ Toda Osterc je bil preveč trezen, da bi se zadovoljil s temi priznanji. V sebi je čutil, da mu primanjkuje temeljitega tehničnega znanja, in ker ga izhojena skladateljska pot očitno ni zadovoljevala, je tudi v tem svojem hotenju potreboval razgledov, predvsem pa primernega umetniškega vodnika. Po drugi strani so ga h kompozicijskemu študiju spodbujali še drugi. Sam omenja v tej zvezi Antona Lajovca, ki ni prezrl Osterčevega ustvarjalnega daru, in pa Rista Savina, s katerim sta postala dobra prijatelja.¹⁷ Zdi se, da je bil odločilna prekretnica na Osterčevi poti do temeljitejšje glasbene izobrazbe celovečerni koncert njegovih samospevov, klavirskih kompozicij in komornih del, ki ga je, kakor kaže, prav s tem namenom in po živahnih pripravih priredil v okviru Glasbene matice 2. marca 1925 v Celju in nato, 28. marca 1925, z nekoliko spremenjenim sporedom še v Mariboru. Odmev na obe prireditvi je bil lep in je izzvenel v ugotovitev, "da je Osterc močen in izrazit talent, ki se ne sme izgubiti. Slovenska javnost je

¹⁴ V skladateljvi zapuščini (NUK, glasb. odd.) so deloma ohranjeni izvirni koncertni sporedi the prireditev.

¹⁵ "Jutro", 8.XII.1922.

¹⁶ "Tabor" 3.XI.1922; "Nova doba", 19.XII.1922.

¹⁷ Osterc Sl., "Profili glasbenikov", 1928. Rokopis. NUK, rkp. odd.

dolžna podpirati ga in mu omogočiti nadaljnji razvoj, ki bo naši glasbeni umetnosti v čast in ponos."¹⁸ Skladatelj je zdaj zaprosil za državno štipendijo, da bi mogel oditi na glasbeni študij v tujino.¹⁹ Štipendije sicer ni dobil, pač pa so mu šolske oblasti po posredovanju mariborskega velikega župana Otmarja Pirkmajerja dovolile dopust s polnimi službenimi prejemki, in to je s širokosrčno gmotno pomočjo notarja Ivana Ašiča, Osterčevega prijatelja in navdušenega izvajalca njegovih samospevov, zadostovalo, da se mu je želja po kompozicijskem študiju slednjič izpolnila.²⁰ Jeseni leta 1925 se je vpisal na državni konservatorij v Pragi.

Povsem neznano je menda, da Osterc spočetka ni nameraval oditi na šolanje v Prago, ampak na Dunaj.²¹ Zakaj na Dunaj, moremo le uganiti; mogoče je, da samo zaradi jezika. Za Prago se je odločil verjetno šele spričo zunanjih okoliščin, najbrž na nasvet Antona Lajovca, ki je glede njegovega vpisa na praški konservatorij posredoval pri dirigentu Václavu Talichu.²² Kakorkoli že, Praga s svojim izredno bogatim kulturnim življenjem in izvrstno kompozicijsko šolo, ki je izhajala iz žlahtnega češkega izročila, a tudi najmodernejšim smerem ni zapirala vrat, je za Osterca gotovo bila prav izbrano mesto. Dve leti, ki ju je prebil na tamkajšnjem konservatoriju, sta iz tridesetletnega, šoli sicer že odraslega, vendar znanja žejnega samosrastnika naredili nazorsko zrelega in tehnično uglajenega skladatelja-avantgardista.

Sprejeli so ga v predzadnji letnik srednje šole konservatorija. Komisija je kompozicije, ki jih je prinesel s seboj iz Celja, ocenila zelo ugodno. Dobil je dovoljenje, da se smejo javno izvajati²³ in nekatere od njih so bile v Pragi ob raznih priložnostih tudi res koncertno izvedene. Ciklus "Belokranjskih uspavank" je Osterc z dovoljenjem konservatorijske komisije dal celo v tisk²⁴ – leta 1926 jih je v prikupni likovni opremi Mihe Maleša izdal Pavel Debevec v Pragi.

¹⁸ "Tabor", 12.IV.1925.

¹⁹ To je mogoče sklepati iz akta, s katerim je bilo Ostercu sporočeno, da mu je odobren dopust za študij.

²⁰ Dopust s polnimi službenimi prejemki je bil skladatelju dovoljen sprva samo za šolsko leto 1925/26. Za šolsko leto 1926/27 je dobil najprej neplačan dopust, polne prejemke pa so mu odobrili šele pozneje. Pirkmajerjeva intervencija je razvidna iz Ašičevega pisma Ludviku Zepiču, 31.XII.1923 (NUK, glasb.odd.).

²¹ Glej korespondenco z Ašičem (NUK, glasb. odd.).

²² Osterc S., "Profili glasbenikov", 1938. Rokopis. NUK, rkp. odd.

²³ Ib.

²⁴ Ib.

Med Osterčevimi profesorji na praškem konservatoriju najdemo vrsto znanih imen; za kompozicijo in instrumentacijo kratek čas Vítězslava Nováka,²⁵ nato Karla Boleslava Jiráka; ta je bil v desetletju 1920-1930, ko je predaval na konservatoriju v Pragi, izrazit predstavnik konstruktivizma; za glasbene oblike skladatelja, tenkočutnega tonskega miniaturista Jaroslava Křičko; za orkestrsko dirigiranje Otakarja Ostrčila, uglednega komponista in ravnatelja opere Narodnega gledališča v Pragi; za estetiko pianista in muzikologa Václava Štěpána.

Razen obveznih predmetov je Osterc drugo leto svojega študija obiskoval še tečaj četrttonske kompozicije pri Aloisu Hábi. Umetnostne nazore si je oblikoval predvsem ob Jiráku in Hábi. Obema je pozneje posvetil več svojih del.

Osterčevih kompozicij iz njegovih dveh praških let je samo peščica. Očitno pa je, da je izpopolnjeval svoje znanje s strastjo človeka, ki je bil za šolanje dolgo prikrajšan. Zelo prizadevno je obiskoval koncertne in operne prireditve ter si vtise o njih skrbno zapisoval.²⁶ V zadnjem letniku je že tudi zasebno poučeval.²⁷ Na zaključnem koncertu 15. junija 1927²⁸ se je predstavil s "Štirimi karikaturami", ciklom Chaplinovih anekdot in I. godalnim kvartetom. Alois Hába je v svoji oceni zapisal o njem med drugim: "Hotovou osobností uměleckou je Slavko Osterc, Jihoslovan. Jistě nejnadanejší umělec z jugoslávského dorostu skladatelského... Od tohoto umělce očekávám vážné umělecké činy..."²⁹ Zadnje besede v tej Hábovi kritiki so skoraj povsem enake tistim, ki jih je pet let poprej zapisal o Ostercu Risto Savin, samo da imajo tokrat večjo težo.

Osterčevo absolutorijsko spričevalo navaja v vseh glavnih predmetih najvišje ocene. Umetniška nadarjenost je v njem označena kot "izredna", pridnost kot "vztrajna", pri osmih predmetih je vpisana ocena "odlično". Za dirigiranje orkestra je dobil oceno "pohvalno", v obligatnem klavirju, partiturni igri in zborovskem dirigiranju "dobro". Tečaj četrttonske kompozicije pri Hábi je končal s prav dobrim uspehom. Te ocene so vsekakor značilne. Osterčev interes je bil že od vsega začetka, med študijem v Pragi in pozneje v Ljubljani, usmerjen izrazito v glasbeno ustvarjanje, v vprašanja sloga in organizacije tonske gmote. Glasbena reprodukcija ga

²⁵ Ib.

²⁶ Ohranjen je dnevnik s takimi zapiski za sezono 1926/27. NUK, rkp. odd.

²⁷ Prim. skladateljev predgovor h knjigi "Kromatika in modulacija", 1941. Rokopis (NUK, glasb. in rkp odd.). Njegov učenec je bil dr. Mandič.

²⁸ V skladateljevi ostalini je ohranjen spored tega koncerta. NUK, glasb. odd. Razen Slavka Osterca je bilo na njem zastopanih še šest drugih absolventov kompozicije, med njimi dva danes znana češka skladatelja Jaroslav Ježek in Václav Trojan.

²⁹ "Československa Republika", (Praga) 18.VI.1927.

ni zanimala in celo ob njenih kvalitetah je ostajal razmeroma hladen in neprizadet.³⁰

Jeseni leta 1927 najdemo Osterca spet doma, vendar zdaj ne več v Celju, čeprav je tamkajšni meščanski šoli, kot je razvidno iz dokumentov, formalno pripadal še vse do leta 1930, ampak že v središču Slovenije in njenega glasbenega življenja, v Ljubljani. Tu je kot strokovni učitelj glasbe na državnem konservatoriju, od leta 1939, ko se je v Ljubljani osnovala Glasbena akademija, pa kot profesor njene srednje šole, deloval vse do svoje smrti.

Teh nepopolnih štirinajst let je najvažnejše razdobje Osterčevega življenja, tisto, s katerim se je v slovensko glasbo 20. stoletja zapisal kot ena njenih vodilnih osebnosti. Prinesel je vanjo popolnoma nove umetnostne poglede, radikalna naziranja tedanje evropske glasbene orientacije, kakor jih je bil spoznal in sprejel vase med študijem v Pragi, se pravi stilne karakteristike neobaroka in neoklasike, konstruktivizem, dosledno atonalnost in atematičnost, absolutno kromatiko in končno še četrtonsko kompozicijo. Taka glasbena estetika je bila za slovensko življenje čisto nova, zato je Osterčev nastop izzval v njem ostro ločitev duhov, pravo revolucijo. Osterc je boj sprejel in z vso svojo energijo in temperamentom vztrajal v njem do smrti – kot skladatelj, kot vzgojitelj mladih, kot glasbeni pisec in kritik in kot glasbeni organizator.

Kot skladatelj je po prihodu v Ljubljano zaživel s polno ustvarjalno močjo. Snoval je hitro in na vseh kompozicijskih področjih, zato je njegov opus kljub kratko odmerjeni življenjski dobi tako obsežen in raznovrsten. Ustvarjal je brez klavirja, večinoma v kavarni, kjer je ob notnem papirju presedel ure in ure. Da bi skladbam olajšal pot do izvedbe, jih je s svojim lepim in razločnim rokopisom neutrudno prepisoval. Tako najdemo nekatere od njih v dveh ali treh in celo štirih avtografih. Na svoja ramena si je naložil tudi težaško breme prepisovanja orkestrskih glasov. Izveden je bil za njegovega življenja velik del njegovega opusa, in kar je še zlasti pomembno, ne samo znotraj slovenskih in jugoslovanskih meja, ampak tudi v tujini, na Češkoslovaškem, Poljskem, v Avstriji, Italiji, Angliji, na Danskem, v Bolgariji, na Portugalskem in slednjič na drugi strani Atlantika, v Argentini.³¹ Neposredno pred drugo svetovno vojno je Osterc med našimi skladatelji najvidneje predstavljal jugoslovansko glasbo v mednarodnem svetu. Posebnega pomena so bile izvedbe njegovih skladb na vsakoletnih festivalih Mednarodnega društva za so-

³⁰ Šiftar V. (ur.), Slavko Osterc, spominski zbornik, Murska sobota, 1963, 125.

³¹ Nad izvedbami Osterčevih del imamo za precejšnje razdobje podroben pregled, ker si jih je sam zelo skrbno beležil. V NUK (rkp. odd.) sta ohranjeni dve beležnici z ustreznimi zapiski od začetka 1932 naprej.

dobno glasbo (SIMC).³² Objavljenih je bilo za skladateljevega življenja razmeroma majhno število njegovih stvaritev, in to večinoma manjših. Pomembno pa je, da so si nekatere naše pot v svetovne založniške hiše. Universal-Edition na Dunaju je leta 1933 izdala "Suito za violino in klavir" in leta 1934 "Magnificat", "Plese" za orkester je sprejela v svoj repertoar belgijsko-švicarska založba "Ars viva", pri dunajski Univerzalki pa je imela iziti tudi "Overture classique", vendar so dogodki v svetu njen natis preprečili.³³

Zelo važno mesto v Osterčevi dejavnosti zavzema spričo svojega razvojnega pomena njegovo pedagoško delo. Z njim je močno vplival na mlajši slovenski skladateljski rod. Na konservatoriju je poučeval harmonijo, kontrapunkt, kompozicijo, instrumentacijo, glasbene oblike, nekaj časa tudi zgodovino glasbe in estetiko. Mlademu človeku je neutrta, nova pot sicer že sama po sebi ljubša od stare, izhojene, vendar je Osterc znal vneti učence za svoje revolucionarne nazore. Pritegoval jih je ne samo s sugestivno osebnostjo in duhovito besedo, ampak tudi s svojimi skladateljskimi uspehi v tujini. Študij na konservatoriju je pojmoval dokaj svobodno. Učni načrti in tradicionalne oblike, vse to mu je bil zgolj okvir, ki ga je izpolnjeval s svojimi sodbami. Učencev ni vklepal v stroga pravila kompozicije, ampak je zmerom dajal prednost njihovi individualni ustvarjalni fantaziji, znal je v njih zbuditi zaupanje v lastne moči in jim je prijateljsko pomagal na njihovi poti v glasbeni svet. Vse to je delalo njegov pouk vablјiv. Iz Osterčevega kompozicijskega razreda je izšla vrsta uglednih slovenskih skladateljev in glasbenih strokovnjakov, med njimi Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Demetriј Žebre, Dragotin Cvetko, Franc Šurm in Primož Ramovš. Zasebno je študiral pri njem Karol Pahor.

Kot glasbeni kritik in publicist je Slavko Osterc sodeloval v vrsti domačih in tujih časopisov in revij. Trikrat je bil stalni glasbeni poročevalec, od leta 1927, ko je prišel v Ljubljano, pa do 1930 v "Ljubljanskem zvonu", leta 1930 v "Jugoslovanu", in od leta 1932 do 1935 v reviji "Zvuk". Vsega je bilo v domačem tisku objavljenega izpod njegovega peresa okrog 150 člankov, ocen in esejev.³⁴ Pisano besedo je Osterc zastavljal seveda za iste nazore, kakor jih je izpovedoval kot ustvarjalec in pedagog. Boril se je za kakovostni dvig slovenske in jugo-

³² Na XII. festivalu leta 1932 v Firencah so bile izvedene "Štiri Gradnikove pesmi", na XIII. leta 1935 v Pragi Koncert za klavir in pihala, na XVI. leta 1938 v Londonu "Mouvement symphonique" in na XVII. leta 1939 v Varšavi "Passacaglia in koral".

³³ Skladatelj v svojem komentarju ob izvedbi kompozicije na koncertu 16.XII. 1940 v Ljubljani. NUK, rkp. odd.

³⁴ Nad skladateljevo, tujini namenjeno publicistiko nimamo pregleda.

slovanske glasbe, za zmago svojih pogledov na umetnost in proti vsemu, kar je imel za oviro na poti sodobnega glasbenega izraza. S pogumnim in idejno utemeljenim ocenjevanjem našega glasbenega življenja je sicer idejno drugačnih svojih osnov v nekem smislu vendarle nadaljeval kritično-publicistično delo Marija Kogoja in Stanka Vurnika.

Osterc se je ukvarjal tudi s pisanjem, ki sodi pravzaprav že v literaturo, čeprav ta oznaka njegovim priazdevanjem vsaj povečini ne ustreza povsem. Sam tega sicer ni navedel, vendar so libreti in scenariji vseh njegovih glasbeno-scenskih stvaritev, razen za opero "Krog s kreda", njegovi. Dobro je prevajal besedila v svojih in tujih skladbah. Zapustil je slednjič več deloma prav obsežnih spisov: O transu, Dnevnik z mojega potovanja okoli sveta, Ponikljana ura Leopolda Kravatnika, Panoptikum; komedija Vlom je ostala ali pa se samo ohranila kot nekaj strani obsegajoč fragment.³⁵ Reči pa je treba, da nobeno teh del ne izpričuje čistih umetniških zasnov, vsa brez izjeme so nenavadna, polna ironije in prikritih osti, vendar svojsko duhovita in za poznavanje skladateljeve osebnosti nepogrešljiva.

Uveljavitvi nove glasbe in napredku slovenske glasbe nasploh je Osterc posvetil končno še svoje nemajhne organizacijske sposobnosti, predvsem kot predsednik ljubljanske sekcije UJMA³⁶ in kot član odbora Mednarodnega društva za sodobno glasbo. To, da je bil v tej organizaciji nekajkrat celo član žirije za festivalne programe, je nedvomen dokaz o ugledu, ki ga je imel v mednarodnih glasbenih krogih.

Presenetljivo po vsem tem je nemara, da Osterčev zunanji videz ni izdajal notranjih dimenzij njegove osebnosti, še zlasti ne njegove nezlomljive energije. Bil je droben, nizke rasti in, ker na zunanost ni veliko dal, malomaren v obleki. Bolezen ga je z leti še sključila, hodil je s težavo in ob palici. Pravi Osterc se je razkril šele v pogovoru. Bil je veder, prijeten družabnik, izredno duhovit, toda včasih tudi hudo posmehljiv sobesednik,³⁷ odličen šahist in šahovski organizator. Izraz njegove privrženosti kraljevski igri je "Kantata o šahu", v glasbi in besedilu šaljivo delo, ki ga ne moremo vrednotiti z umetniškimi merili.

Po pogledu na svet je bil Osterc napreden, izrazito v levo usmerjeni intelektualec. Svoj odpor proti socialnim krivicam in prepričanje v zmago človečnosti je kot umetnik izrazil, ko je v svojem zborovskem

³⁵ Spise hrani skladateljeva hčerka Lidija Osterc, samo listi z začetkom komedije VLOM so v NUK, rkp.odd.

³⁶ Udruženje jugoslovenskih muzičkih avtorov.

³⁷ Značilen primer skladateljeve duhovitosti, s katero je zlasti v prijateljskem omizju vedno blestel, je pismo prijatelju Vekoslavu Špangerju, v katerem je nanizal nič manj kot 82 vrstic, rimanih na -ent. To pismo je v skladateljevi spominski sobi v Veržejju.

ustvarjanju nekajkrat posegel po izrazito socialnih, mestoma celo revolucionarnih tekstih. Občutek, da je v domačem glasbenem življenju postavljen krivično ob stran, je upornost v njem gotovo še stopnjeval. Vsekakor ni naključje, da je bil leta 1940 med ustanovitelji Društva prijateljev Sovjetske zveze in da je tudi tri svoja poslednja dela posvetil predstavnikom te dežele.³⁸

V začetku leta 1940 je Osterc zaradi rane na želodcu moral na operacijo. Po njej ni več popolnoma okreval, vendar je ostal neutrudno delaven. V mesecu februarju 1941 je dokončal klavirski izvleček svoje največje stvaritve, celovečernega baleta "Iluzije", ki ga je ustvarjal vse od leta 1937. Zadnji dan meseca marca je potegnil črto za zadnjim taktom svoje Sonate za violončelo in klavir. To je bilo njegovo zadnje delo. Sredi orkestrske partiture "Iluzij" so mu moči pošle, prepeljali so ga v zavetišče sv. Jožefa na Vidovdanski cesti in tu je po hudem trpljenju umrl 23. maja 1941, deset minut pred šesto uro zvečer.³⁹ Pokopan je na pokopališču pri sv. Križu, kjer počiva še več drugih slovenskih skladateljev.⁴⁰

Muzikološki zbornik, 5(1969), 83-91.

³⁸ Balet "Iluzije" skladatelju Sergeju Prokofjevu, simfonično pesnitev "Mati" tedanjemu sovjetskemu poslaniku v Jugoslaviji Plotnikovu, Sonato za violončelo atašeju poslaništva Saharovu.

³⁹ MMK Ljubljana bolnica, letnik 1941, XIV, str. 200, zap.št.350. Kipar Ivan Sajovic je posnel skladateljevo posmrtno masko, za katero pa ni nikakih sledi.

⁴⁰ Skladatelj grob: 66/13/2.

KOMORNO KOMPOZICIJSKO SNOVANJE SLAVKA OSTERCA PRED NJEGOVIM ODHODOM V PRAGO

Dveletni študij Slavka Osterca na praškem konservatoriju (1925 – 1927) je pomenil preobrat v skladateljevem ustvarjanju, saj je Osterc poslej odločilno in daljnosežno vplival na razvoj slovenske glasbe tako z besedo kot s svojimi kompozicijami. Posledice vplivov njegove osebnosti se poznajo še v šestdesetih letih tega stoletja. Idejna orientacija, kompozicijsko-tehnična in estetska, njegovega ljubljanskega, zrelega obdobja je zato tista, ki služi za posplošene, a najbolj značilne in bistvene označitve Slavka Osterca v leksikalni literaturi.¹ In vendar se zdi vredno posvetiti vsaj nekoliko pozornosti skladateljevi samorastniški fazi, ko je zlasti za celjskega bivanja v letih od 1922 do 1925 vse bolj presenečal javnost s svojim naraščajočim opusom, ki mu je odprl pot v Prago. Dosedanje obravnavanje te faze je le izjemoma² šlo čez okvire sicer točne, vendar za globlje poznavanje Osterčevega skladateljskega dela presplošne ugotovitve, da je bila njegova takratna produkcija "po tehniki seve še marsikje nezrela in v izrazu bolj ali manj romantična".³ Dejstvo pa je, da se je skladatelj do svojega odhoda v Prago ponašal z več kot štiridesetimi opusi, od katerih marsikatero delo izpričuje ne samo umetniško težo, ampak včasih tudi presenetljivo kompozicijsko znanje, jasen, enovit koncept ter zarodke poznejših, takrat še neizhojenih iskanj. V podporo tem zadnjim trditvam naj služi obravnava dveh značilnih kompozicij s skladateljevega morda najpomembnejšega ustvarjalnega področja, to je s področja komorne glasbe. Gre za najstarejšo in v obliki partiture ohranjeno komorno skladbo godalni "Kvartet v a-molu" (1923) ter za "Divertimento za kvartet in lok" (1925), ki ga je, kot kaže, mislil še na Češkem

¹ Prim.npr. *Encyclopedie de la musique* III, Fasquelle, Paris 1961, 364; MGG 10, 449; *Muzička enciklopedija* 2, Zagreb 1963, 358; *Enciclopedia della Musica*, Ricordi, Milano 1964, 340.

² Seminarski nalogi "Slavko Osterc: Samospěvi" (Marjana Mrak) in "Operna dela Slavka Osterca" (Neva Kerševan), diplomatska naloga Tomaža Šegule "Vokalna in vokalno-instrumentalna dela Slavka Osterca" (1965) na AG v Ljubljani ter podpisanega "Klavirski opus Slavka Osterca", MZ IV, Ljubljana 1968, 120-123.

³ Pokorn D., Slavko Osterc, Ljubljana 1965, 8.

zaokrožiti z zaključnim hitrim petim stavkom, a je zavoljo doslej neznanih vzrokov ostal dedokončan.⁴

Zanima nas torej, kako je v tistem času oblikoval svoje misli, na kakšne vzore se je opiral, kako je izpeljeval horizontalne linije, kakšna so bila sozvočja, kakšen ritem, kako je izgrajeval večje formalne strukture, skratka, cela vrsta vprašanj, ki jih skriva in ob nekoliko bolj podrobnemu branju razkriva analiza partiture.

Ker še na prvi pogled ne more biti dvoma, da so oblikovalna načela, ki so vodila skladatelja, bila bolj ali manj tradicionalna, bi se zdel najbolj logičen pristop v – nekoliko poenostavljen – zapovrstju melodija – harmonija – ritem itd. Ob upoštevanju nadaljnega skladateljevega razvoja pa se ponuja nasprotna pot – od manj pomembnega k bolj pomembnemu, saj postane horizontalna linija oziroma polifonsko mišljenje in oblikovanje kasneje bistvena značilnost njegovega kompozicijskega stavka, zvoka in forme.

Ritmično sta obe kompoziciji razmeroma skromno diferencirani in nezanimivi. Ritmični tok skuša skladatelj poživiti z občasnim menjanjem predpisanih taktovih načinov, od katerih je najbolj netradicionalen 5/4. Pri tem ne pozna živega sinkopiranja, pa tudi poudarki, ki jih uporablja, so ali na vseh dobah ali pa na tistih, ki so tudi sicer vsaj delno poudarjene. Največjo raznolikost doseže na posameznih polifonsko oblikovanih mestih, ki že zavoljo večje samostojnosti gibanja glasov pogojujejo nekoliko večjo ritmično razgibanost zlasti takrat, ko fakturo posameznih glasov, ki so si v odnosu 2 : 3 oziroma 3 : 2 in 3 : 4 oziroma 4 : 3 še komplicira z občasnimi podelitvami notnih vrednosti.

Harmonski razpon je širši in bolj raznolik. Razkriva namreč skladatelja, ki je poznal in v teh dveh delih sledil za tradicionalno, čeprav deloma že razširjeno in modificirano prakso dur-molovskega sistema, skladatelja, ki pa je na drugi strani že iskal vzore v bližnji preteklosti in sodobnosti ter v nekaterih vertikalnih rešitvah nakazoval prihodnji, ostrejši zvok. Harmonsko so sozvočja – od preprostih trizvokov do kompliciranih bolj ali manj popolnih, nemalokrat alteriranih septakordov in nonakordov ter njihovih obrnitev – večinoma razložljiva v okviru klasičnih harmonskih stopenj in terčne gradnje akordov. Tako tudi kadeneciranje in modularanje. Tonaliteta je eksplicitno označena samo v Kvartetu (a-mol), v posameznih stavkih Divertimenta pa ne več, saj bi v njegovem tretjem stavku, ki se začne v A-duru in konča v Des-duru, ali na primer v tridelnem četrtem, kjer se prvi del (as-dur) s spremenjeno spremljavo ponovi za malo sekundo niže (G-dur) le težko določili "osrednjo" tonaliteto. Tak je primer samo v prvih dveh stavkih Divertimenta in v Kvartetu, kjer pa je zaključek kljub predpisani tonaliteti že kljubovalno

⁴ Obe kompoziciji hrani v rokopisu NUK v Ljubljani.

samovoljen, na G. V klasični okvir sodi tudi tradicionalna raba zadržkov in anticipacij ter zelo priljubljeno sekvenciranje, ki mimo ponavljanja iste glasbene misli predstavlja eno od bistvenih sestavin formalne gradnje obravnavane Osterčeve razvojne faze.

V obeh kompozicijah skladatelj občasno rabi vzporedno akordiko, vendar ne zavoljo ustvarjanja kakšne impresionistične barvitosti, ampak zaradi kontrasta in razširitve zvočnosti v smeri funkcionalne nedoločljivosti. Manjša strogost v obravnavanju klasičnih dur-molovskih principov se kaže tudi v enharmonsko zapisanih sozvočjih, ki razkrivajo hotenje, da se vsaj z notnim zapisom razrahlja tradicionalna funkcionalnost akordov. Osnovna misel v osrednjem Vivace Kvartetu se na primer prvič pojavi v F-duru v naslednji obliki:



Ob prvi ponovitvi za malo sekundo višje pa je že zapisana takole:



Seveda dodaja skladatelj posameznim tonom sozvočij tudi kakšno veliko ali malo sekundo, s čimer so podani zarodki prihodnje prakse zasičevanja akordov, ki pa na tej stopnji razvoja še ohranjajo svoj osnovni (funkcionalni) značaj. Njihova določljivost pa se zamota skoraj do nedoločljivosti, ko nastanejo kot posledica horizontalnega vodenja glasov in skladatelj pri tem ne upošteva po tradiciji "dovoljene" harmonije. Primer iz petnajstega takta Kvarteta dobro kaže, da terčna ali kakšna druga "intervalna" analiza – tudi če enharmonsko zamenjujemo posamezne tone – ne pelje daleč:



Vsekakor so taka mesta še izjemna, a s svoje strani znova nakazujejo posamezne značilnosti "klasičnega" Osterca. Pri skladatelju se v tem razdobju torej izmenjujeta oba principa, polifonski in harmonski, ki po praškem študiju stopi bolj v ozadje. V tem času pa je še tako močan, da harmonija ne samo podpira glavno melodično linijo, ampak ta v skladu z najboljšo romantično tradicijo večkrat organsko rase iz nje, kot to razkriva na primer tema drugega stavka Divertimenta:



Horizotnalna misel – naj je to navadna figura, droben motiv, dvotakt-je, tema, ki more imeti tudi spevne značilnosti melodije, je tista, ki v svoji celoti ali delih, v prvotni obliki ali transformirana, bistveno prispeva k preglednosti in vsakokratni zglednosti forme.

Iz Allegra Kvarteta, ki ima na začetku polifonsko strukturo s temo in stalnim kontrasubjektom v dvojnem kontrapunktu, je značilna kratka fraza iz partov viole (tema) in violončela (kontrasubjekt):



Že v prvem, ponovnem, polifonsko koncipiranem kontekstu doživi fraza viole intervalno in ritmično transformacijo, ki pa ni tako dalekosežna, da ne bi bila slušno zaznavna:



Teže je to v petinštiridesetem in šestinštiridesetem taktu, kjer je v prvi violini – če odmislimo ostala dva parta – in violončelu obdelan že znani material; ne strogo, a dovolj, da je s skopostjo osnovnih misli kompozicije zagotovljena enovitost celote. Zanimivo je, da je v diskantu mogoče zaslediti že stare in v tedanji evropski dodekafoniji na novo in na široko uporabljena načela inverzije, v basu pa načela rakovih postopov. Tako in podobno oblikovanje glasbenih misli je bilo vedno zavestno. Tako tudi pri Ostercu, čeprav tu že napoveduje nekatere poznejše, izrazito konstrukcijske rešitve.



Pri Ostercu – v nasprotju z nekaterimi sodobnimi ustvarjalci v Evropi – v tem času ne moremo iskati v kompozicijah kakih značilnih intervalov, ki bi s svojo nenehno se ponavljajočo prisotnostjo predstavljali poseben strukturni element. Res je sicer, da se v Kvartetu v melodičnih obratih, frazah, posameznih figurah, njihovem ambitusu večkrat ponavlja interval terce, zlasti male, ali da je v drugem stavku Divertimenta močno prisotna mala sekunda; vendar pa taki intervali nikoli ne dosežejo take frekvence, da bi bili konstrukcijsko vredni upoštevanja. Ne. Pota oblikovanja so pri skladatelju v glavnem še vedno tradicionalna.

To sta pokazala že predzadnja dva primera. Na širši, tematični ravni pa to dokazuje proces zavestnega tematičnega preoblikovanja, ki je prisoten med temo Moderata, to je srednjega dela tretjega stavka Divertimenta, in temo naslednjega Adagia, četrtega stavka. Tam krepka, ritmično izrazita tema, značilna za začetek



vsakega imitacijskega komponiranja, tu spevna, mehka melodična linija, ki jo drugi instrumenti samo akordno podpirajo.⁵



Vendar dosega Osterc povezanost celote še na drugačen način, tako namreč, da kontrastno misel pripravlja, še predno želi kontrastirati povedanemu. Živahen motiv osrednjega Vivacea⁶ se izmenjuje z umirjenim dvotaktnim Moderatom, ki polagoma narašča in se širi vse do ponovitve Allegra:



⁵ Reti R., *The Thematic Process in Music*, New York 1951, 233.

⁶ Gl. prvi notni primer.

fp
sul ponticello

fp
sul ponticello

fp

fp

p

p

p

pp

Odkod ta misel? Seči je treba v Allegro, kjer najdemo njen zarodek v kaj nepomembni obliki v šestdesetem taktu, stisnjeno med odstavkom zvočne vzporedne akordike:



Zadnji primeri so dober dokaz za logično sosledje glasbenega tkiva, ki se prepleta tako, da posameznim glasbenim mislim ne sledijo vedno nove, druga za drugo, ampak je druga večinoma ali transformacija prve ali pa se novo pripravlja še v objemu starega, kar je značilnost in prvi pogoj vsake organske rasti, s kompozicijskega vidika pa govori v prid neizpodbitnemu talentu.

Z doslej naštetimi posameznostmi kompozicijskega stavka se je Os-
terc lotil oblikovanja celote – enostavnega Kvarteta v a-molu in Diverti-
menta, ki ima naslednje štiri stavke: Allegro, Andante, Vivace in Adagio.

Če sledimo izhodiščni analogiji – tokrat od preprostega k bolj kom-
pliciranemu, je na prvem mestu tridelni Adagio iz Divertimenta s kratkim
osrednjim triom. Ponovitev prvega dela ne pomeni, razen kantilene v so-
pranu, dobesedne ponovitve. Spremljevalni glasovi niso niti variirani,
temveč popolnoma spremenjeni, in v tem bi kazalo iskati sicer začetne, a
že izrazite poteze skladateljevega poznejšega nagnjenja k načelom ne-
ponavljanja. Tudi Andante in Vivace izkazujeta izrazito simetrijo, s tem
da sta k tridelnosti prvega dodana še uvod in epilog v intervalih in obsegu
osnovne teme. Težnja po simetričnosti gre v drugem še dlje: na eni strani
ima "da capo" obliko, na drugi pa je osnovna misel še vkalupljena v peri-
odo, ki sestoji iz dveh stavkov po šest taktov in vsebuje po tradiciji zahtevano polkadenco in zaključno kadenco. V obeh stavkih je srednji del
fugiran, kar rabi za kontrast, strette pa služijo za komprimiranje
stopnjevanj, ki vodijo k ponovitvam začetkov. Obsežno tridelno obliko
razkriva tudi "Kvartet v a-molu": Allegro-Vivace (Andante)-Allegro.
Oblikovna formula, izražena v črkah, je razmeroma dolga, vendar je ne
kaže zapisati, ker ne odseva resnične strukture kompozicije. Posamezni
deli in delci, ki si sledijo, niso nametani kar vprek, ampak so notranje,
zlasti v smislu že omenjenega horizontalnega preoblikovanja posameznih

misli ali njih delov, veliko trdneje med seboj povezani, kot bi to bilo razbrati na polagi analitičnega črkovnega zapisa. Formalno presenečenje je Allegro "Divertimenta za kvartet na lok", saj dokazuje Osterčovo poznavanje sonatne forme, oblike, ki ji sicer ni bil naklonjen in mu ni ležala, saj je posebno po dokončni ustalitvi v Ljubljani uporabljal skoraj izključno oblike, značilne za polifonsko gradnjo. In tu – sonata, ki ji tudi klasično, šolsko oblikoslovje nima kaj očitati; ekspozicija, izpeljava, repriza in koda. V ekspoziciji material res ni oblikovan tako, da bi se moglo govoriti o eni sami oziroma o dveh izrazitih "temah", pač pa o dveh značilnih "kompleksih" idej,⁷ od katerih je prvi homofonski, drugi pa polifonski. Med obema je "most" in na koncu "zaključna" skupina. V izpeljavi zopet "uvodni", "osrednji" in "zaključni" del. Celo harmonsko je ustrezno klasičnim načelom. Drugi kompleks je v drugačni tonaliteti kot prvi in v reprizi skupaj s kodo utrdi izhodiščno tonaliteto. Če je drobno, logično rast grasbenega tkiva pripisati, enako kot jasen koncept, skladateljevemu talentu, pa obvladanje sonatne oblike krepko podpira v začetku postavljeno trditev o tehtnem Osterčevem znanju, še predno se je podal na – glede na njegovo starost – časovno zapoznani študij v Prago.

Muzikološki zbornik, 5(1969), 92-99.

⁷ Berry W., *Form in Music*, Englewood Cliffs, N.J., 1966, 177.

K VPRAŠANJU TONALNOSTI IN VERTIKALE V SKLADBAH SLAVKA OSTERCA

Pri analizi klasične in deloma tudi baročne ter romantične glasbe – v vseh njenih poznih in zapoznelih oblikah, je nauk o harmoniji, se pravi nauk o funkcionalni povezanosti in odvisnosti akordov, podlaga, s pomočjo katere se lahko razložijo sozvočja. Funkcionalna harmonija pa je samo eden izmed principov Osterčeve kompozicijske tehnike. Zato lahko z njo razložimo samo nekatere odseke skladateljeve glasbe.

Ker je tradicionalna harmonija pri Ostercu izgubila vodilno vlogo, je razumljivo, da je to dejstvo vplivalo na tonalnost njegove glasbe. Tako so tonalni stavki oziroma tonalne kompozicije redke. Vezane so predvsem na začetno skladateljevo razvojno fazo. Stavke, ki jih je uvrstiti v tradicionalne tonalitete, najdemo tudi kasneje, pa čeprav so poslej količinsko izjemni. Tako je možno – v okviru komornega opusa – govoriti o F-duru v II. stavku (*Passacaglia*) I. godalnega kvarteta, enako v valčku *Suite* za 8 instrumentov, ali o D-duru v IV. stavku *Suite* za violino in klavir. Tudi po praškem študiju so Osterčeve skladbe – od *Tria* za violino, violo in violončelo in II. godalnega kvarteta – v glavnem zasnovane v določenih »tonalitetah«. Pri tem ne gre za skladbe oziroma stavke, pri katerih je tonalitet več, tako da v tradicionalnem pomenu besede izkazujejo določeno dispozicijo tonaliteta, tako na primer III. in IV. ter zlasti I. stavek *Divertimenta* za kvartet na lok. Gre za stavke in skladbe, kjer občutek tonalnosti ne sloni na funkcionalnih zvezah med sozvočji, ampak nastane s poudarjanjem in izstopanjem določenega tona, ki ga je treba imeti za »tonalno« težišče kompozicije. Takih stavkov je cela vrsta: od *Allegra appassionata* I. godalnega kvarteta¹ od *Strette-Presta* Kvinteta za pihala se vrstijo stavki, ki vsebujejo »tonalni« center v omenjenem smislu. To seveda ne pomeni, da Osterc v *Ouverture Concerta pour violon, alto, violoncelle et piano*, ki je »in D«, ne bi smel na koncu zaobrniti glasbeni tok v čisti D-dur; ali, na primer, da si v *Sonati* za violo in klavir ne bi smel dovoliti občasnega razširjevanja obravnavane »tonalnosti« v smislu tradi-

¹ Prim. Rijavec A., Prvi i drugi gudački kvartet Slavka Osterca, *Arti musices*, Zagreb 1969, 178.

cionalne durovske oziroma molovske tonalitete. Kot povsod je tudi na tem področju za Osterca značilno povezovanje različnih principov; povezovanje tradicionalnega z novim, novega s tradicionalnim, sinteza pričakovanega z nepričakovanim.

Že na podlagi posazmenih horizontalnih linij je možno marsikaj razbrati, kar prispeva k vprašanju tonalnosti. Ne more biti nobenega dvoma, da je na primer tema, ki jo v godalnem kvartetu iz leta 1923 prinese viola, v a-molu, pa čeprav se giblje v njegovi harmonski kakor tudi naravni varianti. V tem primeru je realizacija celotne zvočnosti vpeta v tradicionalno harmonijo, tako da je tema v »premeh sorazmerju« s tonalnostjo kompozicije. Podobno se dogaja tudi po Pragi – v Passacaille Concerta ali v Larghetto Suite za violino in klavir, pa čeprav v teh in takih primerih harmonsko tuji toni nasičujejo vertikalo, ne da bi mogli popolnoma zamegliti tonalitete, ki jo izpričuje celota, kaj šele posamezne instrumentalne linije. Kakor je tema v Fugi I. godalnega kvarteta, v svoji glavi in v zaključku v c-molu in kakor lahko v njenem poteku zavoljo stalnega moduliranja določimo več tonalnih središč, stavka. Možno jo je kvečjemu fiksirati na C ko osrednjem tonu. Vendar Osterc tudi temu noče dati popolne prednosti ter s poudarjanjem dominante in vodilnega tona utrdi v zaključku skladbe popolnoma drugo tonaliteto – D-dur. Odmik od tradicionalnega se kaže tudi v tem, da temo I. stavka istega kvarteta – razen dveh kromatičnih prehajalnih tonov – oblikuje izrazito celotonsko;² ali, kot na primer v II. stavku (Andante) Sonatine za dva klarineta, da v spevni melodiji, ki je razen dveh bežnih kromatičnih izmikov in enkratnega nastopa vodilnega tona grajena diatonsko (Des-dur), hkrati poudari implicitno pentatoniko. Ker mu slednja rabi kot vedno znova ponavljajoča se ostinatna podlaga, se s tem ruši durovska kvaliteta osnovne linije in stavka, zato pa izstopa njuno skupno težišče na Des,

III, Vla., 1–10



Preseneljivta, a vendar točna je trditev, da se Osterc v svojem skladanju ni nikoli popolnoma odpovedal tradicionalnim funkcionalnim harmonskim odnosom; ne sicer v vsej njihovi celovitosti, vsekakor pa v

² Ib., 179.

njihovi najbolj tipični obliki, v odnosu dominanta-tonika; če že ne istočasno v celotnem sozvočju, pa v unisono vseh oziroma vsaj v pos-topih posameznih instrumentalnih glasov. Celó v atonalnih kompozici-jah, izjemí sta zopet Trio za violino, violó in violončelo ter II. godalni kvartet iz leta 1934, vpeta v nekatere stavke harmonske zveze, ki bodi v posameznih prebliskih bodi v še tehtnejših zaključkih vnašajo v atonalno fakturo tonalne elemente. In to ne samo takrat, ko ironizira preteklost, ampak tudi tedaj, ko resno in v smislu disonantnejših zvočnih naziranj oblikuje glasbeno tkivo.

Da je najti tradicionalno kadenciranje pred njegovim študijem v Pragi, je povsem razumljivo; to je v času, ko so njegove partiture tudi polne varljivih kadenc in šolskega, harmonsko izrazitega sekvenciranja, ki najde svoj zapozneli odmev celo v Allegru Kvinteta za pihala. Domi-nantno-tonične odnose pa je možno zasledovati tako v njegovem praškem



diplomskem delu, I. godalnem kvartetu, kot tudi poslej. Tako v Passa-caglii tega kvarteta skoraj vse nastope ostinatne linije zaključuje z vrnitvijo v dominantno območje. Enako v Passacaille Concerta, medtem ko za zvezo dominanta-tonika v Chaconne Partite za violončelo in klavir skrbi samo ostinato v basu, ki povrhú še niha med E-durom in e-molom. Seveda take harmonske zveze vključuje tudi v stavke, ki izpričujejo samo osrednji ton, ki pa ga skladatelj ob koncu še kadenčno utrdi.³ Bolj nenavadno pa je, da je take in podobne primere zaslediti v atonalno kon-cipiranih kompozicijah, kot sta na primer Trio pour violon, violoncelle et piano⁴ in Sonate pour violoncelle et piano.⁵

³ Prim. npr. V. stavek Suite za 8 instrumentov.

⁴ Prehod v zaključni Choral in konec, kar pa na tem mestu podpira izrazito kvintna zasnovanost basovskega parta klavirja in violončela.

⁵ I, 50–51; IV, 35–36; V, 140–142.

Tako kot tradicionalno kadenciranje najde tudi kromatično moduliranje svoj odmev v delih, ki nastanejo v skladateljevi zreli ustvarjalni epohi. Tak je prehod iz Larga v Scherzando Sonate pour violoncelle et piano:



Če je v tej modulaciji dodana samo ena sekunda, pa je le-teh v zaključni gradaciji I. stavka Noneta več. Izsek, ki pravzaprav predstavlja kromatično sekvenco, je v dominantnih pozicijah kljub dodanim ozrioma alteriranim tonom funkcionalno sprejemljiv. Prehodne tonike so seveda »tonične« samo v diskantu. Tako tudi ta primer ilustrira povezovanje podredovanih principov z novimi estetskimi zahtevami zaostrovanja vertikale.



Kot posebno zanimivo mesto kaže omeniti pasus v smislu sentimentalne, salonske romantične glasbe, ki ga je Osterc vpletel v Andante Triu pour violon, violoncelle et piano. Medtem ko klavir spremlja v

139-144





razloženih postopih, violina pa v presenetljivem, na prvi pogled kar atonalno zasnovanem kontrapunktu, začne violočelo s svojo, v začetku močno kromatizirano, spevno linijo, ki jo v 143. taktu prevzame violina. Kromatične modulacije, v katerih se vodilni toni vedno ne razvezujejo, ampak zavoljo spreminjajoče se hramonije prevzemajo vedno nove funkcije, vsekakor slone na terčnih harmonijah bolj ali manj popolnih ter alteriranih tri-, četvero- in peterozvokov. Zategadelj in zaradi nekaterih prehajalnih oziroma dodanih izvenharmonskih tonov nastajajo trdote, ki jih salonski stavek sicer ne bi imel. Ravno te občasne disonance vodijo k hipotezi, da gre za norčevanje iz sentimentalnosti, ki je Oster nikakor ni prenašal. Njegova čustvenost je pač veliko bolj napeta in ekspresivna, da bi v resnici prebavila tako plitkost. Da je temu res tako in da gre verjetno res samo za satiro, potrdi ponovna vrnitev v atonalno fakturo.

Tako se Osterc svobodno giblje med tonalnim in atonalnim. Vendar je le redko popolnoma dosleden v okviru enega ali drugega. Že nekatere njegove teme so pokazale, kako niha celo med durom in molom. Razumljivo, da se podobna hotenja razkrivajo tudi v vertikali, v sozvočjih, v katerih istočasno projicira obe po tradiciji nasprotujoči si tonaliteti.⁶ Manjša strogost v obravnavanju klasičnih dur-molovskih principov pa pride na površje že v prvih komornih delih tudi v enharmonsko zapisanih sozvočjih, ki razkrivajo hotenje, da se vsaj z notnim zapisom razrahlja tradicionalna funkcionalnost akordov.⁷

Odnos do zvoka se je Ostercu močno spremenil s študijem v Pragi, zlasti pod vplivom avantgardnih nazorov dveh profesorjev – Aloisia Hábe in Karla Boleslava Jiráka. Praško bivanje mu je odprlo vrata k novim,

⁶ Prim. Koncert za violino in 7 instrumentov, 239, ali Kvintet za pihala, I. 21.

⁷ Rijavec A., Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago, MZ V, Ljubljana 1969, 93–94.

njemu še neizhojenim potem, ne da bi vplivalo tudi razdiralno, namreč, da bi skladatelj zavrgel vse, iz česar je izšel. Znano je, da je leta 1930 zapisal, »da tradicija ni ovira pri ustvarjanju novih vrednot, ampak pripomoček«. ⁸ Na področju oblikovanja zvoka se je to kazalo tako, da je včasih tudi v starih okvirih skušal zadostiti svojim zvočnim iskanjem, in sicer s povezovanjem dveh tonalitet. Dober primer bitonalnosti nudi Valse v njegovih Silhuetah za godalni kvartet.

V, 5-12



Opreka je vidna zlasti v 23. taktu, v katerem trije gornji instrumentalni glasovi dominantno kadencirajo, spodnji pa tudi, a drugam:

V, 23-24



Glavna posledica praškega študija je bila gotovo atonalnost, ki je Slavka Osterca v različnih razmerjih in sintezah z nasprotnim, tonalnim polom spremljala do njegove smrti – od Štirih karikatur za pikolo, klarinet in fagot do Sonate pour violoncelle et piano. Pri tem je značilno, da pomeni leto 1934 višek nakopičenja disonantnega zvoka, saj ni diso-

⁸ Bedina K., Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu, MZ III, Ljubljana 1967, 90.

da pomeni leto 1934 višek nakopičenja disonantnega zvoka, saj ni disonantnost ne poprej ne poslej tako kljubujoča in izsiljujoča. Tako so do Tria in Kvarteta (1934) samo nekateri stavki atonalno koncipirani: Preludij in Kanon v Silhuetah, srednji del Passacaille iz Sonate za violo in klavir, ali na primer osrednji del Fantazije za violino in klavir. Iz tega obdobja je poučen in zanimiv Menuetto iz Concerta pour violon, alto, violoncelle et piano, ker dovoljuje razširitev atonalnih razsežnosti v nekaj, kar bi lahko imenovali poliatonalnost. S kanoničnim sosledjem štirih ozrioma petih atonalno koncipiranih linij skladatelj namreč naklada več atonalnih zvočnih plasti.

Po II. godalnem kvartetu ostane atonalnost v ospredju, a se tudi vanjo vnašajo tonalni elementi. Osterc si dovoli celo tonalno fakturo, kot na primer v prej omenjenemu satiričnemu vstavku iz Tria pour violon, violoncelle et piano, ali pa zavoljo predloge popolnoma tradicionalizira kompozicijski stavek. Tako vrnitev v lastne tradicionalnejše vode predstavljajo Variacije na slovensko narodno »Kdo bo Tebe troštal« za violino in klavir.

Komponiranje pa pripelje skladatelja v njegovem zrelem, ljubljanskem obdobju, ko popolnoma suvereno oblikuje glasbene misli, tudi na mejo dodekafonije, ki pa je ne prekorači; in sicer v Sonati pour violoncelle et piano. Že leto poprej, v klavirski Fantasia chromatique, skladatelj na začetku II. stavka vplete kompletno dvanajsttotsko serijo, četudi jo potem ne uporablja kot izhodišče za nadaljnje oblikovanje, ampak samo kot napoved bolj ali manj svobodne obravnave poltonov kromatične lestvice. V Scherzandu prej omenjene Sonate pa gre nekoliko dalje, saj moremo serijo dvanajstih tonov, s katero stavek začne, imeti za nekakšno temo, ali vsaj za eno izmed tematičnih oporišč stavka. Kljub temu, da napoveduje podobno obravnavo poltonov, kakor to nakazuje serija v Fantasia chromatique, pa to serijo – z nekaterimi enharmonskimi zamenjavami – vsaj enkrat ponovi (takti 26 do 29), kar se pri Fantasia chromatique nikoli ne zgodi. Vendar je to tudi vse, saj v nadaljnjem razvoju stavka ne uporablja potencialnih gradbenih možnosti, ki so prisotni v dani seriji. Dokaz, da Osterc dvanajstih poltonov temperiranega sistema ni serialno urejeval in da so ti primeri samo rahli odmevi drugačnih gradbenih nazorov, ki se jim sam ni priključil, kažejo nadaljnji takti istega Scherzanda: takoj za omenjeno »temo« sledi nova serija dvanajstih tonov, ki s prejšnjo nima zveze, ki se sama, ne v celoti ne v posameznostih, nikoli ne ponovi in ki ob svobodnem kontrapunktu basovskega glasu zapelje nazaj v atonalno tretiranje zvoka.

Če se sedaj omejimo na vertikalno v ožjem pomenu besede, se pravi na posamezna sozvočja, vodi njih analiza do spoznanja, da slone na

različnih sistemih gradnje akordov, pri čemer se le-ti redko »čisti«, ampak se medsebojno prekrivajo.

Osterc je izšel iz dur-molovskega sistema, pri katerem sloni oblikovanje sozvočij na terčni gradnji. V zgodnjih delih zato prednjačijo temu ustrezne harmonije – od navadnih trizvokov, in obrnitev, do alteriranih, in obrnjenih, non- in undecimakordov. Še celo v Allegru appassionatu in Passacaglii I. godalnega kvarteta je tako. Začetek prvega stavka je prav poučen, ker so stalno spreminjajoče se hramonije terčno razločljive. Nima pa funkcionalne zveze z osnovno linijo v violi, ampak nastajajo, deloma z zadržki, v pretežno sekundnem gibanju glasov. Da se bo zvok v nadaljnjem skladateljevem snovanju izostril, napove Fuga. Ne toliko v sami temi,⁹ ampak v prvem dvoglasju med kontrapunktom in njenim ponovnim nastopom. Poveča se namreč število disonantnih intervalov, ki so glede svojega mesta na lahkih oziroma težkih dobah že izravnani s konsonancami.¹⁰ Še bolj seveda v nadaljnjih delih, ko na primer vzporedno mesto v Overture Concerta pour violon, alto, violoncelle et piano izpričuje v glavnem male in velike sekunde, septime in none ter zmanjšane in zvečane oktave. Ker pa je bilo že ugotovljeno, da se mnoge tradicionalne tonalne značilnosti vlečejo v skladateljevo ljubljansko razdobje, je nujno, da je tudi terčni način formiranja akordov občasno prisoten. Valse iz Suite za 8 instrumentov je v očitnem F-duru z neproblematičnimi terčnimi harmonijami. Ima pa kontrasten srednji del, kjer so na basov ton toni naloženi tako, da jih moremo imeti, če jih z upravičenimi obrati stisnemo v okvir čiste kvinte, za nedosledne sekundne tvorbe. (Glej notni primer na strani 157.) Pogled na prve štiri takte Chaconne iz Partite pour violoncelle et piano zopet kaže, kako Osterc vpleta kvartne harmonije v terčno fakturo, pa čeprav jih (in ravno zavoljo terčnega okolja jih) postavlja v intervalu čiste kvinte.¹¹ Dober primer za terčne harmonije, ki si sledijo v počasnem, za Osterca tako značilnem »quasi choral« tempu in v tradicionalno se odvijajočem funkcionalnem sosledju, je odlomek iz Largetta Suite za violino in klavir. Ne glede na dodane sekunde, ki polnijo vertikalo, ni osnovna harmonska shema nikoli vprašljiva, pa čeprav pomembni toni niso vedno pripravljeni, niti se strogo ne razvezujejo.¹² Glede na čas nastanka je terčno podobno presenetljiv začetek Kvinteta za pihala, saj si kljub dodanim sekundam ak-

⁹ Gl. prvi notni primer.

¹⁰ Prim. Persichetti V., *Twentieth Century Harmony*, London 1961, 14.

¹¹ Tako na 3. dobi 1. takta, 1. in 2. dobi 3. ter 1. dobi 4. takta. Prim. drugi notni primer, in Persichetti V., *ib.*, 104.

¹² Glede na dominantni značaj polzaključka v 4. taktu predstavlja npr. basov ton septimo, ki na četrto dobo kot podlaga sekstakorda skoči na terco subdominantne harmonije.

III, 19-23

Fl.

Cor. Ing.

Cl. in B

Fg.

Cor. in F

Trba. in B

Tba.

ordi slede v naslednjem, jasnem zapovrstju: Fis D 7 – G5/3, E D 7 – F5/3, Cis D 7 – D5/3, H D 7 – C5/3. Zanimivo pa je, kako zna Osterc v popolnoma atonalno fakturo vključiti harmonije, ki dovoljujejo tudi terčno razlago. V I. stavku Sonate za saksofon in klavir ima v klavirski spremeljavi naložena dva podobna akorda. Naj ju, oziroma celotno vertikalno, slišimo kvartno – kar je manj verjetno, ker kvintna struktura megli značilno kvartno zvočnost, ali terčno (kot teoretično možne undecimakorde), je še bolj značilno, kako je skladatelj zaostril vertikalno: z intervali

IV, 9-13

mf



velikih sekund ozrioma non med vrhnjim tonom leve in najnižjim tonom desne roke, ter zlasti z intervalom še disonantnejše male none, ki tako v diskantu kot v basu klavirske spremljave oklepa obe sozvočji.

Tudi če uporablja vzporedno akordiko, tega ne dela zavoljo ustvarjanja kakšne impresionistične barvitosti, ampak zaradi kontrasta in razširitve zvočnosti v smeri funkcionalne nedoločljivosti. Kar torej zadeva terčne harmonije, je razumljivo, da so ustrezni primeri – od durovih in zvečanih trizvokov do nepopolnih undecimakordov – iz njegovih zgodnejših del.¹³

Kvartne harmonije prinese študij v Pragi¹⁴ in te spremljajo skladatelja do njegovih zdanjih atonalnih stvaritev.¹⁵ V tej zvezi je tipičen zlasti začetek zaključnega dela Fuge Sonate za violo in klavir, saj sloni na razloženem kvartnem sozvočju. V njem najbolj izstopa ton d, ki je ne samo osrednji ton celotnega stavka, ampak na tem mestu tudi durovska tonika začetnih motivov teme.

III, 95–98



¹³ Prim. npr. Godalni kvartet v a-molu, 60; Divertimento za kvartet na lok, II, 3; I. godalni kvartet, I, 132, 150 sl.

¹⁴ I. godalni kvartet, I, 143 sl.

¹⁵ Prim. Sonate pour violoncelle et piano, I, 30 sl.

Tipična značilnost Osterčeve glasbe so seveda akordi, pri katerih so osnovnim akordnim tonom pridodane sekunde. Le-te ne predstavljajo kakih okrasnih tonov, ampak bistveno prispevajo svoj delež k barvi in nasičenosti vertikale. Oboje je odvisno od njihovega mesta in lege v sozvočju.¹⁶ Klasičen primer tovrstne skladateljeve fature je tema iz Variacij na slovensko narodno »Kdo bo Tebe troštal.«.

Nekaj popolnoma drugega so sekundne harmonije, ki so podobno kot prejšnje, do študija v Pragi, izjemne. Sem ne bi smeli šteti mesta iz II. stavka Divertimenta za kvartet na lok, saj ima sekundno sozvočje spremljevalnih instrumentov glede na harmonijo naslednjega takta prazaprav

II, 5-6



značaj nepopolnega dominantnega nonakorda. Pa četudi bi šlo za utrinek sekundnega sozvočja, je stavek v tako trdnem objemu F-dura, disonantnost omenjenega akorda pa tako blaga, da ga nikakor ni moč čutiti ko tujerodno primes v okviru osnovne tonalitete. Pravi začetki takega harmonskega mišljenja so šele v zavestnem sekundnem grajenju vertikale. Najprej samo v diafoniji dveh instrumentalnih glasov.¹⁷ Ta in taka sekunda sozvočja z leti vse bolj brstijo,¹⁸ nikoli pa v komornem instrumentalnem opusu ne dosežejo stopnje clusterjev, kot jih izpričujejo nekatere sočasne skladateljeve klavirske skladbe. Kljub temu so sekundne tvorbe značilna sestavina Osterčevega kompozicijskega stavka; tudi v zadnjem delu, Sonati pour violoncelle et piano:

¹⁶ Persichetti V., ib., 111 sl.

¹⁷ GL npr. Silhuete, I, 5.

¹⁸ Prim. II. godalni kvartet, I, 4-5, ali zaključek Allegra v Kvintetu za pihala.



Zložene harmonije so v bistvu zvočne mase, ki predstavljajo simultano vertikalno kombinacijo različnih intervalov.¹⁹ Kratek izsek iz Noneta to odlično ponazori. Pihala skupaj z rogom zastavijo najprej

I, 16-17

polikordno sozvočje, ki ima zgoraj kvartno, spodaj pa terčno razločljive korenine. Že na drugo dobo pa godala z dodatnimi toni zaostrijo napetost,

¹⁹ Prim. Persichetti V, ib., 163 sl.

ki se v skoraj izključno malih sekundnih postopih posameznih instrumentov nekoliko zmanjša v naslednjem taktu. Slednji akord ima namreč v primerjavi s prejšnjim manj disonantnih intervalov, s čimer se zmanjša napon na tem mestu izrazito navpično tretirane zvočnosti.

V praksi se vertikalni princip ne samo izmenjuje, ampak tudi prepleta z horizontalnim. Čeprav je horizontalno mišljenje Ostercu gotovo važnejše od vertikalnega, pa to ne pomeni, da je zvočnost, ki tako nastaja, slučajna. Ker, če je Osterc na primer vpel polifonijo godalnega kvarteta iz leta 1923 v »a-mol«, pomeni to, da je tako hotel in daje tako tudi slišal. Če pa je pod vplivom študija na praškem konservatoriju deloma izravnal tradicionalne konsonance in disonance tako v horizontali kot v vertikali, je to gotovo storil zavestno. In če v taki instrumentalni polifoniji nastajajo sozvočja, ki jih ni možno dosledno kategorizirati z nobeno enovrstno intervalno analizo, je to samo teoretična posledica Osterčevega zavestnega hotenja pri oblikovanju zvoka. Iskal je pač nove, še neizrabljene zvočne možnosti in zato vodil instrumentalne glasove tako, da so mu v vertikali rezultirali, kakor je želel in kakor to izpričuje notna podoba njegovih partitur.

Če se na primer že 15. in deloma 16. takt Godalnega kvarteta v a-molu obravnava samo s terčno ali kakšno drugo intervalno analizo, se pride do zaključka, da taka pot ne pelje daleč.²⁰ Napak pa bi bilo sedaj trditi, da so ta in taka sozvočja »napačna«, ker jim s tradicionalnimi sredstvi ne moremo do živega in ker jih ne moremo vtakniti v funkcionalno harmonijo. Taki pasusi so sicer v tem času še izjemni, a s svoje strani nakazujejo posamezne značilnosti »klasičnega« Osterca. Z obravnavanega vidika le-ta plastično izstopa v Fughetti iz Štirih karikatur za pikolo, klarinet in fagot. Naslednji primer predstavlja začetek vstopa fagota, katerega glavno teme spremlja kontrastni subjekt v pikolu in svobodni kon-

IV, 17-18



²⁰ Gl. Rijavec A., 94-95.

trapunkt v klarinetu (in B). Celotni stavek je motorično razgiban, z intervalno značilnimi in močno diferenciranimi instrumentalnimi linijami, katerih razvoj in preplet pomenita bistveno zastavljene forme. V kakšnem zvočnem svetu se gibljejo, oziroma še bolje, kakšen je vsakokratni harmonski rezultat tako oblikovanega zvoka, pokaže zasledovanje sovzočij v omenjenih taktih. Seveda se kaže poslužiti vseh gradbenih principov, ki se uporabljajo v harmoniji 20. stoletja ne glede na to, da bo rezultat pokazal, da se medsebojno izmenjujejo. Prvi takt: čistva kvarta; druga obrnitev kvartnega akorda, ki se »razveže« v durov trizvok in tako »tonalno« podpre začetni ton atonalno oblikovane teme; na začetku druge dobe je nepopolni nonakord; nato dve sovzočji, ki imata obakrat disonantno malo sekundo v diskantu. Drugi takt: disonanca je še večja, ker intervala zmanjšane oktave in male sekunde oklepa mala nona; zavoljo »blažjih« intervalov napetost v naslednjih dveh akordih, zlasti na drugo dobo (enharmonija!) močno vsahne, da bi se na predzadnji osminki (zmanjšana septima in mala sekunda, ki jo oklepa zmanjšana oktava) ponovno zaostila; zadnja vertikalna predstavlja mehko konsonanco, saj zmanjšana septima slušno ustreza veliki seksti. Če povzamemo, je zanimivo, da od devetih sovzočij (dvakrat tvorita vertikalno itak samo intervala) vsebuje kar pet harmonij po eno disonantno veliko ali malo sekundo, da ostalih, večjih disonanc niti ne omenimo. Če pa se k temu še prišeje vodoravno gibanje glasov, ponovno vzbudi pozornost dejstvo, da se glasovi na eni strani gibljejo predvsem v sekundnih postopih, na drugi pa v kvartah, nemirnih tritonih, v razponu zmanjšane oktave oziroma velike septime in podobno. S tem pa so podane vse glavne koordinate, ki karakterizirajo zvočno podobo citirane kompozicije, ki je obenem tipična za Osterčev kompozicijski stavek.

Pri določanju odnosa vertikale do horizontale se ponuja še en vidik, ki značilno osvetljuje skladateljevo povezanost z nekaterimi podedovanimi principi oblikovanja zvoka. Gre za vprašanje vstopa instrumentalnih glasov v zvočno tkivo. Pokazalo se je namreč, da tudi ta element karakterizira kompozicijski stavek in da bistveno določa deloma dokončne deloma pa vsaj začetne vertikalne odnose med posameznimi, polifonsko nastopajočimi glasovi. Vse do začetka izrazitejše atonalne faze (1934) sledi reperkusija tradicionalnemu tonalnemu planu: T-D-T ali T-D-T-D, kar je pač odvisno od števila glasov. Vendar pa ima ta tonalni plan določene posledice. Kakšne so njegove posledice v dur-molovskem sistemu, je znano. Značilno pa je, da veže Osterc tako reperkusijo tudi na stavke, pri katerih je možno govoriti samo o njih osrednjem tonu, kar prispeva k njihovi utrditvi ter k nagibanju k določeni tonaliteti. To lepo kaže ekspozicija Fuge iz Concerta pour violon, alto, violoncelle et piano. Citirano

reperkusijo pa je zaslediti tudi v atonalnih stavkih; na primer v Fughetti v Štirih karikaturah. Če v prejšnjem primeru »toničnodominantna« reperkusija prispeva celo k nagibu v D-dur, pa je njen vpliv v atonalni fakturi manjši, saj samo nekoliko pomaga pri poudarjanju začetnega tona teme. S tem se seveda ruši tako imenovana čistost kompozicijske zasnove, kar je Ostercu vedno zelo pri srcu. V obeh teh in mnogih drugih primerih je reperkusija vedno realna²¹ in samo v Fugi Sonate za violo in klavir tonalna, s čimer so funkcionalne posledice v smislu tonalnih odnosov še večje.

Oktavni vertikalni odnosi med vstopajočimi glasovi izključujejo dominantno sestavino in samo pomagajo do izstopanja bodi središčnemu tonu²² bodi toniki, katere funkcija je tudi sicer določena z ustreznimi harmonijami.²³ Dosledne kvinte nimajo nikakršnih tonalnih vplivov. Celo narobe: od samega začetka razbijajo vsak morebitni pomislek o tonalnosti stavka; še zlasti, ker Osterc uporablja obravnavano reperkusijo v kanonih, in sicer tako, da že prva risposta vstopi nasproti proposti v odnosu zmanjšane oktave oziroma zvečane prime. Na ta način sta oblikovana Kanon v Silhuetah in Menuetto v Concertu. Če v prvem primeru veže skladatelj atonalno s tonalnim in zaokroži stavek v F-duru, pa v drugem ostane zvest izhodiščnemu, kvintnemu vertikalnemu odnosu med instrumentalnimi glasovi.

X, 1–10



²¹ Prim. še: I. godalni kvartet, III; Koncert za violino in 7 instrumentov; Suita za 8 instrumentov, V; Partita za violončelo in klavir, IV.

²² Gl. npr. Concerto pour violon, alto, violoncelle et piano, I, ali oba B dela Fantazije za violino in klavir.

²³ Prim. Concerto pour vilon, alto, violoncelle et piano, III.



Zaostrejevanje fakutre, ki se začne s praškim študijem, najde svoj odmev tudi v citiranem vprašanju. Najprej samo v posameznih razvojnih delih polifonskega tkiva, kot na primer na začetku izpeljave I. stavka (Overture) Concerta, ko vstopajo glasovi v intervalih velike sekunde oziroma male none. Po letu 1934 pa prodrejo taki vertikalni odnosi tudi v ekspozicije polifonsko zastavljenih stavkov. Eksemplarično to kaže začetek zaključnega Allegra iz Sonate pour violoncelle et piano. Instrumentalni parti začenjajo v vertikalnih presledkih dvakrat zvečane kvarte in zvečane oktave, kar je nedvomno značilna postavka pri odkrivanju skladateljevega oblikovanja zvoka, oziroma, v smislu naslova tega sestavka – razreševanju vprašanja tonalnosti in vertikale v njegovih skladbah.

Muzikološki zbornik, 6(1970), 38-53.

ZBOROVSKÉ KOMPOZICIJE SLAVKA OSTERCA

Osterčev zborovski opus obsega petintrideset del (bibliografskih enot) za različne zasedbe pevskih zborov "a cappella". V ta okvir lahko prištevamo tudi dve skladbi za mešani zbor s spremljavo godalnega tria, eno dvoglasno pesem s klavirsko spremljavo ter dvojje duhovnih vokalno-instrumentalnih del, kjer ima pevski part glavno vlogo. Zborovskih skladb je tudi sicer nekoliko več kot petintrideset, ker nekatera obširnejša dela sestavlja cel ciklus skladb. Po kvantiteti in doseženi kvaliteti zavzema skladatelj zborovski opus vsekakor pomembno mesto med njegovimi stosedemdesetimi deli.

V Osterčevem prvem skladateljskem obdobju, ki sega od njegovih prvih, sicer neohranjenih poskusov v letih 1912 – 1914, ko je obiskoval zadnja dva letnika učiteljskega v Mariboru,¹ do njegovega odhoda na študij v Prago jeseni leta 1925, so zborovske skladbe zavzemale še skromno mesto. Iz tistega časa so: dva mešana zbor s spremljavo godalnega tria na stihe Otona Župančiča "Barčica" in "Na poljani" (nastala leta 1920), mešani zbor na besedilo Vide Jerajev "Doma" (1922), moški zbor "Prosinec" na stihe Josipa Murna-Aleksandrova (1923), moški zbor "Moja Lado" na besedilo neznanega avtorja (1923 ali 1924), harmonizacija narodne pesmi "Bom šel na planince" za mešani zbor (1924), "Ni te na vrtu več" za mešani zbor na besedilo O. Župančiča (1924) in mešani zbor "Poljska pesem" na besedilo neznanega avtorja (1925).²

Omeniti je treba tudi "Slovensko mašo" za zbor "a cappella", ki naj bi po pričevanju Osterčevega mladostnega prijatelja Franja Kozarja, ki jo je prepisal leta 1922, nastala v zadnjem letniku učiteljskega, tj. verjetno leta 1914. Vendar tudi sam prepisovalec ni povsem gotov, če je maša res Osterčevo delo.³

¹ Prim. Šiftar V. (ur.), Slavko Osterc, Spominski zbornik, Murska Sobota 1963; Pokorn D., Slavko Osterc, 51. zv. zbirke "Umetnost in kultura", Prosvetni servis, Ljubljana 1965; Pokorn D., Slavko Osterc, Muzikološki zbornik V, Ljubljana 1969.

² Pri navedbah skladb iz prvega ustvarjalnega obdobja se opiram predvsem na časopisna poročila in kritike iz tistega časa ter na raziskave Danila Pokorna.

³ Prim. dela, navedena v opombi št. 1.

Skladateljev zborovski opus iz tega obdobja je dokaj skormen, če pomislimo na našo zborovsko tradicijo in na njen vpliv na ustvarjalnost naših skladateljev ter na to, da je Osterc v istem času ustvaril kar tri opere, sedem orkestralnih skladb (med njimi tudi simfonijo), balet, šest del za godalni kvartet, dvoje klavijskih del ter petnajst samospevov. Morda sta ravno močna zborovska tradicija, zasidrana večidel še krepko v romantiki na eni strani, na drugi strani pa neizmerna Osterčeva ustvarjalna vnema, združena s precejšnjo mero mladeniške samozavesti, a pogojena z izrednim glasbenim talentom, ki mu izražanje v tradicionalnem jeziku ni več zadostovalo, bistveno vplivali na nastanek tako majhnega števila zborovskih skladb v prvem obdobju.

Čeprav samouk, ki je rasel daleč proč od neposrednih vplivov pomembnejših glasbenih središč,⁴ je dokaj visoko razvil svojo kompozicijsko tehniko ter z izrazno močjo svojih del očaral našo glasbeno javnost. Od leta 1922 naprej so se začele pojavljati v časopisju kritike njegovih izvajanih del, ki so ga enoglasno proglasile za modernista, pri tem pa zelo pozitivno ocenjevale njegove ustvarjalne sposobnosti in dosežke ter mu napovedovale bleščečo prihodnost.⁵

Četudi je komponiranje zborov v tistem času manj pomembna Osterčeva dejavnost in spričo razumljivih razlogov ne daje popolne podobe njegovega takratnega kompozicijskega stavka, vsebuje vendar nekaj njegovih značilnih elementov. Kot primer zborovskega stavka iz tega prvega ustvarjalnega obdobja naj služi analiza štiriglasnega moškega zbora "Prosinec", komponiranega leta 1923 na stike Josipa Murna-Aleksandrova.⁶

V formalnem pogledu je "Prosinec" mala tridelna pesemska oblika s shemo a(4)-b(4)-a(4)+koda(3), forma, ki je značilna za večino njegovih del iz tistega časa. Osterc je v skladbi porušil enakomerni tok Murnove dvokitične pesmi, ki ji je osnova trohejska stopica s tem, da je prenesel poudarek na začetku pesmi s prvega na drugi zlog. Skladba prične temu primerno s predtaktom, ki mu sledi en sam 3/4 takt. Tako je dal skladbi že v začetku precejšen zagon, ki ga še podkrepi unisono gibanje vseh štirih glasov v terčnih skokih navzgor:

⁴ Po maturi je slabih pet mesecev učiteljeval v Sevnici, marca 1915 je bil mobiliziran, po demobilizaciji oktobra 1919 je do konca leta 1921 poučeval v Krčevini pri Mariboru, vmes pa nekaj mesecev v Studencih pri Mariboru. Od leta 1922 naprej do odhoda v Prago jeseni 1925, je deloval v Celju.

⁵ Prim. Jutro, Ljubljana, 8.XII.1922, 8.III.1925; Nova doba, Celje 5.XII. 9.122, 19.XII.1922, 23.VI.1923, 3.VII. 1924, 5.III.1925; Tabor, Maribor, 5.III.1925.

⁶ Rokopis, Celje 15.V.1923; poklonjeno klubu Komšija; rokopis se tako kot vsi dalje navedeni njegovi rokopisi nahaja v NUK, gl. odd.



Drugi del skladbe, razen začetka reprize, je pisan v 4/4 taktu.

Skladba je komponirana v zmernem, k novi romantiki nagibajočem se slogu. Čeprav je homofona, se vidi močan poudarek na linearnem vodenju posameznih glasov, s čimer nastanejo na nekaterih mestih nekoliko neobičajno postavljene akordične zveze, vendar se dajo skoraj vse – prav tako tudi modulacije in kadenciranje – analizirati na temelju tradicionalne, čeprav obogatene dur-molovske funkcionalne harmonije. Skladba je pisana v G-duru, kar je avtor tudi označil na začetku skladbe.

Na nekaterih mestih vodi zgornje tri glasove stopnjema čez več taktov v celih verigah vzporednih sekstakordov, drugi bas pa pelje pretežno po sekundah v protipostopu:



Uporablja tudi že kompozicijski prijem, ki je tipičen za njegovo poznejše zborovsko ustvarjanje: na istem tonu vztrajajočem notranjem glasu se drugi glasovi približujejo ali oddaljujejo po sekundah v stranskem postopu:



V melodični gradnji⁷ rabi sekvenciranje (gl. prejšnji prim., 1. tenor), v srednjem delu skladbe pa ponavljanje glasbene misli, dvoje splošnih

⁷ Melodijo "Prosinca" je uporabil v svoji klavirski skladbi "Erotikon" iz leta 1924 (št. 5 v "Impresijah").

značilnosti svojega kompozicijskega stavka v tem obdobju. Melodijo v I. tenorju pelje pretežno silabično v sekundah (diatonično) z vmesnimi večjimi intervali. Tako gibanje prevladuje tudi v drugih glasovih. Drugi bas vodi skoraj dosledno v protipostopu nasproti prvem tenorju. Ritmični tok je zelo umirjen in razen pri začetnem impulzivnem motivu a-ja sloni na izmenjavanju štirih zaporednih osmink z dvema četrtnkama oziroma polovinko. Le prvi bas je na nekaterih mestih ritmično razgiban z menjalnimi in prehajalnimi toni ter zadržki. Zanimivo je vodenje drugega basa v kodi (zadnji trije takti skladbe), kjer v prvem taktu vztraja na tonu G (v smislu ritmiziranega pedalnega tona na toniki), ki se pojavi že v zaključku reprize a-ja, se v drugem taktu dvigne na ton d in na njem vztraja (z značajem ritmiziranega pedalnega tona na dominantni) vse do zaključka skladbe, ki se konča s toničnim kvartsekt-akordom.

Preobrat v Osterčevem ustvarjanju pomeni študij v Pragi od jeseni 1925 do junija 1927. Tam je ob intenzivnem študiju glasbenih disciplin na konservatoriju⁸ in ob stalnem obiskovanju glasbenih prireditev izpopolnil tehnično-kompozicijsko znanje in se seznanil z različnimi takratnimi naprednimi glasbenimi smermi. Iz talentiranega, napredno usmerjenega samouka je postal tehnično izbrušen, v naprednih kompozicijskih smereh razgledan skladatelj – avantgardist, ki je po vrnitvi v domovino, kjer je začel jeseni 1927 poučevati na ljubljanskem konservatoriju, z vsem svojim delom odločno in odločilno posegel v razvoj slovenske glasbe.

Po praških študijah se je Osterc začel v večji meri posvečati tudi komponiranju za pevske zборе. Verjetno se je poleg čisto notranje ustvarjalne nuje močnejše usmeril na to kompozicijsko področje tudi zato, ker je zdaj drugače kot v prejšnjem obdobju gledal na vlogo, ki jo lahko imajo pevske zbori pri širjenju in razumevanju sodobne glasbe.⁹

Njegova prva zborovska skladba, ki je nastala v tem času, je mešani zbor "Familija", napisan na besedilo Antona Novačana leta 1927.¹⁰ Pisan je za štiriglasen, včasih šestero- oziroma osmeroglasen mešani zbor.

V formalnem pogledu je skladba tridelna: A-B-A1+koda. V gradnji prevladuje imitacija (tako je B-del zgrajen na načelu štiriglasnega kanona v kvinti in oktavi), v vodenju posameznih glasov pa ima pomembno vlogo sekvenciranje. Vse naštetje kompozicijske elemente je upravljal že v prejšnjem ustvarjalnem obdobju in po tej strani ni bistvenih novosti.

⁸ Od teh je absolvirал kompozicijo pri Karlu Boleslavu Jiraku, eno leto pa je obiskoval tudi tečaj četrtnoske kompozicije pri Aloisu Habí.

⁹ Prim. Osterc, S., O sodobni smeri zborovskih skladb, Zbori IV, Ljubljana 1928, str. 19.

¹⁰ Rokopis: 4.XII.1927; posvečenem pevskega društva "Tomislav" iz Varaždina; objavljen v Novi muziki, št. 3, Ljubljana 1928.

Precejšen korak naprej pa pomeni sama vertikalna zvočna struktura skladbe, ki je že izrazito usmerjena v atonalnost, s prevladujočimi, po pojmovanju tradicionalnega izražanja – disonantnimi sozvočji.

Moderato

The musical score consists of four staves, each with a vocal line. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are in Slovenian and are repeated across the staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The lyrics are: 'O - če o - kro - gel, ma - ti je mala, ...'.

Na začetku, ki je grajen kot podvojena dvoglasna imitacija v oktavi, kjer sta sopran in tenor, oziroma alt in bas pisana unisono (točneje equisono), lahko osnovnemu motivu določimo še tonalno pripadnost. Ta motiv prenese nato v drugem taktu malo sekundo višje, obenem pa nastopi v drugem paru glasov ta motiv v osnovni tonaliteti (z delno diminucijo), tako da se občutek tonalne pripadnosti povsem izgubi in ne moremo več govoriti o bitonalnosti.

V drugem delu A-ja, kjer skladatelj prekine z imitacijo, se basovska in tenorska glasova združita v značilen četvero-zvok, ki ga lahko analiziramo po načelu tradicionalne terčne akordične gradnje kot prvi obrat nonakorda (kvint-sekst-septakord), sestavljenega iz molovega septakorda z veliko nono in izpuščeno kvinto. Isti akord lahko razčlenimo tudi kot sozvočje dveh tonov v intervalu čiste kvinte v drugem in prvem basu, ki sta mu v zgornjih dveh glasovih dodana v medsebojnih intervalih velike sekunde še dva tona. S tem je nastal v smeri nasičevanja zvočne gmote že pravi harmonski grozd. Tega postavlja kot podlago zgornjima kontrapunktirajočima glasovoma na različnih osnovnih tonih:

Allegretto
p cresc. *mf cresc.* *f*

...-len. Hčer-ka ne-rod-no te-sa-na ska-la, hčer-ka ne-rod-no tesana ska-la, tesana ska-la, ...

p cresc. *mf cresc.* *f*

...-len. Hčer-ka ne-rod-no te-sa-na ska-la, tesana ska-la, ...

p cresc. *mf cresc.* *f*

...-len. Hčer-ka ne-rod-no te-sa-na ska-la, tesana ska-la, ...

p cresc. *mf cresc.* *f*

...-len. Hčer-ka ne-rod-no te-sa-na ska-la, tesana ska-la, ...

V vodenju posameznih glasov prevladuje interval sekunda, pri čemer večidel enakovredno uporablja vse tone kromatične lestvice. To gibanje prekinjajo na nekaterih mestih veliki skoki, tudi do intervala undecime. Ob zaključku srednjega dela imitacijsko uporablja glissando, ki ga najdemo tudi v homofoni kodi.

Largo (z ironično boleštnim izrazom)

... ah, — ah, — ah! —

... ah, — ah, — ah! —

... ah, — ah, — ah! —

To skladbo označuje poleg vsega naštetega tudi pester ritem, izhajajoč iz metruma besedila, ki ga še bolj diferencira, precizira, kar ima v notaciji za posledico naglo menjavanje taktovskih načinov, dalje pogosto spreminjanje tempa ter razgibana dinamika s svojo novo glasbeno govorico. V njej je Osterc sijajno izrazil in še stopnjeval pesnikov groteskni prikaz

tragikomičnih nerodnih, šepastih, racavih, kretenastih, grbastih in drugih figur. Simboličen je že začetek skladbe, kjer je prvi motiv zgrajen (morda naključno) na padajoči ciganski lestvici.

V letu 1929 je Osterc napisal tri zborovske skladbe: Štiriglasen moški zbor "Pesem revolucionarjev" na tekst Toneta Seliškarja,¹¹ štiriglasen mešani zbor "Pamet se preleško izgubi" na narodno besedilo,¹² ter štiriglasen moški zbor "Aleluja".¹³ Eno leto prej (1928) je nastal "Requiem" za enoglasen zbor basov in petnajst instrumentov, ki pa glede na razvoj skladateljevega zborovskega stavka ni toliko pomemben.

V "Pesmi revolucionarjev", ki je od vseh teh izrazno najmočnejša in spada med Osterčeve najboljše zborovske stvaritve, prvič v zborovskem stavku uporablja obliko prekomponirane pesmi, ki jo naravnost zahteva Seliškarjeva pesem, pisana v prostih verzih, ki se močno približujejo prozi.

V skladbi, kjer se neprestano menjavajo homofonski in polifonski imitacijski odstavki, dobi prvič v zborovskem stavku vidno vlogo recitativ. Tega je sicer kot enega bistvenih gradbenih elementov uporabil že v solističnih partih svoje prve opere "Osveta" (1923), kjer proti koncu prehaja v parlendo. V "Belokranjskih uspavankah" za glas in klavir (1925) je uporabljen nov način deklamacijskega izražanja, tako imenovana "Sprechstimme" (oziroma "Sprechgesang"). V delu "Iz komične opere" (1928) uporablja prehode iz recitativa v parlendo in dalje v govorjeno prozo: V "Pesmi revolucionarjev" sta ga vsebina in besedni ritem silila k močnejši uporabi recitativa, ob tem pa se je moral spoprijeti z njegovo realizacijo v vertikali, z organizacijo v večglasnem stavku.

Najenostavnejša rešitev, ki se v bistvu ne oddaljuje od enoglasnega recitativa, se kaže na mestih, kjer so tenorska glasova in prvi bas vodeni unisono, drugi bas pa v enakem ritmu equisono čisto oktavo nižje:



¹¹ Rokopis: 13.VI.1929; posvečen "Akademskeemu pevskemu zboru" iz Ljubljane; izšel v Zborih V/5, Ljubljana 1929.

¹² Rokopis: 15.X.1929; izšel v Novi muziki II/6, Ljubljana 1929.

¹³ Rokopis: 7.XI.1929.

Novost v vertikalni rešitvi predstavljajo mesta, kjer so vsi glasovi vodeni v isti smeri in v istem ritmu brez določene absolutne tonske višine v smislu "Sprechstimme". Tako je skoraj izključena možnost enoglasne interpretacije ter predstavlja nov način nasičevanja in zgoščevanja sozvočij.¹⁴



Nova je tudi takšna organizacija vertikalne strukture recitativa, kot jo kaže naslednji primer. Tu gre za pravo štiriglasje: tenorja sta vodena dosledno v medsebojni razdalji čiste kvinte, enako tudi basa, le da zdaj nista več podvojitvi tenorjev. Kjer se zgornja dva glasova dvigneta iz tona, na katerem se odvija recitativ, se spodnja glasova spustita za enak interval navzdol:



Osterc je v "Pesmi revolucionarjev" našel nove možnosti linearne organizacije zvočne gmote.¹⁵ Princip podvojene dvoglasne imitacije, ki ga srečamo v "Familiji", je razvil tako, da lahko že govorimo o sočasni dvojni dvoglasni imitaciji v oktavi (ne v smislu tako imenovanega dvojnega kontrapunkta v strogem stavku), ker glasova, ki se istočasno odvijata (v tem primeru 1. in 2. tenor ter 1. in 2. bas), ne vodi več le unisono oziroma v oktavnih razdalji, temveč tudi v drugih vzporednih intervalih, največ v intervalu čiste kvinte, oziroma čiste kvarte:

¹⁴ Prim. Osterc S., E.F. Burian in "Voice-band", Zbori V/5, Ljubljana 1929, str. 29, ter njegovo kantato "Rapsodova velikonočna poslanica" (1929).

¹⁵ Tonalni center skladbe je gis oziroma enharmoničen as.



Tudi v neimitacijskih delih skladbe se para glasov zelo pogosto gibljeta v vzporednih čistih kvartah. Pri tem sta v melodično izrazitejših delih basa zelo pogosto oktavna podvojitev tenorjev:



Novosti v linearni organizaciji prinaša tudi mešani zbor "Pamet se preleško izgubi". Večinoma je zgrajen v dvojni dvoglasni imitaciji v oktavi, kjer pa se glasovni par ne giblje več samo v stalnem medsebojnem intervalnem razmaku, temveč prevladuje protipostop:



Gornji primer kaže tudi novo uporabo melizmov, ki jih v skladbi pogosto rabi na mestih, kjer hoče poudariti določeno besedo. V naslednjem primeru je voden spodnji par glasov realno za decimo nižje od zgornjega para:



Skladba "Aleluja" s podnaslovom "Quasi fuga", v kateri je vodilo absolutna muzikalna gradnja ter se odvija melizmatično nad zlogi besede "aleluja", predstavlja skladateljev poskus linearne organizacije atonalnega zvočnega materiala po načelih klasične gradnje fuge. Začetek skladbe je grajen po načelih stroge ekspozicije štiriglasne fuge (v linearnem pogledu) s temo (subjektom), ki je zgrajen v tonalnem okviru z običajno modulacijo ter s stalnim prvim in drugim kontrapunktom (kontrasbjektom). V zvoku pa kljub pojavom, ki jih lahko spravimo v okvir tonalnosti, bitonalnosti in politonalnosti, prevladuje atonalnost, kjer je mnogo sozvočij sestavljenih po sekundnem principu.

V srednjem delu skladbe prinašata prvi in drugi bas temo, ki ima tu bolj vlogo ostinata, dvakrat unisono z dodanim novim zaključkom. Nad njima sta zgornja glasova vodena po principu svobodnejše dvoglasne imitacije, ki temelji na tonalnem ogrodju iz transponirane padajoče dorske (2. tenor) ter transponirane padajoče frigijske lestvice (1. tenor). Tretji, zaključni del skladbe je repriza ekspozicije, le z drugim vrstnim redom vstopajočih glasov.

Leta 1930 so nastali mešani zbor "Konja jezdi Aga", na besedilo Cvetka Golarja,¹⁶ mešani zbor "Pesem o suhi muhi" na belokranjsko narodno besedilo,¹⁷ "Tri belokranjske" (Polžek, Na pust, Tepežnica) za mešani zbor,¹⁸ naslednje leto mešani zbor "Oče naš"¹⁹ in leta 1932 "Magnificat" (1. Magnificat, 2. Quia fecit mihi magna, 3. Fecit potentiam, 4. Suscepit Israel, 5. Gloria) za mešani zbor in klavir štiriročno.²⁰

Iz zgradbe teh skladb se vidi nadaljnji razvoj linearne organizacije zvočne gmote, ki je Osterca pripeljal skoraj do zadnjih možnosti izrabljanja imitacijske tehnike v zborovskem stavku v okviru tedanje njegove slogovne orientacije in z njim povezane vertikalne strukture. Zelo pogosto, zlasti v skladbah "Pesem o suhi muhi" in v "Treh belokranjskih", uporablja stranski postop, ki spominja na staro bordunsko tehniko:

¹⁶ Skladba je nastala morda že leta 1929, nedvomno pa pred marcem 1930, ker jo je takrat Učiteljski pevski zbor iz Ljubljane izvajal v Zagrebu in Beogradu. Posvečena dr. Ernestu Krajanskemu, zborovodji pevskega društva "Tomislav" iz Varaždina; izšla je v Zborih VI/5, Ljubljana 1930.

¹⁷ Posvečena Učiteljskemu pevskemu zboru UJU v Ljubljani.

¹⁸ Rokopis: 8.X.1930; posvečene pevskemu društvu v Ljubljanski zvon, izdajatelju in založniku revije Zbori, kjer je skladba tudi izšla – Zbori VII/1, Ljubljana 1931.

¹⁹ Datum na koncu tiska: 30.VII. 1931; posvečen dr. Rajku Nahtigalu. Izdala in založila Glasbena matica v Ljubljani

²⁰ Rokopis: Ljubljana 25.VI.1932; posvečen Srečku Kumarju. Izšlo leta 1934 pri založbi Universal Edition na Dunaju. 7.VII. 1936 izveden tudi z orkestralno spremljavo.



V zboru "Konja jezdi Aga" združuje protipostop in stranski postop s paralelnim gibanjem v čistih kvartah ter velikih in malih nonah. Gibanja v vzporednih čistih kvintah pa v tej skladbi skoraj ne najdem.

Vrhunec izrabe imitacijske tehnike v pretežno štiriglasnem zborovskem stavku se kaže v njegovi kantati "Celjska romanca" na tekst Antona Aškercja iz leta 1931,²¹ ki sicer ne spada v okvir obravnavane snovi. Novost v izrabi dvojne dvoglasne imitacije v oktavi predstavlja uporaba diminucije in augmentacije:



Pogosta je dvoglasna imitacija, kjer nastopata sopran in tenor ali sopran in alt unisono, druga glasova pa ju unisono imitirata poleg oktave tudi v kvintni razdalji. Ponekod uporablja tudi imitacijo v inverziji. Druge oblike imitacije so svobodnejše. Zanimiva je dosledna triglasna kvintna imitacija, kjer sodeluje četrti glas kot prosti kontrapunktski glas, ki pa se drži točno ritma imitirane teme. Pojavi se tudi kombinacija imitacije z diminucijo in bordunskim postopom. Srečamo tudi štiriglasno imitacijo, kjer sta dva glasova vodena v strogem medsebojnem imitacijskem odnosu, ostala glasova pa uporabljata le ritmične imitacije. Večkrat rabi tudi štiriglasno ritmično imitacijo ali dvojno dvoglasno ritmično imitacijo, kjer glasovi posnemajo le ritem vodilnega glasu, ne pa več intervalnih razmerij. S tem prehaja skladatelj že na področje svobodne imitacije, kjer glasovi vstopajo drug za drugim ali po dva oziroma trije skupaj in povzemajo le besedilo vodilnega glasu ali skupine glasov.

Glede na vertikalne zvočne strukture se zdijo nekatere izmed nazadnje obravnavanih zborovskih skladb kot korak nazaj v razvoju, saj so npr.

²¹ Rokopis: 4.V.1931; zasedba: tenor, bariton, mešani zbor in orkester.

"Tri belokranjske", "Oče naš" in "Magnificat" po harmonski strukturi zelo enostavne. Pisane so diatonično, celo tonalno – tako v linearnem kot v vertikalnem smislu – in je na začetku ponekod celo označena tonaliteta. Sicer pride v diatonični terčni akordični strukturi do sekundarnih sozvočij, ki pa so rezultat uporabe opisane bordunske tehnike ali pa so sekunde tretirane kot zadržki, prehajalni in menjalni toni. V zboru "Oče naš" so sosednji glasovi vodeni pogosto v vzporednih terciah in sekstah, v "Magnificatu" pa celi deli skladbe slonijo na enostavnih akordičnih zvezah, npr. durovih in molovih kvintakordov, čeprav ne v tradicionalnem funkcionalnem smislu. Vendar so navedene značilnosti vertikalne strukture v gornjih skladbah opravičene z značajem teksta.

Za Osterčevo zborovsko ustvarjanje je na splošno značilno to – razen redkih izjem – da so vsi kompozicijski elementi v službi izraza, tako da konstrukcija nikoli ni sama sebi namen. Za vsak tekst je znal v skoraj najboljši možni meri izbrati primerno formo, melodično in harmonsko strukturo, ritem, dinamiko itd., vendar ne v podrejenem ilustrativnem smislu, saj je na vsaki, umetniško še tako visoko kvalitetni tekstovni podlagi zgradil še veliko močnejšo in popolnejšo, s specifičnimi dimenzijami glasbene govorice razširjeno in poglobljeno umetnino. Zato ni čudno, da spada npr. "Oče naš" ali "Magnificat" v sam vrh njegovega celotnega, ne samo zborovskega skladateljskega opusa.

S formalne strani je od nazadnje obravnavanih kompozicij zanimiva predvsem "Pesem o suhi muhi". Skladatelj jo je v naslovu označil kot "Rondo". V širšem pogledu je skladba tridelna, vsak del pa je sestavljen iz več manjših delov, od katerih je sleherni napisan na eno dvovrstično kitico pesmi. Nekateri deli se ponavljajo, imajo pa razen refrena vselej nov tekst. Oblikovna shema je naslednja: A-R-B-A-R – C-D-E-F-G – A-R-B-A-R. Refren nastopa vedno le po A-ju kot nadaljevanje štiriglasne imitacije s homofonskim zaključkom.

"Konja jezdi Aga" je prva Osterčeva zborovska skladba, v kateri ne označuje taktovskega načina, temveč je na začetku skladbe napisana le osnovna ritmična enota – četrtnina. Vendar v zborovskih skladbah iz naslednjih let poleg takega uporabi tudi tradicionalno zapisovanje taktovskega načina, ponekod na začetku skladbe ne označi več niti osnovne ritmične enote.

S "Pesmijo o suhi muhi" in s "Tremi belokranjskimi" je Osterc prvič v svojem zborovskem ustvarjanju posegel po besedilih iz Bele krajine, čeprav jih je nekaj let prej začel uporabljati že v nekaterih svojih samospesvih.²² Odslej zavzemajo belokranjska narodna besedila vodilno

²² "Belokranjske uspavanke" (1925), "Jurjevanje" (1926), "Delajmo zlata kolesa" (1926).

mesto v njegovem zborovskem ustvarjanju. Poleg pestre in šegave vsebine, polne zdravega humorja, ga je prav gotovo privlačevalo tudi bogato belokranjsko narečje, predvsem njegova pestra akcentuacija.²³

V letu 1933 je nastal značilen preobrat v Osterčevem ustvarjanju na področju vokalne glasbe. V prejšnjih letih (1928-1932), ki pomenijo kvantitativno višek ustvarjanja na tem področju, je zelo intenzivno komponiral predvsem vokalno-instrumentalna dela (pet oper, dve kantati, več kot dvajset samospevov s klavirsko oziroma komorno instrumentalno spremljavo), po letu 1932 pa se je z nekaj izjemami²⁴ povsem preusmeril na področje "čiste" vokalne glasbe, v ustvarjanje "a capella" zborovskih skladb, predvsem mladinskih in ženskih zborov, ki jim ni pred letom 1933 razen ene izjeme²⁵ posvečal nobene pozornosti.

Po enoinpolletnem premoru v ustvarjanju "a capella" zborovske glasbe je leta 1933 nastal mešani zbor "Ko sem ja služil" na belokranjsko narodno besedilo.²⁶ Skozi vso skladbo se neprestano izmenjujejo basi solo in celoten, tudi do osmeroglasja razširjen zbor. Vertikalna struktura skladbe se razvija v okviru kot pri "Treh belokranjskih", "Oče našu" in "Magnificatu". Ne uporablja imitacije, razen fragmentarno na začetku kode, v linearni strukturi pa je glavno sredstvo sekvenciranje. Forma, ki se približuje rondoju I. vrste, raste iz besedila, ki ima značaj naštevanke.

Enega izmed vrhunskih dosežkov v Osterčevem zborovskem ustvarjanju predstavlja mešani zbor "Opica in naočniki", v katerem je s svojo govorico sijajno izrazil šegavost pa tudi ostrino basni Ivana A. Krylova.²⁷

Skladba je grajena homofono, z enakim ritmičnim gibanjem v vseh glasovih. Glavni poudarek je na hitro odvijajočem se razgibanem ritmu, ki ga smer gibanja glasov in iz nje nastajajoča sozvočja samo še stopnjujejo. Homofonski tok, v katerem imajo vsi glasovi (od četveroglasja do osmeroglasja) enak ritem, je na nekaj mestih za hip prekinjen tako, da ženski glasovi vstopajo v skupnem ritmu za ton ali dva pozneje kot moški

²³ Npr.: Polžek nese v málin, na ta béli kámin.

Polžek nese iz malná, iz tegá belgá kamná.

²⁴ Samospevi "Vrata", "Procesija" (1934, "Oba junaka" (1935), nadalje "Štiri mladinske pesmi" za glas in klavir (1936), "Male pesmi za Ireno" za glas in štiri instrumente (1936), mala kantata v četrtinskem sistemu, "Cvetoči bezeg" (1936) ter priložnostna humoristična "Kantata o šahu" (1938), ki pa je pisana brez vsakršnih umetniških pretenzij. Istočasno pa se je še bolj kot prej posvetil ustvarjanju instrumentalnih del, predvsem orkestralnih, katerih vrh je dosegel v "Mouvement symphonique" (1936), "Quatre pieces symphoniques" (1938/39), simfonični pesnitvi "Mati" (1940) in v baletu "Iluzije" (1938/41).

²⁵ "Belokranjske nagajivke (osem triglasnih ženskih ali mladinskih zborov) iz leta 1930, "Ančka Bančka" iz leta 1931 pa je pravzaprav bolj samospev s klavirsko spremljavo.

²⁶ Rokopis: 7.I.1933. Razmnožilo Celjsko pevsko društvo, 1933.

²⁷ Rokopis: I.XI.1933. Prevod B. Vdovič.

glasovi, ali nasprotno. Na teh mestih se enotnost ritmičnega toka sicer za trenutek – besedo ali dve – razrahlja, pri čemer pa jasnost petega teksta prav nič ne trpi (navadno je ženski del zbora tu označen s stopnjo močnejšo dinamiko), homofonskem gibanju pa daje močan impulz. Tak način vstopanja glasov bi le še s težavo spravili v okvir imitacije. Ta se pojavi dosledno le na enem mestu, pa še tu fragmentarno.

Od gornjega koncepta gradnje le nekajkrat odstopa. Tako ima na začetku moški del zbora drugačen ritmičen tok kot ženski, kar bistveno pripomore k ustvaritvi potrebne uvodne atmosfere. Drugo mesto sega od konca enastega do sredine enaindvajsetega takta. Tu je moški del zbora voden v ostinatnih kompleksih, nad njim pa so ženski glasovi vodeni v drugačnem ritmu in so ponekod celo polifonsko koncipirani. S takšno gradnjo je lahko primerno ustvaril vtis gibanja, ki ga prinaša na tem mestu tekst.²⁸

na vse strani, vr-ti, na vse stra-ni, na vse stra-ni...
 ...Na očnike vr-ti, na o-čni-ke vr-ti, na vse stra-ni, na vse stra-ni...
 ...Na o-čni-ke vr-ti na vse stra-ni; zdaj k če-lu jih pri-žme...

V vertikalni strukturi se pojavljajo različne vrste akordov: akordi zgrajeni po terčnem načelu (kvintakordi, septakordi itd. ter njihovi obrati), kvartni in sekundni akordi, poleg teh pa še mnoga neopredeljiva sozvočja, ki so rezultat prevladujoče linearne koncepcije skladbe. Akordom, grajenim po terčnem načelu, so skoraj dosledno dodani disonančni toni. Ti nastopajo v razmerju do akordičnih tonov v sosednjih glasovih večinoma v intervalu velike sekunde, včasih pa tudi v intervalu male sekunde (npr. ponekod v gornjem primeru). Taki toni so pogosto podvojeni, kar ima za posledico še gostejši, izrazno napetejši zvok. Pri mnogih akordičnih zvezah je ohranjena funkcionalnost, kar se opazi zlasti na za-

²⁸ "Naočnike vr-ti na vse strani: zdaj k čelu jih pri-žme, zdaj jih na rep naniže, zdaj poduha, zdaj polize."

ključkih posameznih odstavkov skladbe, kjer nastopajo akordične zveze z značajem avtentične kadence:



Gradnja melodične linije sloni pretežno na enakovredni uporabi vseh dvanajstih tonov kromatične lestvice, čeprav ne v smislu dvanajstttonske tehnike. Ne izogiba se ponavljanju istega tona, ne brani pa se rabiti tudi stopnjema vodene durove, molove ali kromatične lestvice. Izgobia se vsakršnemu ponavljanju melodične misli, razen ostinata. Skladba je pisana atematično, pri tem pa odpade zanj doselj tako značilna uporaba imitacije in sekvenciranja. Ponovita se le dva takta v zaključku skladbe, s čimer zaustavi vseskozi zelo dinamičen tok skladbe (k temu pripomore tudi uporaba kratke ostinatne figure v 2. basu) in tako učinkovito poudari zaključno misel basni.

Skladba je po vertikalni strukturi ena najzanimivejših in zvočno najbolj nasičenih Osterčevih zborovskih skladb, hkrati pa tudi ena najtežjih za izvajanje. Tega se je skladatelj tudi zavedal in pripisal v partituri obširno "Navodilo k načinu študija."²⁹

V istem mesecu kot "Opica in naočniki" je kot obdelava narodnega napeva nastal tudi moški zbor "Lepa Vida". Osterc ga je napisal na prošnjo odbora "Akademskega pevskega zbora" iz Ljubljane,³⁰ čeprav se je sicer v svojem zrelem skladateljskem obdobju v zborovskem ustvarjanju izogibal melodike narodnih pesmi, dasiravno je večino tekstov zanj

²⁹ Tu v prvi točki zopet poudarja to, kar je z nekoliko drugačnimi besedami opozarjal že leta 1928 v članku "O sodobni smeri zborovskih skladb" (Zbori IV, Ljubljana 1928, str. 19): "Študira naj se ta zbor (slog) horizontalno, tj. šele tedaj skupno, ko vsak glas zase trdno 'sedi'. Tako bodo izostale vse intonacijske težkoče. Takoj v začetku (2. takt), ko vpadeta sopran in alt, bi nastale harmonske ostrine, če bi se to mesto študiralo akordično, tj. oba glasova hkrati. Vsak glas zase lahko to mesto zapoje res šegavo, ne da bi se pevcem napenjale od težavnosti žile na vratu."

³⁰ Rokopis: 22.XI.1933. Akademski pevski zbor je takrat pripravljaval koncert pod naslovom "Slovenska narodna pesem" in je zaprosil vrsto slovenskih skladateljev, da bi sodelovali s svojimi priredbami slovenskih narodnih pesmi, katerih napeve z besedili jim je predložil. Prim. dopisa S. Osterca z dne 26.X. in 18.XI. 1933 – Osterčeva mapa, NUK, rkp. odd. Na koncertu je bila izvedena "Lepa Vida" v priredbi Matije Tomca.

črpal prav iz njih. Narodne pesmi kot kompozicije sicer ni odklanjal, načelno pa je bil proti njeni uporabi kot vodilni ideji pri skladateljskem delu.³¹ Njegova obdelava osemtaktnega enoglasnega zapisa "Lepe Vide"³² je zanimiv in dokaj uspešen poskus druženja preproste, v okviru durove tonalitete in njene funkcionalnosti zgrajene melodije z modernim kompozicijskim stavkom, vendar v Osterčevem zborovskem opusu ne zavzema pomembnejšega mesta.

Precejšen del svojega zborovskega opusa je Osterc posvetil mladinskim zborom, čeprav jih je pričel pisati razmeroma pozno. Prve so nastale leta 1930 "Belokranjske nagajivke", ki jih je v podnaslovu označil kot "Osem troglasnih ženskih ali mladinskih zborov na narodno besedilo" (1. Andreju, 2. Francetu, 3. Juretu, 4. Vinkotu, 5. Jošu, 6. Vlahu, 7. Tonetu, 8. Butorajcem).³³ To so kratke, na diatoniki sloneče in izvajalsko ne preveč zahtevne skladbice, komponirane na šaljiva narodna besedila.

Pobude za nadaljnje ustvarjanje mladinskih zborovskih skladb je Osterc dobival od Avgusta Šuligoja, dirigenta našega takrat najboljšega mladinskega pevskega zbora "Trboveljski slavček"³⁴ od skladatelja Maksa Pirnika, dirigenta mladinskega pevskega zbora v Litiji in pozneje na Rakeku, od "Društva pevovodij mladinskih zborov" s sedežem v Slovenskih Konjicah, ki je leta 1937 začelo izdajati zbirko "Mladinske pesmi"³⁵ ter nazadnje od skladatelja in dirigenta Cirila Preglja, ki ga je leta 1940 povabil k sodelovanju v IV. delu svoje zbirke "Za mlada grla".³⁶

Iz teh pobud so nastali v letih 1933-1940 vsi naslednji, večinoma triglasni mladinski zbori: "Kvartet" na besedilo I.A. Krylova,³⁷ "Študijski" na solmizacijske zloge,³⁸ "Nezgoda na piru" na narodno besedilo,³⁹ "De-

³¹ Prim. Osterc S., Slovenija in slovenska narodna pesem, rkp. str. 3 – Osterčeva mapa, NUK, rkp. odd.; Vegan M., Prof. Osterc o naših mladinskih zborih, Učiteljski tovariš, LXXVIII, 1937/38, št. 27, str. 2; Osterčeva članka v Jugoslovanu I, 1930, št. 108, in v Ljubljanskem zvonu I/3, 1930, str. 183.

³² Besedilo in napev po zapisu Stanka Vraza sta vzeta iz Kuhačeve zbirke Jugoslovjenske narodne popjevke.

³³ Objavljene v Grlici (ur.in izd. S. Kumar), Zagreb 1933/35, str. 212-214. Tudi priredba s klavirjem.

³⁴ Prim. Supančič D. (ur.), Pet let Trboveljskega slavčka, 1937, str. 34.

³⁵ Prim. Kalan P., Utrinki iz zgodovine naše mladinske pevske kulture, Grlica VI/3, Ljubljana 1960, str. 36.

³⁶ Prim. Osterčevo korespondenco v Osterčevi mapi, NUK, rkp.odd.

³⁷ Rokopis: 13.II.1933, Prevod B. Vdovič, Posvečen "Trboveljskemu slavčku". Izšel v pesmarici Slavček, Ljubljana 1957, ki jo je uredil A. Šuligoj, na čigar prošnjo je skladba tudi nastala. Prim. Supančič D. (ur.), ibid.

³⁸ Rokopis: 14.III.1934; "Za mladinski ali ženski zbor". Posvečena A. Šuligoju.

³⁹ Komp. I. 1934. Izšel v zbirki Mladinske pesmi, DPMZ-I, Slov. Konjice 1937.

lajmo zlata kolesa" ter "Žabica in muha" na belokranjsko narodno besedilo.⁴⁰ "Mamica" na tekst M. Klopčiča ter "Ovce in psi" na tekst I. A. Krylova,⁴¹ "Oba junaka" na besedilo Josipa Stritarja,⁴² ter "Biba leze" in "Štuparama" na besedilo Danila Gorinška.⁴³ Sem lahko prištejemo tudi "Novico", zadnjo izmed "štirih mladinskih pesmi" iz leta 1936 na besedilo D. Gorinška, pisano za dva vokalna glasova in klavir, ki jo je Osterc podnaslovil kot dvospev ali dvoglasen mladinski ali ženski zbor.⁴⁴

Nekatere Osterčeve mladinske zborovske skladbe so po strukturi in izrazu enostavnejše, pri čemer so bili odločujoči predvsem zunanji faktorji,⁴⁵ večinoma njih v izrabi kompozicijskih sredstev in po stopnji dosežene kvalitete ne zaostaja za njegovimi takratnimi storitvami na področju moških, ženskih in mešanih zborov.

Tendenca nasičevanja zvočne gmote pride tu ob prevladujočem triglasju in v omejenosti pevskih glasov še bolj do izraza. Videti je, kot da mu je v kopičenju tonov različnih višin okrog bolj ali manj evidentnega trenutnega centra – za doseganje gostejšega ali prozornejšega zvočnega tkiva, pri čemer je vodilna maksimalna izraba funkcijske logike disonanc⁴⁶ – tradicionalni notni zapis komaj še zadostoval. Poleg nastajanja zvočnih grozdov se kažejo že težnje, ki jih je novejša glasba še razvila ter jih je možno zapisovati v okviru sodobnih načinov glasbene notacije.⁴⁷

⁴⁰ Komp. l. 1937. Izšla v zbirki Mladinske pesmi, DPMZ-I, Slov. Konjice 1937. Posv. M. Pirniku. Besedilo uporabil že l. 1926 za samospev.

⁴¹ Komp. l. 1938. Prevod B. Vdovič. Izšla v zbirki Mladinske pesmi, DPMZ-II, Slov. Konjice 1938. Obe posv. mladinskemu zboru meščanske šole na Rakeku.

⁴² Rokopis: Ljubno pri Otočah, 21.VII.1940. Posv. mladinskemu pevskemu zboru "Vilhar" na Rakeku. Izšla v zbirki Slavko Osterc: Mladinski zbori (ur. M. Pirnik), izdal Mladinski pevski festival, Celje 1963. Zbor se v melodiki le deloma naslanja na istoimenski samospev iz leta 1935.

⁴³ Nastali 11. in 12.IX.1940. Prim. Osterčevo korespondenco v NUK, rkp.odd. Posv. C. Preglju. Izšli v zbirki Za mlada grla – IV. del. izd. C. Pregelj, Celje 1940. Na oba teksta napisal leta 1936 samospeva (v "Štirih mladinskih pesmih"). Tematiko samospeva je deloma uporabil le pri zboru "Biba leze".

⁴⁴ Rokopis: Ljubljana, 14.II.1936.

⁴⁵ Npr. "Biba leze" in "Štuparama", kjer je Osterc upošteval Pregljevo prošnjo, naj bosta skladbi čim lažji, da bosta dostopni vsem mladinskim pevskim zborom. Prim. Osterčevo korespondenco v njegovi mapi v NUK, rkp.odd.

⁴⁶ Prim. Osterc S., Kromatika in modulacija, 29. poglavje, Ljubljana 1941 (tipkano) – NUK, rkp.odd.

⁴⁷ Te tendence se kažejo že v njegovem nagnjenju k četrttonski kompozicijski tehniki, v pogosti rabi glisandov in v uporabi "Sprechstimme". Zelo jasno pa so realizirane npr. mestoma v "Pravljici in resnici o svetovnem miru" za klavir (1937) kjer je zgoščevanje zvoka pripeljalo že do pravih clusterjev.

Rubato (♩)

mf „Oče, strah!“

mf „Ka-ko si spehan, bleđ in plah! Kaj ti je, Tonček?“

mf „Kje pa si bil, o-“

mf „Tam, veste, v Hu-dem bregu go—ri. Ru-“

mf „Tam, veste, v Hu-dem bregu go—ri.“

mf „trok, go-vo—ri, o—trok, go-vo—ri!“

V Osterčevem zborovskem ustvarjanju je prišlo sedaj prvič do uporabe zanj značilnega izražanja, ki ga označuje na začetkih nekaterih svojih skladb s "Kakor koral" ali "Quasi choral", katerega je že prej uporabljal v nekaterih instrumentalnih in vokalno-instrumentalnih delih. Značilno za to izražanje je enakomeren v enakih ritmičnih vrednostih in v počasnem tempu odvijajoči se tok akordičnih sozvočij z vodilno linijo v zgornjem glasu:

Kakor koral

f De-laj-mo, de-laj-mo zla-la ko-le-so, da se po-pe-lje-mo

pp vsve-la ne-be-so, vsve-la ne-be-so, ...

Osterčeve mladinske zborovske skladbe odlikujeta prisrčnost in vedrina v izrazu. Skladatelj je znal izbirati taka besedila, ki se jim je njegov način glasbenega izražanja zelo prilegal, hkrati pa so bila blizu mladim pevcem. Njegove mladinske zborovske skladbe so bile pri pevcih mlad-

skih zborov, katerih zborovodje niso bili obremenjeni s težo romantične tradicije, zelo priljubljene. Še več: "Kvartet" je kmalu po nastanku postal celo najljubša pesem mladih trboveljskih pevcev.⁴⁸ Osterc je imel navdušen sprejem "Kvarteta" pri mladih pevcih za velik in izredno pomemben uspeh. Dejstvo, da je mladina vzljubila skladbo, pisano v modernem slogu, ga je prepričalo, da smo se končno le izkopali iz tradicije in stopili v korak z naprednim glasbenim razvojem po svetu, čeprav ni sam nikdar pričakoval" ... da bomo posekali čitalništvo in vse, kar ga spremlja, vprav z zborom!"⁴⁹

Ustanovitev "Ženskega akademskega pevskega zbora" leta 1938 v Ljubljani je vzbudil Osterca, da je pričel pisati tudi skladbe za ženski zbor. Predtem je sicer že napisal nekaj zborovskih skladb, ki jih je sam namenil tako mladinskemu kot tudi ženskemu zboru, a so po vsebini in glasovnem obsegu bližje mladinskemu zboru kot ženskemu.⁵⁰ Prva za ženski zbor napisana skladba je šele "Starca ne maram" na narodno besedilo iz leta 1938.⁵¹ Naslednje leto je skomponiral še "Naše božično drevo" na besedilo Ine Slokanove,⁵² leta 1940 pa kot zadnje delo za ženski zbor "Belokranjsko suito" (1. Jurjevanje, 2. Na poti v Črnomelj, 3. Sv. Peter mi je dal soli, 4. Mati kuha kozji rep) na besedilo Albina Čebularja.⁵³

V vseh teh skladbah, ki so komponirane pretežno štiriglasno, še nadalje razvija formo svojega zborovskega stavka (tako je "Starca ne maram" koncipirana kot rondo s shemo ABABAB+koda, zadnja skladba iz "Belokranjske suite" pa se zelo približuje fugi), pogloblja svoj značilni koralni način izražanja in išče nove možnosti v linearni organizaciji. Kot novost je uporabljena dvojna dvoglasna imitacija v kvintah, v kateri sta oba istočasno nastopajoča glasova vodena v vzporednih velikih sekundah:

⁴⁸ Prim. Ajlec R., S. Osterc: Kvartet, "Slavček" (ur. A. Šuligoj), Ljubljana 1957, str. XXVI.

⁴⁹ Supančič D., (ur.), *ibid.*, str. 34.

⁵⁰ Belokranjske nagajivke (1930), Študija (1934), Novica (1936).

⁵¹ Rokopis: 18.X.1938.

⁵² Rokopis: 22.XII.1939; posv. Ženskemu akademskemu pevskega zboru v Ljubljani, ki je skladbo leta 1941 tudi izdal.

⁵³ Rokopis 15.-22.V.1940; posv. Francetu Maroltu, izšlo isto leto v Ljubljani.



Osterc je zadnja leta pred smrtjo večkrat posegel v svojem zborovskem ustvarjanju po tekstih s socialno tematiko. Poleg že omenjenega ženskega zbora "Naše božično drevo", spadajo v to vrsto še moški zbor "Skozi mrak", komponiran leta 1939 na besedilo Ivana Molka,⁵⁴ ter mešana zbor "Cvetoči bezeg" in "Vstajenje", oba komponirana na besedilo Toneta Seliškarja.⁵⁵ Vse te pesmi, ki izražajo odpor proti socialnim krivicam ter vero v zmago pravice in človečnosti, odlikuje v glasbeni obdelavi izrazita ritmika, ki organsko raste iz besednega metrura in ga še stopnjuje. Še v večji meri kot doslej uporablja izrazno moč pavz. S težkimi napetimi disonančnimi sovzočji, z ekspresivno melodiko, dinamiko in agogiko, je naravnost pretresljivo podal vsebino in izraz besedila.

Te skladbe spadajo med Osterčeve najboljše zborovske stvaritve in nam prikažejo Osterca, ki smo ga doslej večidel spoznali kot duhovitega glasbenega oblikovalca šaljivih in zbadljivih besedil, tudi z druge strani, kot umetnika, ki je v svojem ustvarjanju zavzel napredno in bojevito stališče tudi do splošno človeških vprašanj.

Iz Osterčevih zborovskih skladb, ki so nastale v zadnjih letih njegovega življenja, je razvidno, da njegova govorica ne stagnira. Sloni sicer še vedno na osnovah, ki jih je izgradil v prvi polovici tridesetih let, vendar se do poslednjih del, ko je prezgodnja smrt nasilno pretrgala njegov ustvarjalni polet, stalno dopolnjuje in pogloblja.

Vedno bolj stopa v ospredje melodična dikcija. Prej je šel njegov razvoj k nasičevanju zvočne gmote, ki se je hkrati z zgoščevanjem tudi širila ter pokrivala vedno večji zvočni prostor v vertikali. Ta ekspanzija zvočne mase je dosegla vrh v zboru "Opica in naočniki", ki se razvija v pravcatem "plenu" disonančnega osmeroglasnega zborovskega zvoka. Od

⁵⁴ Rokopis: Ljubljana 26.X.1939.

⁵⁵ "Cvetoči bezeg" – rokopis: Ljubno pri Otočah 25.VII.1940; posv. pevskemu društvu "Tabor v Ljubljani. Izdal v samozaložbi. Uporabil je isto besedilo kot v četrtinski kantati z enakim naslovom iz leta 1936.

"Vstajenje" – rokopis: Ljubljana 3.IX.1940; posv. Ristu Savinu. Zbor se le v začetku deloma naslanja na motiviko skladbe za sopran in violo, komponirano leta 1929 na isto besedilo. Razmnožilo pevsko društvo Ljubljanski zvon.

pp

...staril. za-dju to varne in ve-le z vr-

ff

- to - vi: fa-la mor-gana, fa-la mor-ga-na, fa-la mor-

(SOPRAN)

p

- ga-na. Iz pr-sli pa kakor ču-dejelo po-ganja bolehav bezeg...

tedaj naprej se koncentracija skladateljevega izraza preusmeri v samo vodilno melodično linijo. Večglasna struktura, v kateri se je prej mnogo posvečal njeni linearni organizaciji, kjer so prevladovale vse mogoče oblike imitacije, postaja vedno bolj podrejena melodični dikciji vodilnega glasu. Ta se po svoji logiki v tesni povezanosti z izrazno vsebino, ritmom in intonacijo teksta razvija v najvišjem glasu. Polifonska konstrukcija stopa precej v ozadje, vendar je težko ta nov način opredeliti kot homofonijo. Koncentracija zvoka vodi namreč tako daleč, da nastane občutek enoglasnega vodenja glasbenega toka na večglasnih mestih (gl. npr. že notni primer str. 182 zgoraj). Enoglasje je dobilo s tem povsem novo dimenzijo. Melodična linija se v svojem toku ne samo dviga in pada ali stoji na isti višini, temveč se z novim obravnavanjem večglasnega zvoka, ki ji je že tako podrejen, da postane del nje same, širi oziroma krči, naravnost diha v smeri vertikalne. Včasih vzkipi do polnega osmeroglas-

nega zvoka, drugič pa se spet krči na en sam ton. Še več; zreducira se celo v pavzo, ki je včasih izrazno še veliko močnejša kot zvočno še tako polno, disonančno nabito sozvočje.

Muzikološki zbornik, 6(1970), 54-72.

BIBLIOGRAFSKI PREGLED KOMPOZICIJ SLAVKA OSTERCA

Umetniška zapuščina Slavka Osterca bi bila štiri leta po njegovi smrti skoraj uničena. Med napadom ameriških letal na Ljubljano 9. marca 1945 je ena izmed bomb zadela tudi vilo v Vertovškovi ulici na Mirju, v kateri so stanovali skladateljevi svojci.¹ Njegova tasta in tašča Nikolaj in Roza Valjalo sta bila tedaj ubita, hčerka Lidija pa ranjena. Od zgradbe je po bombardiranju ostala samo četrtna, po srečnem naključju ravno tista, kjer je na stopnišču med nadstropjema in podstrešjem stala omara s skladateljevimi deli. Tako je bilo mogoče povzpeti se do nje, odmetati ruševine, ki so jo pokrivala, in rokopise sveženj za svežnjem spustiti po vrvi na zemljo.² Osterčeve stvaritve so danes po večini zbrane v glasbenem oddelku Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, le majhen del je v arhivih drugih ustanov in rokah posameznikov. Nekaj skladb je še vedno pogrešanih, vendar ni mogoče reči, da bi bile uničene in se bodo s prizadevnim iskanjem verjetno še našle. Dokončno izgubljene bi utegnile biti nekatere iz časa pred skladateljevim študijem v Pragi.³

Osterc je sam vodil seznam svojih kompozicij.⁴ Kdaj ga je začel, se ne da ugotoviti, bil pa je z njim na tekočem vse do konca leta 1940. Prvo delo, ki ga je vpisal, so "Štiri belokranjske" za glas in klavir iz leta 1925, zadnje "Petites variations pour piano" iz leta 1940.⁵ Katalog ni popoln in tudi kronološko ne čisto dosleden, vendar pa je s svojimi, četudi pomankljivimi podatki bibliografu v dragoceno pomoč. Zanimiv je ta katalog končno še zato, ker kaže, kako je skladatelj sodil o svojih, pred šolanjem v Pragi napisanih delih: od približno štiridesetih kompozicij, kolikor

¹ Danes Teslova 18.

² Avtor ima ta podatek od Janeza Bitenca, ki je rešil Osterčevo skladateljsko zapuščino.

³ Ni izključeno, da jih je uničil skladatelj sam.

⁴ Kartoniran zvezek formata 20cm x 16cm z napisom "Seznam kompozicij Slavko Osterc". Avtorju ga je izročil Demetrij Žebre.

⁵ Osterčevi poslednji stvaritvi – Sonato za violončelo in klavir ter baletno pantomimo Iluzije – kakor tudi nekaj del iz njegove celjske dobe je najbrž po skladateljevi smrti vpisala – sodeč po rokopisu – njegova žena Marta Osterc-Valjalo. Neznana roka je pozneje vnesla še nekaj vpisov.

jih je bil ustvaril dotlej ali so nam vsaj danes znane, jih najdemo v seznamu samo šest.⁶

Prvi bibliografski pregled Osterčevih skladb je ob prvi obletnici njegove smrti objavil Stanko Premrl v Cerkvenem glasbeniku.⁷ V tem pregledu pa so bistvene vrzeli, saj manjka v njem kar dobra polovica bibliografskih enot, zato ga je v istem letniku revije dopolnil Osterčev učenec Radoslav Hrovatin.⁸ Drugi seznam Osterčevih del je izšel ob desetletnici njegove smrti v Slovenski glasbeni reviji izpod peresa Marijana Lipovška.⁹ Tretjega je hkrati s poljudnim, klubski dejavnosti namenjenim predavanjem o skladateljevem življenju in delu objavil ob sedemdesetletnici njegovega rojstva Danilo Pokorn.¹⁰ Pričujoči bibliografski pregled zajema vse kompozicije Slavka Osterca, ki jih je bilo mogoče ugotoviti v danes dostopnem gradivu. Navedena so tudi njihova nahajališča.^{11*}

I. ODRSKE SKLADBE

a) OPERE

1. KRST PRI SAVICI. Glasbena drama v treh dejanjih. Libreto po Prešernovi pesnitvi napisala Slavko Osterc in Gustav Šilih. Komp. 1921. Prva izvedba 3.I.1961 v glasbenem programu Radia Ljubljana. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.¹²
2. KRALJ EDIP. Komp. med 1922 in 1925. Pogrešan.¹³

⁶ Samospelve "Štiri belokranjske" (s klavirjem in s komorno spremljavo), "Sonce v zavesah", "Slavec", "En bretana" in "Uspavančica".

⁷ Premrl St., Slavko Osterc in njegove skladbe. Cerkveni glasbenik LXV, Ljubljana 1942, str. 8-10.

⁸ Hrovatin R., Dopolnilo k "Slavku Ostercu ...", ib, str. 43-47.

⁹ Lipovšek M., Slavko Osterc. Slovenska glasbena revija I, 1951/52, str. 42-44.

¹⁰ Pokorn D., Slavko Osterc. Izd. Prosvetni servis, Ljubljana 1965.

¹¹ Če nahajališče ni navedeno, je delo v glasbenem oddelku NUK. Če ga ni tam, je povedano v opombi, kdo ga hrani.

* Od leta 1988 je vsa (doslej znana) skladateljska zapuščina zbrana in hranjena v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (Op.ur.).

¹² Partituro hrani vdova Demetrija Žebreta.

¹³ Pisano gradivo te opere iz skladateljeve celjske dobe začuda nikjer ne omenja. Spominja se je Konrad Fink in trdi, da je libreto zanj napisal Osterc sam. Ciril Pregelj je v zvezi z njo povedal avtorju tole podrobnost: z Ostercem sta nesla klavirski izvleček v Ljubljano in tu ga je Niko Štritof vpričo njiju preigral Antonu Lajovcu in Josipu Michlu; Štritofu je delo ugajalo, Michl ga je odklonil, Lajović pa je ostal neodločen. Lajović sam se v zadnjih letih življenja tega ni več spominjal. Opero je še imel v rokah Osterčev učenec

3. OSVETA. Opera v enem dejanju po tragediji Th. Kornerja "Die Sühne". Komp. 1923. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.
4. IZ KOMIČNE OPERE. Komična opera v enem dejanju po istoimenski veseloigri H. Murgerja. Komp. 1928. Posv. Ivanu Ašiču. Prva izvedba 9.XI.1928 v ljubljanski Operi. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.
5. KROG S KREDO. Opera v petih dejanjih. Libreto po Klabundovem besedilu v prevodu Otona Župančiča priredil Milan Skrbinšek. Kom. 1928-1929. Posv. Otonu Župančiču. Pogrešana.^{14*}
6. SALOMA. Minutna opera-parodija. Komp. 191-1930. Partitura, klavirski izvleček, Rokopis.^{15*}
7. MEDEA. Opera v enem dejanju po Evripidovi tragediji. Komp. verjetno 1930. Prva izvedba 27.II.1932 v ljubljanski operi.¹⁶
8. DANDIN V VICAH. Operna groteska v enem dejanju po Molièru in Hansu Sachs. Komp. verjetno 1930. Prva izvedba 27.II.1932 v ljubljanski Operi.¹⁷

b) BALETI

1. I.S.D. (IZ SATANOVEGA DNEVNIKA). Balet v treh epizodah. Scenarij napisal Slavko Osterc.¹⁸ Komp. 1924. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.
2. MASKA RDEČE SMRTI. Baletna pantomima v enem dejanju po noveli E. A. Poe-ja. 1930. Prva izvedba 27.II.1932 v ljubljanski Operi. Partitura (prepis), klavirski izvleček, glasovi (rokopis).¹⁹

Dragotin Cvetko. Ali je nastala pred "Osveto" ali po njej in kakšna je bila njena usoda, je za zdaj nemogoče reči.

¹⁴ Osnutke hrani Lidija Osterc.

* *Pozneje se je izkazalo, da je to partituro hranil Demetrij Žrebe, prva izvedba: Opera SNG v Mariboru, 7. aprila 1995 (Op.ur.).*

¹⁵ Partituro in klavirski izvleček hrani vdova Demetrija Žebreta.

* *Prva izvedba: Opera SNG v Ljubljani, 20. decembra 1979. (Op.ur.)*

¹⁶ Partitura in klavirski izvleček sta pogrešana, osnutke hrani Lidija Osterc, arhiv ljubljanske Opere orkestrske glasove (rokopis), razmnožene glasove ženskega zbora in delno glasove solističnih vlog (prepis).

¹⁷ Partituro in klavirski izvleček pogrešamo, arhiv ljubljanske Opere hrani orkestrske glasove (rokopis), razmnožene glasove moškega zbora in delno glasove solističnih vlog (prepis).

¹⁸ V partituri se kot avtor scenarija sam ni navedel (tega v svojih glasbenoscenskih stvaritvah skoraj dosledno ni delal, dasi so domala vsi libreti in scenariji njegovi), ampak je to povedano v poročilu E. Berana, ko je mariborska vojna muzika pod vodstvom Ferda Herzoga delo izvedla na svoji vaji pred povabljenimi gosti. "Tabor", 14. aprila 1924.

3. ILLUSIONS. Baletna pantomima v treh dejanjih, osmih slikah. Komp. 1937 do 1941. Posv. Sergeju Prokofjevu. Prva izvedba 25.IV.1962 v ljubljanski Operi. Partitura (nedokončana, do 44. takta pete slike), klavirski izvleček. Rokopis. Klavirski izvleček izšel v skladateljevi samozaložbi, Ljubljana 1941.²⁰

c) SCENSKA GLASBA

1. HERMAN CELJSKI. Glasba k istoimenski drami Antona Novačana. Komp. 1928. Rokopis.²¹

II. KANTANTE

1. REQUIEM za moški zbor (basi unisono) in 15 instrumentov; 1. Requiem aeternam; 2. Dies raie; 3. Tuba mirum; 4. Rex tremendae; 5. Recordare; 6. Confutatis; 7. Lacrimosa; 8. Domine Iesu; 9. Hostias; 10. Sanctus; 11. Benedictus; 12. Agnus Dei. Komp. 1928.²² Rokopis (samo glasovi).
2. RAPSODOVA VELIKONOČNA POSLANICA za solo-recitatorja, zbor recitatorjev (2 soprana, 2 alta, 2 tenorja, 2 basa) in 7 instrumentov (oboa, saksofon, violina, viola, violončelo, klavir in tolkala) na besedilo Ivana Preglja. Komp. 1929. Partitura (prepis), glasovi (rokopis).
3. AVE MARIA. Mala kantata za sopran, alt in troje pihal (oboa, alt saksofon in bas-klarinet):
1. Preludij; 2. Ave Marija; 3. Interludij; 4. Sancta Maria; 5. Amen. Komp. 1930. Rokopis (samo glasovi).
4. CELJSKA ROMANCA. Kantata za tenor, bariton, mešani zbor in orkester na besedilo Antona Aškerca:
1. "Noč nad celjski grad že pozna pada" (zbor in orkester); 2. "Brže stopaj" (bariton-solo in orkester); 3. "Brže stopaj (zbor in orkester); 4. Orkesterska medigra; 5. "Postoj, pater Ureh" (tenor-solo in orkester); 6. "Sluša Ureh govor starešine" (zbor in orkester); 7. "Jaz, grof Ureh" (bariton-solo in orkester); 9. "Gleda Ureh starešine"

¹⁹ Po glasovih v arhivu ljubljanske opere je partituro po naročilu RTV Ljubljana 1965 rekonstruiral Ivo Petrič. Ta partitura je v glasbenem arhivu RTV Ljubljana.

²⁰ Instrumentacija baleta je za uprizoritev v ljubljanski operi dokončal Demetrij Žebre.

²¹ V arhivu ljubljanske Drame.

²² " ... in skiciram že latinski requiem." Osterc v odgovoru na vprašanje: "Kaj delajo in snujejo naši umetniki." Jutro, 23.VI.1928.

(zbor in orkester). Komp. 1930-1931. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.

5. **MAGNIFICAT** za mešani zbor in klavir štirično:
1. Magnificat; 2. Quia fecit mihi magna; 3. Fecit potentiam; 4. Suscepit Israel; 5. Gloria. Komp. 1932. Posv. Srečku Kumarju. Rokopis. Izd. Universal-Edition Wien 1934. Skladatelj je kantato priredil za mešani zbor in orkester, a ta priredba je pogrešana.²³
6. **CVETOČI BEZEG**. Mala kantata za alt-solo, ženski in otroški zbor in 9 instrumentov (2 violini, 2 violi, violončelo, kontrabas, pozavna, harfa, tolkala) v četrttotskem sestavu na besedilo Toneta Seliškarja. Komp. 1936. Rokopis.
7. **KANTATA O ŠAHU** za sopran, bariton, bas, tri napovedovalce, predavatelja in klavir;
1. Legenda; 2. Pesem o šahovskem kralju; 3. Popevka o šahovski kraljici; 4. Epopeja o trdnjavah; 5. Recitativ in responzoriji o tekačih; 6. Konjska himna; 7. Himna o kmetih. Komp. verjetno 1938. Rokopis.²⁴

III. SIMFONIČNE SKLADBE

1. **KRST PRI SAVICI**. Simfonična slika. Komp. verjetno 1920. Rokopis.
2. **BAGATELE**:
1. Idila; 2. Menuet; 3. Erotikon; 4. Scherzando. Komp. 1922. Rokopis.
3. **SIMFONIJA V C DURU, "IDEALI"**:
1. Andante maestoso-Allegro; 2. Andante; 3. Tarantela; 4. Finale-Presto. Komp. 1922. Rokopis.
4. **UBEŽNI KRALJ**. Simfonična slika. Komp. verjetno 1922. Pogrešana.²⁵
5. **MALA SUITA NA MOTIVE OPERE OSVETA**. Komp. 1923. Rokopis.
6. **NOKTURNO IN HUMORESKA**. Komp. verjetno 1924. Rokopis.

²³ Sodeč po zabeleži v Osterčevem katalogu bi utegnili biti v založbi Universal-Edition.

²⁴ Zanimivo je, da je skladatelj to neresno, zabavi namenjeno delo vendarle vnesel v katalog svojih kompozicij. Jurij Gregorc ga je priredil za orkester (1938). Ta partitura je v arhivu SF.

²⁵ "...spravil g. kapelnik Majer ne vem kam." Osterc v pismu J. Čerinu, Praga, 7.X.1926. (Glasb. odd. NUK.)

7. POVODNI MOŽ. Simfonična slika po Prešernovi baladi. Komp. 1924. Rokopis.
8. SUITA:
1. Tempo di marcia; 2. Tranquillo; 3. Vivace; 4. Religioso; 5. Presto. Komp. 1929. Posv. Ryi Reger. Rokopis.²⁶ Izd. Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1963. Religioso izšel kot edicija Glasbene matice, Ljubljana 1936. Prirejen tudi za klarinet, violo in klavir; glej IV/24.
9. ŠTIRI SKLADBE ZA ORKESTER, imenovane tudi MALA SUITA:
1. Moderato; 2. Tranquillo; 3. Vivace; Grave. Komp. 1929. Vsi stavki razen tretjega so prirejeni po stavkih SUITE za 8 instrumentov; glej IV/11. Rokopis.
10. KONCERT ZA ORKESTER:
1. Allegro con brio; 2. Andante; 3. Vivace. Komp. 1931-1932. Rokopis.
11. OUVERTURE CLASSIQUE. Komp. 1932. Rokopis²⁷
12. KONCERT ZA KLAVIR IN PIHALA:
1. Allegro; 2. Lento; 3. Vivo. Komp. 1933. Posv. Aloisu Hábi. Partitura (prepis), klavirski izvleček (rokopis). Izd. Savez kompozitorja Jugoslavije, Zagreb 1960.
13. PASSACAGLIA IN KORAL. Komp. 1934. Rokopis.
14. SLANICA. Variacije na ponarodelo pesem dr. Antona Schwaba. Komp. 1935.²⁸
15. PLESI
1. Allegro moderato; 2. Valse lente; 3. Vivo. Komp. 1935. Posv. Hermannu Scherchnu. Rokopis.²⁹ Izd. Edition Ars viva, Bruxelles-Zürich, z naslovom TROIS DANSES ORIENTALES.³⁰
16. MOUVEMENT SYMPHONIQUE. Komp. 1936. Posv. Karlu Boleslavu Jiraku. Rokopis.
17. QUATRE PIÈCES SYMPHONIQUES, imenovane tudi SIMFONIJA³¹

²⁶ V arhivu SF.

²⁷ Hrani Francka Rojec-Ornikova; v NUK, SF in RTV Ljubljana, prepisi.

²⁸ Partitura pogrešana. Osnutek hrani Lidija Osterc, nepopolne orkestrske glasove (prepis) Albin Fakin.

²⁹ V knjižnici Akademije za glasbo, Ljubljana.

³⁰ Ta podatek ni preverjen, a da je založba delo sprejela, navaja v svojem katalogu Osterc sam. "Plesi" so bili v sezoni 1938/39 izvedeni v ljubljanski Operi kot balet z naslovom "Močnejše od smrti". Koreograf je bil Peter Golovin.

³¹ Ob prvi izvedbi 16. decembra 1940 v Ljubljani je bilo delo predstavljeno kot

1. Marche; 2. Caprice; 3. Musique funèbre; 4. Tocate. Komp. 1938-1939. Posv. dr. Vladimirju Guzelju. Št. 1 prepis, ostale rokopis.
18. NOKTURNO ("ZELENI SE GAJ") ZA GODALNI ORKESTER. Orkestrska priredba Nokturna za klavir; glej V/13. Prir. 1940. Posv. dr. Ivanu Marinčiču. Rokopis.³²
19. MATI. Simfonična pesnitev. Komp. 1940. Posv. Viktorju Andrejeviču Plotnikovu. Partitura, klavirski izvleček (z naslovom NEZAKONSKA MATI, baletna slika po zamisli koreografa Borisa Pilata). Rokopis.³³
20. FANFARE (3 trobente, 4 rogovi, 3 pozavne, tuba, timpani, piatti, grand cassa; 59 taktov). Brez letnice. Rokopis (samo glasovi).³⁴

IV. KOMORNE SKLADBE

1. MENUET ZA KVARTET NA LOK. Komp. pred 5.IV.1922. Rokopis (?); samo glasovi.³⁵
2. LIRIČNI KVARTET
 1. Moderato; 2. Humoreska; 3. Nokturno; 4. Finale-Allegro. Komp. verjetno 1922. Pogrešan razen Nokturna. Rokopis (?); samo glasovi.³⁶
3. GODALNI KVARTET V A MOLU. Komp. 1923. Rokopis.³⁷
4. GODALNI KVARTET V C DURU. Komp. verjetno 1924. Rokopis.³⁸
5. SERENADA ZA GODALNI KVARTET. Komp. pred 2.III.1925. Rokopis.³⁹
6. DIVERTIMENTO ZA KVARTET NA LOK:
 1. Allegro; 2. Andante; 3. Vivace; 4. Adagio. Komp. 1925. Rokopis.

Simfonija, oznako "Quatre piece symphoniques" je prinesel skladateljev komentar v podnaslovu. Osterc je te skladbe predvidel tudi kot morebitne medigre v baletu "Iluzije".

³² Skladba je bila v sezoni 1940/41 izvedena v ljubljanski Operi kot baletna točka z naslovom "Zapuščen in zavržen". Koreograf in plesalec je bil Boris Pilato.

³³ Pilato je skladatelju dal pobudo za to delo. O tem piše Osterc v svojem komentarju ob prvi (koncertni) izvedbi dela 16. decembra 1940. (Rkp. odd. NUK.)

³⁴ V arhivu ljubljanske Opere.

³⁵ V knjižnici Akademije za glasbo, Ljubljana.

³⁶ V knjižnici Akademije za glasbo, Ljubljana.

³⁷ V knjižnici Centra za glasbeno vzgojo, Maribor.

³⁸ V knjižnici Centra za glasbeno vzgojo, Maribor.

³⁹ V knjižnici Centra za glasbeno vzgojo, Maribor.

7. I. GODALI KVARTET:
1. Allegro appassionato; 2. Passacaglia; 3. Fuga. Komp. 1926-1927. Posv. Pepini dr. Mandičevi. Rokopis.⁴⁰
8. ŠTIRI KARIKATURE ZA PICCOLO, KLARINET IN FAGOT:
1. Preludio; 2. Valse; 3. Marcia funèbre; 4. Fughetta. Komp. 1927. Partitura za št. 4, ostale v glasovih. Rokopis.
9. SILHUETE ZA GODALNI KVARTET:
1. Preludio; 2. Scherzando; 3. Passacaglia; 4. Kanon; 5. Valse. Komp. 1928. Rokopis.
10. KONCERT ZA VIOLINO IN 7 INSTRUMENTOV (klarinet, fagot, rog, trobenta, viola, violončelo, timpani). Komp. 1928. Posv. Karlu Boleslavu Jiraku. Partitura (prepis), glasovi (rokopis).⁴¹ Izd. Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1966.
11. SUITA ZA 8 INSTRUMENTOV (flavta, angleški rog, klarinet, fagot, rog, trobenta, bas-tuba, tolkala; timpani, triangel, veliki boben):
1. Moderato; 2. Calmo; 3. Tempo di valse; 4. Grave; 5. Vivo. Komp. 1928. Rokopis.
12. CONCERTO POUR VIOLON, ALTO, VIOLONCELLE ET PIANO:
1. Ouverture; 2. Menuetto; 3. Passacaille; 4. Fugue. Komp. 1929. Rokopis.
13. PARTITA POUR VIOLONCELLE ET PIANO:
1. Prelude; 2. Chaconne; 3. Interlude; 4. Fugue. Komp. 1929. Rokopis.
14. CIACONA ZA VIOLO IN KLAVIR. Komp. 1929. Transkripcija 2. stavka iz Partite za violončelo in klavir. Rokopis.
15. SONATINA ZA DVA KLARINETA:
1. Allegro moderato; 2. Andante; 3. Allegro molto. Komp. 1929. Rokopis.
16. KONCERT ZA OBOO, BAS-KLARINET, ROG IN VIOLO:
1. Andante; 2. Vivace; 3. Moderato-Allegro. Komp. 1929. Pogrešan.
17. SONATA ZA VIOLO IN KLAVIR:

⁴⁰ Dva avtografa, od njiju eden samo z 2. in 3. stavkom. Na Osterčevem absolventskem koncertu v Pragi je bil kvartet izveden z vsemi tremi stavki, po vpisu v njegovem katalogu kompozicij pa je mogoče sklepati, da je imel verzijo s samo dvema stavkoma za dokončno.

⁴¹ Partituro je po rokopisnih glasovih v NUK leta 1962 po naročilu RTV Ljubljana rekonstruiral Ivo Petrič.

1. Toccata; 2. Passacaglia; 3. Fuga. Komp. 1930. Posv. Avgustu Invačiču. Rokopis.
18. FANTAZIJA ZA VIOLINO IN KLAVIR. Komp. 1930. Rokopis.
19. SUITA ZA VIOLINO IN KLAVIR:
 1. Grave; 2. Presto; 3. Tempo moderato; 4. Larghetto; 5. Presto. Komp. 1932. Posv. Stanislavu Novaku. Izd. Universal-Edition, Wien 1933.
20. KVINTET ZA PIHALA (flavta, oboa, klarinet, rog, fagot):
 1. Allegro; 2. Lento; 3. Vivace; 4. Tranquillo; 5. Stretta-Presto. Komp. 1932. Posv. Praškemu pihalnemu kvintetu. Rokopis.
21. TRIO ZA FLAVTO, KLARINET IN FAGOT:
 1. Tempo di marcia; 2. Tranquillo; 3. Allegro. Komp. 1934. Rokopis (samo glasovi).⁴² Prirejen za godalni trio; glej IV/22.
22. TRIO ZA VIOLINO, VIOLO IN VIOLONČELO. Priredba Tria za flavto, klarinet in fagot. Prepis.
23. II. GODALNI KVARTET
 1. Moderato; 2. Vivo. Komp. 1934. Posv. Josefu Suku. Rokopis.⁴³
24. RELIGIOSO ZA KLARINET, VIOLO IN KLAVIR. Priredba 4. stavka iz Suite za orkester (1929). Pogrešana.⁴⁴
25. SONATA ZA SAKSO FON IN KLAVIR:
 1. Allegro moderato; 2. Tranquillo-Presto-Lento. Komp. 1935. Posv. Sigurdu Rascherju. Rokopis.
26. ANDANTE IN SCHERZO ZA VIOLINO IN KLAVIR. Komp. 1935. Pogrešano.
27. VARIACIJE NA SLOVENSKO NARODNO "KDO BO TEBE TROŠTAL" ZA VIOLINO IN KLAVIR. Komp. 1936. Rokopis.⁴⁵
28. NONET ZA FLAVTO, OBOO, KLARINET, ROG, FAGOT, VIOLINO, VIOLONČELO IN KONTRABAS:
 1. Moderato; 2. Allegro con brio. Komp. 1937. Posv. Arthurju Honneggerju. Rokopis.
29. TRIO POUR VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO. Komp. 1939. Posv. "A mon amie Monique". Rokopis.
30. SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO:
 1. Allegro moderato; 2. Largo; 3. Scherzando; 4. Larghetto; 5. Allegro. Komp. 1941. Posv. Vasiliju Saharovu. Rokopis.

⁴² Hrani Avgust Loparnik, Ljutomer.

⁴³ V knjižnici Akademije za glasbo, Ljubljana.

⁴⁴ Nastala je verjetno leta 1935.

⁴⁵ Hrani Francka Rojec-Ornikova.

V. KLAVIRSKÉ SKLADBE

1. IMPRESIJE
1. Spominski list; 2. Hrepenenje; 3. Nokturno; 4. Valse; 5. Erotikon; 6. Impromptu; 7. Pustni ples. Komp. verjetno 1924. Rokopis.
2. SONATINA. Komp. 1924. Rokopis.
3. TRI SKLADBE ZA ČETRTTTONSKI KLAVIR. Rokopis.⁴⁶
4. DVE MINIATURI:
1. Mala koračnica; 2. Valse lente. Komp. 1927. Št. 1 prepis; obj. v Novi muziki I/1, 1928. Št. 2 rokopis; obj. v Novi muziki I/5, 1928.
5. DVOGLASNA SUITA:
1. Preludij; 2. Valček; 3. Uspavanka; 4. Mala fuga. Komp. 1928. Posv. Marti Valjalo. Rokopis.
6. INTERLUDIJ. 3. stavek iz Partite za violočelo in klavir. Komp. 1929. Rokopis.
7. MALI PRELUDIJI (5 skladb). Komp. 1929. Rokopis.
8. KORAL IN FUGA. Komp. 1933. Rokopis. Izd. Lidija Osterc, Ljubljana 1942.
9. BAGATELE:
1. Moderato; 2. Valse; 3. Allegretto; 4. Koral; 5. Allegro. Komp. 1933. Posv. hčerki Lidiji. Rokopis. Izšle (brez št. 5) v skladateljevi samozaložbi, Ljubljana 1942.
10. TOCCATA. Kom. 1934. Posv. dr. Karlu Reinerju. Rokopis.
11. ARABESKE:
1. Moderato; 2. Allegretto; 3. Tranquillo; 4. Vivace; 5. Grave; 6. Presto. Komp. 1934. Posv. Stani Djurić. Izd. univerzitetno združenje Collegium Musicum, Beograd 1936.⁴⁷
12. AFORIZMI:
1. Marcia; 2. Moderato; 3. Allegro; 4. Moderato; 5. Allegro vivace. Komp. 1936. Posv. Lizi Fuchsovi. Rokopis.
13. NOKTURNO, Komp. 1936. Pogrešan.⁴⁸
14. PRAVLJICE

⁴⁶ V NUK je samo prva teh treh skladb. Ima naslov "Moderato" in je istovetna s skladbo, ki jo hrani Lidija Osterc. Verjetno gre za preludij, ki ga omenja Osterčev spričevalo o tečaju četrttonske kompozicije pri Aloisu Habi. Kaj je z drugima dvema skladbama, ni povsem jasno. Med rokopisi, ki jih hrani skladateljeva hčerka, je najti tudi nekaj taktov fuge za četrttonski klavir. Osterčev preludij s fugo za klavir v četrttonskem sestavu omenja Stanko Vurnik v svojem pregledu slovenskega glasbenega življenja ("Dom in Svet", Ljubljana, 1938). Vprašanje je, ali je tretjo teh skladb skladatelj sploh napisal. V katalog svojih kompozicij je vpisal samo Preludij za klavir v četrttonskem sistemu.

⁴⁷ Ivo Petrić je leta 1957 Arabeske instrumentaliziral za simfonični orkester.

1. V deveti deželi; 2. O zlatolaskah; 3. Kralj Matjaž; 4. Pečenj-
človek-laketbrada; 5. Intermezzo; 6. Pravljica in resnica o sve-
tovnem miru. Komp. 1937, Posv. Marijanu Lipovšku. Rokopis.
15. QUATRE MINIATURES:
1. Moderato; 2. Tranquillo; 3. Valse; 4. Choral-Lento. Komp. 1938.
Posv. hčerki Lidiji. Rokopis. Izd. Glasbena matica, Ljubljana, 1938.
16. TROIS ESQUISSES:
1. Moderato; 2. Tranquillo; 3. Allegretto. Komp. 1939. Posv. "A
mon amie Tatiana". Rokopis.⁴⁹
17. FANTAISIE CHROMATIQUE. Komp. 1940. Posv. Panču
Vladigerovu. Rokopis.
18. SIX PETITS MORCEAUX POUR PIANO:
1. Andante; 2. Allegretto; 3. Tranquillo; 4. Tempo di valse; 5. An-
dantino; 6. Largo. Komp. 1940. Rokopis. Izd. Mladinski pevski
zbor "Vilhar" na Rakeku, Ljubljana 1940.
19. PETITES VARIATIONS POUR PIANO. Komp. 1940. Posv. hčerki
Lidiji. Rokopis. Izšle v skladateljevi samozaložbi. Ljubljana 1941.

VI. ORGELSKE SKLADBE

1. FANTAZIJA IN KORAL. Komp. verjetno 1934. Rokopis. Izšlo v
skladateljevi samozaložbi brez navedbe letnice in kraja.
2. CINQ MORCEAUX POUR ORGUE:
1. Prelude; 2. Chaconne; 3. Caprice; 4. Choral; 5. Petite fugue.
Komp. 1938. Rokopis.

VII. SKLADBE ZA GLAS Z INSTRUMENTALNO SPREMLJAVO

a) S KLAVIRJEM

1. TRI PESMI OTONA ŽUPANČIČA
1. Bolne rože; 2. Na poljani; 3. Zvezde žarijo. Komp. verjetno 1920.
Razmnožene leta 1921 kot rokopis brez navedbe letnice in kraja.⁵⁰

⁴⁸ Lidija Osterc hrani osnutek z datumom 5.VI. 1936.

⁴⁹ Hrani Francka Rojce-Ornikova. V NUK prepis z naslovom "Trije akvareli".

⁵⁰ Dokaz, da so bile pesmi razmnožene leta 1921, je notica v "Taboru" 18. maja 1921.

2. ZVEČER (bes. Josip Murn-Aleksandrov). Komp. 1923. Rokopis. Obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963.⁵¹
3. NI TE NA VRTU VEČ (bes. Oton Župančič). Komp. 1924. Rokopis. Obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963.
4. MENE NI POŽELA KOSA (bes. Alojzij Gradnik). Komp. 1924. Rokopis.
5. USTA SO MI BILA NEMA (bes. Alojz Gradnik). Komp. 1924. Rokopis. Obj. v Slovenski glasbeni reviji I, 1952.⁵²
6. VIDIŠ ŠE TE NAŠE KRIŽE (bes. Alojz Gradnik). Komp. 1924. Rokopis.⁵³
7. ČESA PROSIŠ (bes. Anton Vodnik). Komp. 1924. Rokopis (ohranjen fragment).
8. EN BRETANA (bes. Armado Nervo, prev. Anton Debeljak). Komp. 1924. Rokopis.
9. USPAVANČICA (bes. Fran Žgur). Komp. 1924. Rokopis, Obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963).
10. SLAVEC (bes. Fran Žgur). Komp. 1925. Rokopis. Obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963.
11. CICIFUJ (bes. Fran Žgur). Komp. 1925. Rokopis.
12. BELOKRANJSKE USPAVANKE (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1925. Rokopis. Izd. Pavel Debevec z naslovom ŠTIRI BELOKRANJSKE ZA GLAS IN KLAVIR, Praga 1926. Prirejene za glas in 8 instrumentov; glej VII/2.
13. JAPONSKI MOTIV (bes. Anton Žužek). Komp. 1925. Rokopis, Obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963.⁵⁴
14. SONCE V ZAVESAH (bes. Mirko Pretnar). Komp. 1925. Rokopis. Obj. v Novi muziki I/1, 1928. Tudi priredba za glas in orkester; glej VII/ d/2.
15. JURJEVANJE (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1926. Rokopis. Obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963.
16. DELAJMO ZLATA KOLESA (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1926. Rokopis.

⁵¹ Zbirko je izdal Prosvetni servis, uredil jo je Marijan Lipovšek. Prinaša dvanajest Osterčevih samospevov.

⁵² Klavirski part je za objavo revidiral Pavel Šivic.

⁵³ Hrani vdova Demetrija Žebreta.

⁵⁴ Iz skladateljjeve korespondence z Ivanom Ašičem (Glasb. odd. NUK) je razvidno, da je v istem času kot "Japonski motiv" snoval tudi samospev "Dina, dina, dina". Iz korespondence pa ni mogoče zaključiti, ali je ta samospev izdelal ali pa osnutek zavrzel. V gradivu drugod ni omenjen.

17. MARIBORSKIM DEHURJEM (bes. Errah). Komp. 1927. Rokopis.⁵⁵
18. USPAVANKA IZ HERMANA CELJSKEGA (bes. Anton Novačan). Komp. 1928. Posv. Marti Valjalo. Rokopis.
19. ZA MATERJO (bes. Marica Olup). Komp. 1928. Posv. Marici Olup. Obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963.
20. PESEM O DEVICI PEREGRINI (bes. Cvetko Golar). Komp. 1928. Posv. Anici Ašičevi. Rokopis. Obj. v Novi muziki II/2, 1929.
21. TRI PESMI IZ CIKLA SERGIA CORRAZZINIJA "OBUP BEDNEGA SENTIMENTALNEGA POETA" (prev. Alojzij Gradnik):
1. Moje tuge so bedne; 2. Obhajam se s tišino; 3. Oh, zares sem bolan. Komp. 1928. Posv. Svetozarju Banovcu. Prepis. Obj. v Novi muziki II/5, 1929.
22. JURI IN KAČA BELOUŠKA (bes. Radivoj Rehar). Komp. 1930. Posv. Juliju Betettu. Rokopis. Izd. Glasbena matica, Ljubljana 1941.
23. MORSKA PESEM (bes. Cvetko Golar). Komp. 1930. Posv. Pavli Lovšetovi. Rokopis.
24. DERE SEN JAS MALI BIJA (Prleško besedilo pa viža. Za kakšnište glos pa klavir). Komp. 1930. Rokopis. Obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963.
25. OB JEZERU ali ANČKA BANČKA (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1931. Rokopis. Obj. v "Zvončku, Ljubljana 1930/31.
26. DVA KIPCA (bes. Dragutin Domjanič):
1. V suncu; 2. V senci. Komp. 1931. Posv. Zlati Gjungjenac-Gavella. Rokopis.
27. DVE GOLIEVI PESMI (bes. Pavel Golia):
1. Kam greva; 2. Na trojki. Komp. 1931. Posv. Svetozarju Banovcu. Rokopis, št. 2 obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963.
28. KO BO TUREK VMRJA (prleška napitnica). Komp. 1931. Posv. dr. Ivanu Prijatelju. Rokopis.
29. OBED PRI MEDVEDU (bes. Krylov, prev. Bogomil Vdovič). Komp. 1932. Posv. Marjanu Rusu. Rokopis.
30. VRATA (bes. John Gould Fletcher, po nemškem prevodu O.F. Bablerja prev. Slavko Osterc). Komp. 1933. Rokopis. Obj. v zbirki

⁵⁵ Ivan Ašič v pismu Ludviku Zepiču 31. decembra 1953 (Glasb. odd. NUK) trdi, da je Osterc sam napisal besedilo za ta samospev. Povod zanj naj bi bila "pikanja, ki jih je bil deležen zaradi odklonilnega stališča nekaterih glasbenikov ...".

"Sl. Osterc. Samospevi", Ljubljana 1963. Prireda tudi za glas in orkester; glej VII d/5.

31. PROCESIJA (bes. Pavel Golia). Komp. 1934. Posv. Pavlu Golii. Rokopis. Priredba tudi za glas in orkester; glej VII/d4.
32. OBA JUNAKA (bes. Josip Stritar). Komp. 1935. Posv. Viktorju Auerspergu. Rokopis.
33. ŠTIRI MLADINSKE PESMI (bes. Danilo Gorinšek):
1. Biba leze; 2. Materi; 3. Štuparama; 4. Novica (dvospjev ali dvo-
glasen mladinski ali ženski zbor in klavir). Komp. 1936. Rokopis.
Št. 1 obj. v zbirki "Sl. Osterc, Samospevi", Ljubljana 1963.

b) Z VIOLO

1. VSTAJENJE (bes. Tone Seliškar). Komp. 1929. Posv. Aniti Meze-
tovi. Rokopis.

c) Z RAZNIMI KOMORNIMI SESTAVI

1. DE PROFUNDIS. Ciklus 7 pesmi Alojzija Gradnika za visok glas in 9 instrumentov (flavta, oboa, 2 klarineta, fagot, 2 violini, viola, violončelo). Komp. verjetno 1924. Prirejen tudi za glas in kvartet. Pogrešan.⁵⁶
2. ŠTIRI BELOKRANJSKE ZA GLAS IN 8 INSTRUMENTOV (flavta, oboa, 2 klarineta, 2 violini, viola, violončelo). Priredba Belokranjskih uspravank. Instr. 1925/26. Rokopis.
3. OHO, ZALJUBLJEN SEM! OSEM CHAPLINOVIH ANEKDOT ZA GLAS IN 11 INSTRUMENTOV (flavta-piccolo, oboa, 2 klarineta, fagot, rog, trobenta, 2 violini, viola, violončelo):
1. Ljubezen ni slepa; 2. Primerjam svojo prijateljcio z drugimi; 3. Hočeš slišati od žene neresnico; 4. Današnja žena je tista kot žena za časa romantike; 5. Izumitelj zakona je Adam; 6. Ako nas mika pridobiti ženo; 7. Najlepši spomini; 8. V ljubezni je srce počasno. Komp. 1927. Partitura, klavirski izveček. Rokopis.
4. ŠTIRI ŠALJIVKE ZA SOPRAN IN 2 KLARINETA (narodno besedilo):
1. Tone-Lone zapravljuje; 2. Pastirska; 3. Otroci prosijo; 4. Hoja hoj hoj. Komp. 1929. Posv. Josipu Slavenskemu. Prepis s skladateljevim podpisom.

⁵⁶ Ta ciklus navaja Ivan Ačič v članku v Jutru, 7.V.1926. Iz njega so verjetno ohranjeni samospevi s klavirjem: "Mene ni požela kosa", "Usta so mi bila nema", "Vidiš še te naše križe".

5. ŠTIRI GRADNIKOVE PESMI ZA KONTRAALT IN GODALNI KVARTET:
1. Pričakovanje; 2. Noči; 3. Pesem dekleta; 4. Pesem vdove. Komp. 1929. Posv. Mateju Hubadu. Rokopis.
6. ŠTIRI HEINEJEVE PESMI ZA VIŠJI GLAS IN GODALNI KVARTET V ČETRTTTONSKEM SESTAVU:
1. Ej, prijatelj, kaj pomaga; 2. Pri kralju Visvami tri; 3. Ne norčuje se iz hudiča; 4. Kastrati so tožili. Komp. verjetno 1931. Posv. Aloisu Hábi. Pogrešane.
7. MALE PESMI ZA IRENO ZA SOPRAN ALI TENOR, ALT-SAKSOFON, ROG, VIOLO IN KLAVIR (IN GONG)⁵⁷ (bes. Klabund, prev. Slavko Osterc):
Prvi del: 1. Naj vam male pesmi pojem; 2. To je na svetu res težko; 3. Večno bodo solze tekle; 4. Kje mi je dekle; 5. Ko livade nop prespijo; 6. Ti si začarala ta temni svet. Drugi del: 7. Ti moja lica božaš; 8. Le še ta večer pozovi; 9. Zbudil sem se v sanatoriju; 10. Le še poljub. Komp. 1935. Posv. Kseniji Kušjevi. Rokopis.

d) Z ORKESTROM

1. SERENADA (bes. Gustav Šilih), Komp. 1922. Rokopis.
2. SONCE V ZAVESA H. Priredva istoimenskega samospeva. Brez letnice. Rokopis.
3. JAVOR IN MAJDA (bes. Cvetko Golar). Komp. 1930.⁵⁸ Rokopis (samo glasovi).
4. PROCESIJA. Priredba istoimenskega samospeva: sopran in orkester, alt in orkester. 1934. Rokopis.
5. VRATA. Priredba istoimenskega samospeva. 1937. Rokopis.

VIII. ZBOROVSKÉ SKLADBE

a) MEŠANI ZBORI

1. BARČICA (bes. Oton Župančič). S spremljavo godalnega tria. Komp. 1920. Rokopis.⁵⁹

⁵⁷ Osterc gonga na prvi strani partiture ni navedel.

⁵⁸ Lidija Osterc hrani osnutek z datumom 11.IV.1930.

⁵⁹ V skladateljevi spominski sobi v Veržuju.

2. NA POLJANI (bes. Otona Župančiča). S spremljavo godalnega tria. Komp. 1920. Rokopis.⁶⁰
3. DOMA (bes. Vida Jerajeva). Komp. 1922. Razmnožen kot rokopis.⁶¹
4. BOM ŠEL NA PLANINCE (narodno besedilo in napev). Prid. pred 27.VI.1924. Pogrešan.
5. NI TE NA VRTU VEČ (bes. Oton Župančič). Komp. verjetno 1924. Rokopis (samo fragment).⁶²
6. POLJSKA PESEM (bes. Cvetko Golar). Komp. 1925. Rokopis.⁶³
7. FAMILIJA (bes. Anton Novačan). Komp. 1927. Posv. pevskega društva "Tomislav" v Varaždinu. Rokopis. Obj. v Novi muziki I/3, 1928.
8. PAMET SE PRELEHKO IZGUBI (narodno besedilo). Komp. 1929. Rokopis. Obj. v Novi muziki II/6, 1929.
9. KONJA JEZDI AGA (bes. Cvetko Golar). Komp. 1930. Posv. dr. Ernestu Krajanskemu v Varaždinu. Rokopis. Obj. v Zborih VI/5, 1930.
10. PESEM O SUHI MUHI (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1930. Posv. pevskega zboru UJU v Ljubljani. Razmnožil UPZ, Ljubljana 1930.
11. TRI BELOKRANJSKE (belokranjsko narodno besedilo):
1. Polžek; 2. Na pust; 3. Tepežnica. Komp. 1930. Posv. pevskega društva "Ljubljanski zvon". Rokopis. Obj. v Zborih VII/1, 1931.
12. OČE NAŠ (bes. Rajko Nahtigal). Komp. 1931. Posv. Rajku Nahtigalu. Izd. Glasbena matica, Ljubljana 1931.
13. KO SEM JA SLUŽIL (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1933. Rokopis. Razmnožilo "Celjsko pevsko društvo", 1933.
14. OPICA IN NAOČNIKI (bes. Krylov, prev. Bogomil Vdovič). Komp. 1933. Rokopis.
15. CVETOČI BEZEG (bes. Tone Seliškar). Komp. 1940. Posv. pevskega društva "Tabor" v Ljubljani. Rokopis. Obj. v skladateljevi samozaložbi, Ljubljana 1940.
16. VSTAJENJE (bes. Tone Seliškar). Komp. 1940. Posv. Ristu Savinu. Rokopis. Razmnožilo pevsko društvo "Ljubljanski zvon".

⁶⁰ V skladateljevi spominski sobi v Veržeju.

⁶¹ Hrani avtor.

⁶² Hrani avtor.

⁶³ Hrani avtor. Skladba je videti osnutek. Na istem listu je s skladateljevo roko zapisan tudi naslov moškega zbora "Moja lado", o katerem pa ni v gradivu sicer nobenega sledu.

b) MOŠKI ZBORI

1. PROSINEC (bes. Josip Murn-Aleksandrov). Komp. 1923. Posv. klubu Komšija. Rokopis.
2. PESEM REVOLUCIONARJEV (bes. Tone Seliškar). Komp. 1929. Posv. Akademskemu pevskeemu zboru v Ljubljani. Rokopis. Obj. v Zborih V/5.1929.
3. ALELUJA. Quasi fuga. Komp. 1929. Rokopis.
4. LEPA VIDA (prekmursko narodno besedilo in napev). Komp. 1933. Rokopis.
5. SKOZI MRAK (bes. Ivan Molek). Komp. 1939. Rokopis.

c) ŽENSKI ZBORI

1. STARCA NE MARAM (narodno besedilo – iz Bisaga). Komp. 1938. Rokopis.
2. NAŠE BOŽIČNO DREVO (bes. Ina Slokanova). Komp. 1939. Posv. "Ženskemu akademskemu pevskeemu društvu" v Ljubljani. Rokopis. Izd. Žensko akademsko pevsko društvo, Ljubljana 1941.
3. BELOKRANJSKA SUITA (bes. Albin Čebular, "Iz torbice belokranjskih palčkov":
1. Jurjevanje; 2. Na poti v Črnomelj; 3. Sv. Peter mi je dal soli; 4. Mati kuha kozji rep. Komp. 1940. Posv. Francetu Maroltu. Rokopis. Obj. v Ljubljani, 1940.

d) MLADINSKI ZBORI

1. BELOKRANJSKE NAGAJIVKE (narodno besedilo):
1. Andreju; 2. Francetu; 3. Juretu; 4. Vinkotu; 5. Jošu; 6. Vlahu; 7. Tonetu; 8. Butorajcem. Komp. 1930. Rokopis. Obj. v Grlici, Zagreb 1933-35. Prirejene tudi za mladinski ali ženski zbor in klavir, verjetno 1934.⁶⁴ Ta priredba je pogrešana.
2. KVARTET (bes. Krylov, prev. Bogomil Vdovič). Komp. 1933. Posv. "Trboveljskim slavčkom", Rokopis. Obj. v pesmarici "Slavček" (ur. Avgust Šuligoj), Ljubljana 1957.
3. ŠTUDIJA (bes. solmizacijski zlogi). Komp. 1934. Posv. Avgustu Šuligoju. Rokopis.
4. NEZGODA NA PIRU (narodno besedilo). Komp. 1934. Obj. v zbirki "Mladinske pesmi, DPMZ 1", Slov. Konjice 1937.

⁶⁴ "... Pripravljam fugo na solmizacijske vokale za mladinski zbor, namenjeno Šuligojevim Trboveljskim slavčkom, nadalje klavirsko spremljavo k osmim belokranjskim zborčkom. Tudi za mladino ..." Osterc v intervjuju, Jutro, 10.III.1934.

5. DELAJMO ZLATA KOLESA (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1937. Posv. Maksu Pirniku. Obj. v zbirki "Mladinske pesmi, DPMZ 1", Slov. Konjice 1937.
6. ŽABICA IN MUHA (Belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1937. Posv. Maksu Pirniku. Obj. v zbirki "Mladinske pesmi, DPMZ 1", Slov. Konjice 1937.
7. OVCE IN PSI (bes. Krylov, prev. Bogomil Vdovič). Komp. 1938. Posv. Mladinskemu pevskemu zboru meščanske šole na Rakeku. Obj. v zbirki "Mladinske pesmi, DPMZ 2", Slov. Konjice 1938.
8. MAMICA (bes. prir. Mile Klopčič). Komp. 1938. Posv. Mladinskemu pevskemu zboru meščanske šole na Rakeku. Obj. v zbirki "Mladinske pesmi, DPMZ2", Slov. Konjice 1938.
9. OBA JUNAKA (bes. Josip Stritar). Komp. 1940. Posv. mladinskemu pevskemu zboru "Vilhar" na Rakeku. Rokopis. Obj. v zbirki "Mladinski zbori VI – Sl. Osterc", Celje 1963.⁶⁵
10. BIBA LEZE (bes. Danilo Gorinšek). Komp. 1940. Posv. Cirilu Preglju. Rokopis. Obj. v zbirki "Za mlada grla IV" (izd. in ur. C. Pregelj), Celje 1940.
11. ŠTUPARAMA (bes. Danilo Gorinšek). Komp. 1940. Posv. Cirilu Preglju. Rokopis. Obj. v zbirki "Za mlada grla IV" (izd. in ur. C. Pregelj), Celje 1940.

IX CERKVENE SKLADBE

1. MAŠA za zbor a cappela. Komp. 1913 ali 1914. Prepis.⁶⁶
Muzikološki zbornik, 6(1970), 75-88.

⁶⁵ Zbirko je izdal Mladinski pevski festival v Celju, uredil Makso Pirnik. Prinaša vse Osterčeve mladinske zборе razen Študije.

⁶⁶ V skladateljevi spominski sobi v Veržeu. Osterčevo avtorstvo te skladbe, ohranjene v prepisu Franja Kozarja, ni povsem gotovo.

SAMOSPEVI SLAVKA OSTERCA do njegovega koncerta v letu 1925

Slavko Osterc je začel komponirati že kot dijak v zadnjih dveh letnikih učiteljskega v Mariboru (v letih 1912-1914),¹ intenzivneje pa je začel ustvarjati po demobilizaciji leta 1919. Tako je do jeseni leta 1925, do odhoda v Prago, ustvaril med drugim več komornih in orkestralnih del (med njimi tudi simfonijo), zborovske skladbe, vrsto samospevov in kar tri opere. To je v tako kratkem in težkem povojnem času za samouka v kompoziciji vsekakor obilna žetev.² Posebno se je njegovo ustvarjalno delo razmahnilo od leta 1922 dalje, ko je bil z osnovne šole v Krčevini pri Mariboru prestavljen za učitelja glasbe na osnovno in meščansko šolo v Celju. Takrat so začeli javno izvajati njegova dela, ki so imela v glasbenih krogih velik odmev.³ Višek in hkrati tudi zaključek tega samorastniškega obdobja je pomenil celovečerni koncert Osterčevih komornih del, ki ga je 2. marca 1925 priredila Glasbena matica v Celju in na katerega se je skladatelj intenzivno pripravljaj, zavedajoč se njegovega odločilnega pomena.⁴ Koncert je imel tako velik odziv v javnosti,⁵ da je bil takrat že tridesetletnemu Ostercu končno omogočen študij na praškem konservato-

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

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

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

⁴ Prim. Osterčevo pismo E. Beranu 13.XI.1924, njegova pisma z dne 29.XI.1924, 5.I.1925, 9.I.1925, 11.II.1925 Ivanu Ašiču, notarju v Mariboru, ki je kot izvajalec-tenorist njegovih samospevov na tem koncertu bistveno pripomogel k izrednemu uspehu večera; Osterčeve pripombe in navodila za izvedbo, napisana s svinčnikom na rokopisih samospevov, izvedenih na tem koncertu, NUK; Ašičeva pisma L. Zepiču 31.XII.1953 in 21.II.1954 ter 1925. Vse cit. gradivo v NUK, glasb. zbirka.

⁵ Prim. "Nova doba", 5.III.1951, 21.III.1925; "Tabor", 5.III.1925, 10.III.1925; "Jutro", 8.III.1925; ob ponovitvi koncerta 28.III.1925 v Mariboru (z nekoliko spremenjenim programom); "Jutro", 1.IV.1925; "Tabor", 12.IV.1925; "Narodni dnevnik", Ljubljana 14.IV.1925; "Slovenec", Ljubljana 15.IV.1925.

riju, kjer naj bi si izpopolnil vzeli v svojem kompozicijskem znanju ter se seznanil znajsodobnejšimi kompozicijskimi prizadevanji v svetu.⁶

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

Najstarejši ohranjeni Osterčevi samospevi so trije samospevi na stihe Otona Župančiča z naslovi "Bolne rože", "Na poljani" in "Zvezde žarijo"; datum njihovega nastanka ni znan, skladatelj pa jih je leta 1921 izdal razmnožene kot rokopis pod skupnim naslovom "Trije samospevi s klavirjem" in pomenijo hkrati tudi njegove prve objavljene skladbe.¹⁰ Kot izhodišče orisa razvoja Osterčeve kompozicijskega stavka v samospevih iz predpraškega obdobja naj služi analiza prvega izmed

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

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

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

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

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

zgoraj omenjenih samospevov, ki je od vseh treh najbolj zakoreninjen v tradiciji.

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

Oblikovna shema je ta-le: 1. klavirski uvod je sestavljen iz štirih taktov v D-duru; 2. prvi del(a) je osemtaktna perioda v D-duru s polkadenco na dominantni v četrtem taktu in na koncu z modluacijo v A-dur, zaključna alterirana kvinta toničnega kvintakorda postane vodilni ton v fis mol; 3. srednji del (b) je sestavljen iz dveh širitaktnih stavkov, zgrajen iz deloma modificiranega dvotaktnega motiva¹¹ z značajem sekvence, kjer so prvi štirje takti v fis molu, drugi štirje pa v A-duru, se konča z dominantnim septakordom osnovne tonalitete; 4. klavirska medigra iz dveh taktov v D-duru, ki sta zadnja dva takta iz klavirskega uvoda; 5. repeticija (a¹) je v melodiki enaka prvemu delu, le ob zaključku konča na toniki osnovne tonalitete, klavirska spremljava je nekoliko variirana spremljava iz prvega dela; 6. klavirska koda, sestavljena iz štirih taktov v D-duru – reminiscenca na drugi del repetitije.

Klavirska spremljava je skromna, podrejena vlogi pevskega parta. V uvodu, prvem delu in repetitiji je sestavljena iz lomljenih in arpedžiranih akordov, tako da leva roka izvaja pretežno prvi tip akordov, ki so v repetitiji nekoliko bolj razgibani, desna pa drugi tip. V srednjem delu skladbe izvaja leva roka lomljene akorde, desna roka pa tonični seksta-

¹¹ V 18. taktu rokopolisa je prvi ton v pevskem partu notiran kot g¹ namesto a¹.

kord (prve štiri takte v fis molu, druge štiri v A-duru) v smislu ostinata, ki je ob zaključku vsakega dvotaktja prekinjen s kratko diatonično pasažo ali figuro kot nadaljevanje ritmičnega gibanja v levi roki. Poleg teh enoglasnih pasaž in figur uporablja skladatelj na zaključku klavirskega uvoda, medigre in kode še dvoglasno in troglasno vodene padajoče lestvične pasaže.

MODERATO

to so ti sle tepe rože,

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

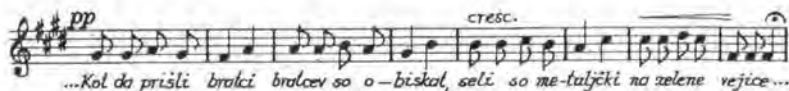
Dinamične in agogične oznake so skromne tako v pevskem partu kot v spremljavi, na začetku skladbe je označena tudi uporaba pedala. Skladba je pisana povsem v tradicionalnem glasbenem jeziku, v njej v kompozicijsko-tehničnem pogledu ne najdemo skoraj nič takega, kar je tipično za Osterčevo ustvarjanje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

žalost ipd.). Tretja kitica pesmi po vsebini povsem kontrastira s prvima dvema in izraža bolečino nad izgubljeno srečo, ki je simbolično nakazana že v samem naslovu skladbe. Osterc uporablja na tem mestu zopet melodiko prvega dela, kjer pa je z njo ilustriral povsem nasprotno razpoloženje.

Samospev "Na poljani" iz iste izdaje je večidel grajen tako kot prvi samospev po dvotaktjih, širitaktjih in osmerotaktjih, v nekaterih delih pa se je skladatelj skušal izogniti vtesnjevanju v shemo metrične strukture pesmi. Ritmični tok melodije, ki je povečini grajena na izmenjavanju štirih osmink z dvema četrtninkama, na nekaterih mestih spreminja tako, da je celotna struktura fraze razširjena, kar ruši glede na interpretacijo tradicionalno pojmovanega odnosa med težkimi in lahkimi taktovimi dobami:



Izrazitejša je tudi raba sekvenc:



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

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



V srednjem delu samospeva, kjer oklepata štiritaktni pevskoinstrumentalni del štiritaktna klavirska doseka, kontrastira krajnima deloma že s tem, da je pisan v 4/4 namesto 6/8 taktu, pri čemer ostane metrum v bistvu nespremenjen. Namesto padajoče melodične linije, ki prevladuje v ostalih delih, uporablja skladatelj tu rastočo, kar še podkrepi s sekvenciranjem. Ta del označuje tudi uporaba ritmično izrazitega ostinata v klaviškem partu:



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

¹² Objavljen v zbirki "Slavko Osterc, Samospevi", ki jo je uredil Marijan Lipovšek, izdal pa Prosvetni servis, Ljubljana 1965,

melodične linije in iz harmonske gradnje po tradiciji pričakovali drugačen razplet:

...že iz da-lja-ve mrok pri-haja in prva zve-zda že go-ri,

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

Naslednjo skupino sestavljajo samospevi "Ni te na vrtu več" na besedilo Otona Župančiča,¹³ "Usta so mi bila nema",¹⁴ "Mene ni požela kosa" in "Vidiš še te naše križe"¹⁵ na stihe Alojza Gradnika (vsi trije iz cikla "De profundis")¹⁶ in "En bretana" na besedilo Armada Nerva v prepisni tvi Antona Debeljaka. Vsi so nastali v letu 1924.¹⁷

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

¹⁴ Izšel v "Slovenski glasbeni reviji" I, 1952. Klavirski part je revidiral Pavel Šivic.

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

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

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

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

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

Ves melodični potek posameznih fraz kot melodične linije v celoti samo še precizira in pogloblja skupno z ritmom, akcentuacijo in di-

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

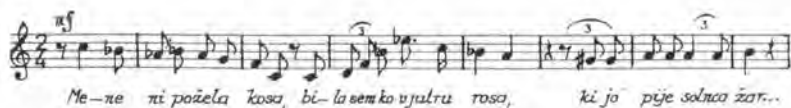
¹⁸ Prim. rkp. v NUK, gl. zbirka.

namiko¹⁹ vse tisto, kar izraža in zahteva v interpretaciji že sama tekstova predloga. Čeprav struktura fraze izhaja iz metrične strukture posameznega verza oziroma njegovega dela, ne gre pri tem več za dosledno povzemanje besednega metruma, temveč za njegovo vsebinsko pogojeno diferenciacijo, ki je včasih že tako dognana, da poseže v samo metrično strukturo tekstovne predloge. Metrum teksta je zaradi specifičnih zahtev in možnosti glasbene gradnje že tako spremenjen, da postajajo ponekod poudarjeni zlogi šibkejši od nepoudarjenih in narobe. Vse to je jasno razvidno iz spodnjega primera, ki prinaša začetek pevskega parta samospeva "Ni te na vrtu več", v katerem je to podkrepljeno še z dinamičnimi oznakami. Prve štiri fraze začetka tega samospeva imajo v tekstovni predlogi povsem enak metrum in enako akcentuacijo, tu pa so grajene – razen druge, ki je v tem enaka prvi, – a povsem različno:



Iz tega odlomka lahko spoznamo tudi princip vodenja posamezne pevske fraze. Vsebinsko najpomembnejše besede oziroma njih poudarjeni zlogi se odvijajo na najvišjih tonih posamezne fraze. Pri tem ne igra toliko pomembne vloge dejstvo, ali je določen ton na težki ali na lahki taktovi dobi. Gradnja pevske fraze se dviga proti tem najvišjim tonom ali pa se spušča od njih navzdol. Spevnosti v tradicionalnem smislu je pri teh samospevih vedno manj. Vendar odlikuje vso melodično linijo, tudi če ima izrazito recitativen značaj in se odvíja kar dalj časa na istem tonu (npr. v samospevu "En bretana"), močna ekspresivnost. Posamezne fraze teh samospevov so grajene pretežno tonalno, značilni pa postajajo zelo pogosti zaključki posameznih fraz v intervalu čiste kvarte ali kvinte navzdol. Gradnjo melodične linije iz te skupine Osterčevih samospevov naj ilustrira še celotni pevski part njegovega samospeva "Mene ni požela kosa":

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



Zanimiv je tudi razvoj odnosa med pevskim in klavirskim partom. Klavirski part je bil v prvih samospevih kljub včasih bujni akordiki še vedno v podrejeni spremljevalni vlogi nasproti pevskega partu. Skromnejši poskus uveljavljanja klavirskega parta se kaže fragmentarno že v samospevu "Zvečer" iz leta 1923, kjer zasledimo prve zametke imitacijskega odnosa med pevskim partom in klavirjem (primer na str. 211). V samospevu "Ni te na vrtu več" pa se ta imitacijski odnos izoblikuje, čeprav ne v celotnem samospevu, že v pravi dialog med klavirjem in pevskim partom:



Tako postaja klavir vedno bolj enakovreden partner pevskega glasu, včasih pa že povsem samostojen nosilni faktor skladbe. Kot je razvidno še iz zgornjega primera, tudi sami instrumentalni začetki izgubljajo pomen standardnega uvoda, kot so ga imeli v njegovih prejšnjih samospevih, saj večinoma takoj posežejo v tok dogajanja in niso več le priprava nanj.

Naslednji korak k osamosvajanju klavirskega parta se kaže v samospevu "Usta so mi bila nema". Pevski part je grajen v smislu prekomponirane pesmi na način, ki je bil opisan v prejšnjih odstavkih pri analizi melodične gradnje pevskega parta samospevov iz te skupine, klavir pa je grajen dvodelno. Prvi del klavirskega parta, ki sledi uvodnima dvema akordoma, je sestavljen iz niza štiritaktij, ki so vsa zgrajena

dosledno na istem značilnem ritmičnem obrazcu, v drugem delu pa je ta ritmična struktura nekoliko bolj razgibana s figurami iz lomljenih akordov v levi roki. Pevski part in klavir se odvijata povsem samostojno, vsak po svoji logiki in na videz neodvisno drug od drugega. Pevska fraza in klavirska fraza se nikoli ne pokrivata in tudi nista vodeni v smislu imitacije oziroma dialoga kot pri prejšnjih dveh samospelih:

ANDANTE

U — sta so mi bila nema kot tehi kam — roa nema

ka — sta, nihče ni zaslatil mosta vzpelega med na — ma dve — ma...

Harmonija ne raste enako kot prej iz melodične linije, ki je vodena v bistvu tonalno, temveč se razvija precej svobodno, vendar v jasnem medsebojnem odnosu po določenih zakonitostih; te so razvidne iz same glasbene fature. Kljub navidezni skonstruiranosti klavirskega parta in nesoglasjem med pevskim partom in klavirjem zapušča samospev vtis enovitosti in organske rasti.²⁰

²⁰ Klavijski part tega samospela je za objavo v "Slovenski glasbeni reviji" revidiral Pavel Šivic, Z njegovim stališčem "... Do kakšne zadrege je Osterca vodila njegova težnja k novemu še pred Prago, nam dokazuje njegov samospev "Usta so mi bila nema" na Gradnikovo besedilo. Docela tonalna melodija v krasnem loku, ki je nemara edinstvena v naši solopevske letaraturi, sloni v rokopisu na nedvomno šele naknadno pripisanih akordih, ki nalašč pačijo v melodiji skrito harmonijo ...", ki ga je zavzel do samospela v svojem članku "Srečanja", objavljenem v Osterčevem spominskem zborniku ("Slavko Osterc,

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

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

Akordi se vedno pogosteje pojavljajo v obliki nonakordov in unidecimakordov ter njihovih obratov, ki jih z vidika funkcionalnosti večinoma lahko pojmuje tudi kot enostavnejše terčne akordične oblike z dodatnimi toni. Tradicionalno kadenciranje, predvsem uporaba avtentične kadence, je še povsem ohranjeno, zlasti na zaključkih skladb. Tu se tonika razen v obliki kvintakorda pojavlja tudi v obliki kvartsektakorda ali kvintakorda z dodatno seksto oziroma v obliki njegovih obratov. Zak-

Spominski zbornik", ur. Vanek Šiftar, Pomurksa založba, Murska Sobota 1963, str. 123-124), se ne morem strinjati. Prav tudi ne z mnenjem Marijana Lipovška in Matije Bravničarja, urednikoma "Slovenske glasbene revije", ob izidu revidiranega samospeva ("Slovenska glasbena revija", 1/2, Glasbeno-knjižni del, str. 57): "... Na nekaj mestih je Osterc iz že poznanega sovraštva do tradicije brez potrebe izžval disonantnost na ta način, da je postavil po melodično tehtno noto nalašč akord (harmonijo) drugačne vloge. Šivic je taka nesmiselna mesta revidiral z željo, da kljub temu ne bi postala konvencionalna...". Ta samospev predstavlja namreč smel in jasen, predvsem pa kvalitativno upravičen korak naprej v Osterčevem iskanju lastnega izraza in najprimernejše oblikovne in tudi harmonske realizacije oblike samospeva, medtem ko je Šivic pristopil k obdelavi tega samospeva z drugačnega, tradicionalnejšega stališča, ki ga pa nadaljnji razvoj Osterčevih samospevov zavrača. Prim. k temu še komentar v članku "Samospevi" "Nova doba", III. 19245: "... Gradnikova "Usta so mi bila nema" sestoji iz dveh motivov. Prvega izvaja klavir kot dvodelno pesem, pevski glas je pisan čisto samostojno ter se melodično in ritmično razlikuje od spremljave...". Prim. še Osterčevo opombo na rokopisu te skladbe, namenjeno Ivanu Ašiču ob pripravah na celjski koncert: "Na prvi vtis ne bo štimala, pa se uho kmalu privadi. Petje vezano, kakor sem naznačil s svinčnikom prve takte. Dinamiko ima klavir vsled lastnih motivov drugačno nego glas. Crescendi so navadno istočasno z glasovnim decrescendom".

ljučni nastop tonike je navadno raztegnjen čez več taktov, ponekod celo v obliki akordične pasaže.

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

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



Pomembno vlogo pri oblikovanju klavirske spremljave igra sekvenciranje. Včasih nastopa v večji ali manjši zvezanosti s pevskim partom (prim. začetek samospeva "Ni te na vrtu več" – prim na str. 213), ponekod pa nastopa povsem nedovisno od melodike pevskega parta. Sekvenciranje je npr. glavno vodilo v oblikovanju klavirskega parta v samospevu "En bretana":



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

V gradnji pevskega parta prevladuje tradicionalna dur-molovska tonalnost, pogostejše kot prej pa je uporabljena tudi celotonska lestvica. Za vodenje melodične linije v manjši meri veljajo principi, ki smo jih

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

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

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

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



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

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

Klavirska spremljava v samospěvu "Cicifuj" spominja po organizaciji na klavirski part samospěva "Usta so mi bila nema". Osnova klavirske spremljave je dvotaktni motiv, ki ga z isto ritmično strukturo in z istimi medsebojnimi intervalnimi odnosi postavlja na različnih izhodiščnih tonih. Včasih se motiv ponovi na isti višini, prevladuje pa sekvenčna gradnja, kjer sta uporabljena oba takta motiva v celoti ali pa samo prvi oziroma drugi takt. V harmonskem pogledu je ta samospěv drznejši od drugih dveh iz te skupine; ta dva se gibljeta pretežno v tradicionalnejših mejah, ki jih je skladatelj v samospěvih iz prejšnje skupine že presegel. Samospěv označujejo vzporedno vodena sozvočja malih sekund oziroma malih non, s katerimi začenjata na težko dobo tako prvi kot drugi del motiva.²³

The image displays a musical score for two pieces. The top piece, 'Cicifuj', is marked 'ALLEGRO' and features a vocal line with lyrics 'Cici-fuj, cici-fuj! Ga-le so' and a piano accompaniment. The bottom piece, 've — je, solnce gor — ke — je. Zi-ma, kor nič se ne na-pi-huj...', also has a vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p, sf, sp), articulation (accents), and phrasing slurs.

Zadnji samospěvi iz obdobja, ki je predmet obravnavanja tega sestavka, so štiri "Belokranjske uspavanke", komponirane na šaljiva

²³ Prim. Osterčevó pismo Ivanu Ašiču, Veržej 5.I.1925: "... Dovolíš da dva priložena samospěva (Slavec in Cicifuj – op. pisca) poklonim Tebi, mi je vse glih, če Ti ugajata ali ne ... Ta dva samospěva lahko tudi za omenjeni koncert predelaš, posebno drugega, ki je menda unikum v nesoglasju akordov – seveda pri nas doma, drugod delajo še hujše spake"

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

V prvem samospevu je zanimiva že sama formalna zgradba. Po štiritaktnem klavirskem uvodu sledi šestakten vokalno-instrumentalni del, ki

VIVACE MODERATO

p *roll.* *p*

Tu - la ni - na,

p *roll.*

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

p *roll.* *pp*

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

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

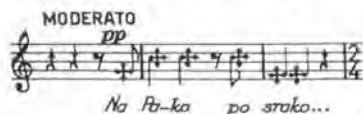
²⁶ Prim. pismo I. Ašiča L. Zepiču z dne 31.XII.1953, NUK, gl. zbirka.

²⁷ Prim. kritike, navedene v op. 5.

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

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

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



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

A musical score snippet for a piece marked 'MODERATO'. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The tempo is marked 'MODERATO'. The lyrics '...Te-bi da--li ko--zo...' are written below the vocal line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part includes dynamic markings 'mf' and 'p'.

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

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

The musical score is written in 2/4 time. The vocal part (top staff) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: "Ač, oč, oč, naše de-le ruma hlač! Jma nekakove bezgove,". The piano accompaniment (bottom staves) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics: "i te ni-so njegove. Ač, oč, oč, našemu detetu šibo i kovčarč...". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

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

najvišjem glasu, ki je pri samospelih v glavnem podvojitv pevskega parta. Med akordi, ki so mestoma precej nasičeni, vendar koncipirani v okviru, ki smo ga doslej že poznali, so v tem samospelu skoraj povsem ohranjene tradicionalne funkcijske zveze. Ta osrednji vokalno-instrumentalni del oklepa klavirski del z značajem preludija in postludija. Sestavljen je iz sinkopirane enoglasne pasaže v desni roki, podvojeni oktavu niže v levi roki. Oba instrumentalna dela sta grajena enako, le da je drugi del, s katerim se samospjev zaključi, transportiran veliko sekundo višje.

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

MAESTOSO

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

vrade-na, vbe-ū pe-či pe-če-na, v Ćr-ni go-ri ječe-na!

IZ KORESPONDENCE SLAVKU OSTERCU

Skladatelj Slavko Osterc je živel in delal v razmeroma utesnjenem nacionalnem in duhovnem vzdušju, ki ga je glasbeno bremenila še dediščina neposredne preklosti in nazorsko precej omejene sedanjosti. Osterc se s pozno oziroma postromantično orientacijo ni hotel pomiriti. Upri se ji je, prizadeval si je, da bi uresničil poslanstvo, ki si ga je bil zastavil za cilj in ki je bilo v tem, da slovensko glasbo idejno preusmeri in jo vključi, z njo vred pa tudi sebe, v evropski okvir. To je storil, nova nazoranja so se v njegovem času na Slovenskem naglo širila in tudi uveljavila v kompozicijski praksi. Ob tem so se tudi izvedbe sodobnikov s slovenskega in celotnega jugoslovanskega prostora doma in v tujini zelo pomnožile. Spet je bil Osterc ta, ki je tej množitvi mnogo prispeval s stiki, ki jih je imel z domačimi in tujimi izvajalci, solisti in dirigenti, pa še s skladatelji in kritiki. Za te stike je imel že po naravi vse sposobnosti, kontaktiranje mu je bilo nekako notranja potreba, ki je na pomembnosti pridobila, ko se je usmerila v konkretne naloge. Kje in kako bi lahko bilo kontaktiranje najbolj učinkovito, so mu kazali še zgledi njegovega vzornika Aloisa Hábe, s katerim so ga vezale iste ali sorodne težnje.

O tem nam marsikaj pove korespondenca iz Osterčeve zapuščine, ki se je sicer le delno ohranila,¹ a je navzlic temu še vedno kar obsežna.² Iz nje se bom omejil na tisto, ki se nanaša na stike tega skladatelja s tujimi glasbeniki,³ in skušal bom vsaj nakazati, kako so potekali. Pa tudi v tem želim biti selektiven. Vsi stiki namreč niso bili enako važni in vse, kar se je ohranilo iz Ostercu namenjene korespondence, ravno tako ni toliko značilno, da bi bistveno koristilo namenu tega prispevka.

¹ Gl. Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, MZ (Muzikološki zbornik) VI, 1970, 75.

² Izbirno gradivo v NUKLj, rokopisni oddlek.

³ Osterčevi stiki z vrstniki na jugoslovanskem prostoru so bili po problematiki, ki so se je dotikali, kajpak v marsičem drugačni od onih s tujimi muziki. Tesni so bili zlasti z M. Milojevičem in J. Slavenskim (k temu gl. D. Cvetko, Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom, *Arti musices* 1972, 63-76, in isti, Iz pisama Miloja Milojeviča Slavku Ostercu, *Spomenica SANU*, knj. CD XXXIV, 1970, 265-276).

Korespondenca, o kateri bo govor, zajema razdobje 1930-1940. Kar je navzven imel stikov prej, za to v zapuščini manjka sleherni dokumentacija. Gotovo pa so bili tudi pred nastopom tridesetih let, še zlasti s češkimi glasbeniki, kar govori tudi za ustrezno korespondenco. Te pa ni. Najbrž je ni imel za dovolj zanimivo in jo je zavrzel kot še marsikaj iz poznejšega časa.

Pisma, ki jih je Osterc pisal raznim naslovnikom, tu niso upoštevana, čeravno bi bila koristna za primerjavo in rekonstrukcijo, za katero pa je treba reči, da je mogoča vsaj delno tudi brez njih. Kaže, da jih vseh ne bo več mogoče dobiti,⁴ pa tudi dostopna niso v vsakem primeru.⁵ Kolikor bodo na voljo, pa bodo dokumentacija, ki jo bo vredno preučiti in bo v prid osvetljevanju Osterčeve osebnosti in tudi slovenske, pa delno še evropske glasbene situacije zadnjega desetletja pred drugo svetovno vojno, kar vse poudarja potrebo po iskanju v tej smeri.

Med prvimi tujimi glasbeniki, s katerimi se je Osterc vezal, so gotovo bili ti, ki jih je srečal v času svojega praškega šolanja (1925-1927). Mislim, da gre tu posebna vloga A. Hábi, ki je verjetno Osterca najprej opozoril na pomembnost Mednarodnega društva za sodobno glasbo (*Société internationale de musique contemporaine-SIMC*). Za sodelovanje v tem društvu pa ga je bržkone zadolžil J. Slavenski, čigar stiki s SIMC segajo že v leto 1922. S tem skladateljem so Osterčeve zveze izpričane vsaj od leta 1922 dalje. Slavenski mu je najprej zaupal delo v slovenski smeri jugoslovanske sekcije SIMC, odkoder je kmalu zatem Osterc razširil svojo dejavnost na jugoslovansko sekcijo kot celoto in jo nato usmeril še v centralo SIMC,⁶ ki je bila v Londonu. S slednjo je bil med leti 1932 in 1940 v obsežnem dopisovanju; v njegovi zapuščini je 43 primerkov, pisem, dopisnic, okrožnic in podobnega gradiva, ki ga je dobil s te strani, kar pa najbrž ni vse in smemo domnevati, da se je mnogo izgubilo. Ta korespondenca se v glavnem nanaša na razna zasedanja in priprave za mednarodne festivale in še na druga vprašanja organizacijske narave, posebno tista, ki so se tikala sodelovanja jugoslovanske sekcije SIMC v mednarodnem okviru. Gre ji bolj formalen kot vsebinski pomen in za naše razpravljanje ni kdove kaj zanimiva.

To pa ne spreminja pomena Osterčevega stika s centralo SIMC, ki je bil velik za vrsto drugih skladateljevih dejavnosti. Posredno ali nepo-

⁴ K temu prim. Cvetko D., Aus H. Scherchens und K.A. Hartmanns Korrespondenz an S. Osterc, *Musicae Scientiae Collestanea-Festschrift K.G. Fellerer*, Köln, 1973, 70.

⁵ Prim. Cvetko D., Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom, ib. 63, 64.

⁶ Gl. isto, 66 ss.

sredno je prispeval tudi k rezultatom, ki jih kažejo v raznih smereh Osterčeva prizadevanja izza tridesetih let.

Struktura SIMC je organizacijsko predvidela sodelovanje med nacionalnimi sekcijami in v tej zvezi zlasti izmenjalne koncerte. Osterc se je tej nalogi prizadevno posvetil,⁷ to dokazujejo njegove zveze s poljsko, dansko, holandsko, argentinsko, avstrijsko in še zlasti s češkoslovaško sekcijo.⁸ Dopisovanje se je tako rekoč redko dotikalo vprašanja reprodukcije del sodobno usmerjenih skladateljev te in one strani in je večkrat privedlo do pozitivnih rezultatov. V nekaterih primerih je to tematiko preseglo in preraslo, rekel bi, v intimno kontaktiranje s posameznimi osebnostmi, čeravno se z vsemi Osterc osebno ni srečal. V njegov interesni krog so se tako vključevali novi sobesedniki.

Ohranjena korespondenca zaznamuje več pomembnih vrstnikov, ki se je z njimi skladatelj povezal po tej poti. Med njimi so bili npr. H.E. Apostel, P. Pisk, A. Casella in L. Dallapiccola.⁹ Od zadnjega sta na razpolago dve pismi z dne 17.12.1935 in 11.3.1936. V prvem pismu opozarja Osterca na svojo kompozicijo *Divertissement* in vprašuje: "Croyez-vous possible une présentation de mon petite ouvrage a Ljubljana?", iz drugega pa razberemo, da mu je Osterc na zastavljeno vprašanje odgovoril pritrdilno. Dallapiccola se mu je namreč zahvalil za "affectueuse amitie" in mu ob koncu dal vedeti, da pričakuje njegove "nouvelles". Poleg teh so v vrsti novih sobesednikov še drugi, tako npr. Koffler, ki je v letih 1935-1938 precej vplival na množitev Osterčevih stikov, teh tudi z dirigentom G. Fitelbergom,¹⁰ nadalje Svend Chr. Felumb in Fritz Mahler, oba dirigenta iz Kopenhagna, katerih zanimanje je veljalo reproduciranju

⁷ Kljub zavzetosti, ki sta jo pokazala Osterc in Denes Bartha (gl. gradivo ib.), z madžarskimi skladatelji ni prišlo do trdnjega sodelovanja, za katerega je dal spodbudo Osterc. Bartha mu je svetoval, naj se za izmenjavo obrne na budimpeštansko koncertno direkcijo, ki jo sestavljajo "lauter junge Leute, die im Geiste Bartóks wirken wollen und vor allem für die moderne Musik eintreten", medtem ko za radio tega ni mogoče trditi, kajti tam so celo "Werke von Bartók, nur ausserst selten gespielt", "von den jüngeren Komponisten ganz zu schweigen". Dopisovanje med Bartho in Ostercom je iz začetka 1940, ko se je glede na evropske politične in vojne razmere dejavnost SIMC že občutno omejila in se je to zelo poznalo tudi v madžarskem glasbenem življenju.

⁸ Kolikor gre za češkoslovaško sekcijo SIMC, so bile Osterčeve zveze številnejše s posamezniki, ki pa so večinoma imeli važno vlogo tudi v sami sekciji (Sdruženi pro soudobou hudbu – Pritomnost).

⁹ Največ stika je imel Osterc s P. Piskom, od katerega je v zapuščini 15 pisem in dopisnic iz časa 1934-1936. Ta je Osterca seznanjal tudi s tem, kar je ustvaril, kot pianist pa še s svojim reproduktivnim delom. V svoji korespondenci se torej ni omejil na formalna vprašanja kot npr. Apostel, Casella in v glavnem tudi Dallapiccola, če izvenzamemo njegov interes, da bi Osterc posredoval izvajanje njegovih skladb v osrednjem slovenskem mestu.

¹⁰ Iz Kofflerjevih pisem Ostercu, ib., je to mogoče dobro razbrati.

jugoslovanske glasbe nasploh in posebno Osterčeve,¹¹ in J.C. Paz iz Buenos Airesa. Zanj vemo, da je Osterca visoko cenil¹² in si v letih 1935-1940 z njim pogosto dopisoval. Razen o izvedbah kompozicij jugoslovanskih avtorjev v Argentini¹³ mu je pisal tudi o svojih novih delih, pa tudi o pogledih, ki jih je imel na umetniško ustvarjanje.¹⁴ Te je dobro karakteriziral tudi v pismu Ostercu z dne 1.5.1937. Tedaj se je ločil od skupine, ki jo je leta 1929 sam osnoval (Grupo renioacion), po njegovi stilizaciji zato, ker "mit den Ansichten und der Richtung einer Kollegen nicht einverstanden bin. Sie neigen ganz nach rechts, während ich der radikalen Richtung der modernen Musik angehöre". V istem pismu je še omenil, da računa z Osterčevo podporo ("mit Ihrer wertvollen Unterstützung"). Nanjo se je pač lahko zanesel, Osterc se je tudi sam prišteval k radikalizmu, čeravno ga v svoji kompozicijski praksi ni vedno in dosledno realiziral, kar potrjuje njegov opus iz obdobja, ko se je orientiral v novo, to je po praškem šolanju. Pazu je pomagal na razne načine. Posredoval mu je skladbe sodobnih slovenskih oziroma jugoslovanskih avtorjev, skrbel je za njegove neposredne stike z njimi, tako npr. s Šturmom, Žebretom in Papandopulom,¹⁵ s svojim vplivom je prispeval, da mu je bila Pazova Passacaglia sprejeta v program pariškega festivala SIMC.¹⁶ Pripravljenost za sodelovanje je bila intenzivna z obeh strani, z Osterčeve in Pazove. Navzlic daljavi, ki je ločila oba skladatelja, je izvrstno rezultirala.

Ob teh, ki sem jih doslej omenil, so nastajali še mnogi drugi stiki s tujimi komponisti. Poleg vloge, ki jo je imelo s te strani Osterčevo povezovanje s centralo in posameznimi nacionalnimi sekcijami SIMC, so temu precej prispevala tudi razna srečanja na zasedanjih SIMC. Teh se je Osterc udeleževal kot sekretar njene jugoslovanske sekcije, navzoč pa je bil tudi na raznih festivalih SIMC, tako leta 1934 v Firenzah in leta 1935 v Pragi. Ob teh priložnostih je spoznal osebnosti, ki so bile vplivne in so

¹¹ Felumb je bil podpredsednik dansko-jugoslovanskega društva. Napisal je skladbo *Esquisses yougoslaves* za veliki orkester. Na Danskem je želel poleg Osterčevega Pihalnega kvinteta izvesti še "une suite, rhapsodie ou fantaisie sur des melodis populaires yougoslaves". Prim. gradivo ib.

¹² Prim. J.C. Paz, *Introduccion a la musica de nuestro tiempo*, Buenos Aires 1955, 288-289.

¹³ Na koncertih v Buenos Airesu je bila 16.12.1935 izvedena Osterčeva Toccata, 26.6.1936, 10.12.1937 pa Magnificat. Razen Osterčevih so bile na teh koncertih predstavljene še skladbe D. Žebreta, J. Slavenskega, F. Šturma, D. Švare in B. Leskovica, gl. gradivo ib.

¹⁴ Prim. Pazovo pismo z dne 5.4. 1938 Ostercu, ib.

¹⁵ Gl. pismo z dne 10.8.1937, ib.

¹⁶ Na to lahko sklepamo iz Pazovega pisma z dne 6.2.1937, ib.

bile v določeni meri zaslužne za njegovo prodiranje v mednarodni okvir. Med njimi so bili poleg nekaterih že navedenih muzikologov E. J. Dent, do leta 1938 predsednik SIMC, kritik E. Evans, ki je v tej funkciji nasledil Denta, zatem utemeljitelj francoske sekcije SIMC, muzikolog H. Prunières, skladatelj ruskega rodu V. Vogel, in še drugi. Iz gradiva, ki je v zapuščini, razberemo, da je bil s posameznimi od teh v tesnejših stikih, tako zlasti z Dentom in Voglom. Z Dentom so se njegove zveze utrdile zlasti ob srečanju v Parizu, kjer se je mudil v decembru 1936 kot član žirije za XV. festival SIMC.¹⁷ To članstvo mu je poleg koristi prineslo tudi marsikatero nevšečnost. Nanj so se namreč obračali razni komponisti in interpreti, da bi se zanje zavzel in bi se tako ali drugače vključili v program pariškega festivala. Med njimi je bil npr. skladatelj K.A. Hartmann, ki je v pismu z dne 9.7.1936 prosil Osterca, naj podpre kandidaturo njegovega Simfoničnega fragmenta za srednji glas in orkester, češ da bi bila to spričo tedanje politične situacije v Nemčiji zanj "die einzige Möglichkeit überhaupt an die Öffentlichkeit zu kommen".¹⁸ Podobne želje je imel v Parizu živeči Jerzy Fitelberg, sin že omenjenega Grzegorza, ki je deloval v Varšavi. Z obema je bil Osterc že prej v stikih, Jerzyjev oče je na svojih koncertih izvajal tudi njegove kompozicije. Tako je še kar razumljivo, da je Jerzy Fitelberg upal, da mu bo Osterc pomagal, žiriji SIMC je namreč predložil svoj II. violinski koncert. V pismih z dne 19. in 25.10.1936 mu je dal to vedeti in Osterc mu je zagotovil svojo podporo.¹⁹ Praški dirigent Karel Ančerl je Osterčevo podporo zanj osebno in za češkoslovaške skladatelje kar predpostavljal, kajti "wenn Du in der Jury bist, werden wir nicht zu kurz kommen mit unserer Musik, und es wird sich schon etwas für mich finden".²⁰ Tudi iz pisem, ki jih je novembra in decembra 1936 pisal Hába, zveni želja, da bi se Osterc zazvel za skladbe K. Reinerja, J. Bartoša, V. Polivke in litvanskega komponista Kačinskega.²¹ Razen teh so najbrž bili še drugi skladatelji in izvajalci, ki so se podobno zanažali na Osterca. Sklepi žirije pa niso bili odvisni samo od Osterca, ki je bil le eden izmed njenih članov. S svojim vplivom je v nekaterih primerih sicer uspel (Paz, J. Fitelberg,²² M. Milojević²³), v

¹⁷ Razen Osterca, Denta, Prunièresa, Vogla so bili v njej še drugi vidni glasbeniki, tako tudi Hába in E. Clark. Osterc je bil v tako žirijo pritegnjen že leto dni prej, ko so bile priprave na XIV. festival SIMC (Barcelona, 1936), vendar tedaj le kot namestnik člana. Takrat so bili člani oz. namestniki v žiriji tudi A. Webern, E. Ansermet, A. Casella in E. Křenek. Z njimi se je lahko srečal ob tej priložnosti ali ob drugih prireditvah SIMC.

¹⁸ K temu prim. op. 3.

¹⁹ Gl. izvornik ib.

²⁰ Gl. Ančerlovi pismi z dne 18.9. in 23.12.1936 ib.

²¹ Prim. pisma A. Habe z dne 2.11., 22.11., 3.12. in 26.12.1936, ib.

vseh pa ne (Hartmann, Slavenski). V nekem primeru (Slavenski) je to vplivalo celo na bistveno spremembo v doslej tesnih odnosih.²⁴

Stike navzven je pomembno širila še veljava, ki si jo je Osterc kot skladatelj čedalje bolj pridobival z izvedbami del v tujini, zlasti na festivalih SIMC. Vedno bolj je bil znan in priznan, zaželen je postajal za številne interprete, ki so si z njim tudi dopisovali, tako češkoslovaški izvajalci violinist J. Beran, pianista L. Fuchsova in K. Reiner in dirigent K. Ančerl, fagotista A. Grdev (Sofia) in Giudice Jose Lo (La Plata).²⁵ Ob teh in še mnogih nadaljnjih so bili zanj seveda še posebno interesantni nekateri dirigenti in solisti, ki so se že uveljavili v evropski glasbeni produkciji tridesetih let. Poleg stikov z G. Fitelbergom²⁶ je treba v tej zvezi navesti predvsem zveze, ki so bile med Ostercom in H. Scherchnom in so rezultirale tako z natiskom kot izvedbo Osterčeve Plesne suite,²⁷ pa po drugi strani tudi s Scherchnovim gostovanjem v Ljubljani (1937). Osterc si je dopisoval tudi s pianistom R. Koczalskim, ki je, na to sklepamo iz korespondence,²⁸ poleg Kofflerja opozoril G. Fitelberga na Osterca, katerega kompozicije je cenil. V pismu z dne 16.7.1935 je Ostercu pohvalil njegove Arabeske, ki da pri podrobnem študiju mnogo pridobijo, "namentlich durch den menschlichen innigen Stoff. Ich kenne keine Musik, die weniger auf Effekt berechnet ist, wie diese und das gerade ist das Wesentliche! Ich werde für Ihr Werk alles tun, was in meinem Kräfte steht" – laskavo mnenje, ki je toliko tehtnejše, če upoštevamo, da je prišlo izpod peresa subtilnega interpreta Chopinovih klavirskih kompozicij. Za Osterčevo Sonato za saxofon in klavir pa se je navdušil Sigurd Rascher, ki mu je bila ta skladba tudi posvečena. V pismu Ostercu z dne 14.6.1935 je omenil, da je prepričan, da je omenjena Sonata "ein sehr gutes Stück, das ich im Laufe der Zeit oft spielen werde". V vrsti interpretov, s katerimi si je Osterc dopisoval, je bil tudi bolgarski pianist in skladatelj P. Vladigerov, s katerim je imel zvezo vsaj že leta 1937.²⁹ Ko je le-ta imel v letu 1940 v Ljubljani svoj recital in je Ljubljanska filharmonija predsta-

²³ Prim. Cvetko D., Iz pisama Miloja Milojeviča Slavku Ostercu, ib.

²⁴ Gl. Cvetko D., Veze Josipa Slavenskog s Slavkom Ostercom, ib.

²⁵ Prim. gradivo ib.

²⁶ Gradivo ib; Cvetko D., Aus G. und J. Fitelberg Korrespondenz an S. Osterc (v tisku).

²⁷ Z naslovom *Trois danses orientales* je izšla v založbi Ars viva (Bruxelles-Zurich), skladatelj jo je posvetil Scherchnu. V zvezi z njenim natiskom prim. gradivo ib.

²⁸ Gl. pismo R. Koczalskega z dne 18.8.1935, ib.

²⁹ V zapuščini je gradivo skromno, a je moralo biti dopisovanje med Ostercom in Vladigerovom obsežnejše. Srečevala sta se tudi na mednarodnih zasedanjih in prireditvah SIMC, Osterc je v veliki meri prispeval k obisku Vladigerova v Ljubljani leta 1940.

vila njegovo simfonično rapsodijo Vardar,³⁰ mu je Osterc posvetil svojo klavirsko *Fantasie chromatique*.

Navedeni stiki so bili različno važni, ti bolj oni manj. Ostercu so pomagali odpirati vrata v svet, interesantni pa so bili tudi za nekatere njegove sobesednike. On je namreč večkrat vplival, da so bila dela kakega skladatelja iz tega kroga uvrščena v programe festivalov SIMC ali da je ta in oni solist nastopil v tem okviru. Posredoval je tudi gostovanja tega in onega interpreta v Ljubljani (npr. Scherchen, Reiner, Fuchsova, Vladigerov) in še drugod na jugoslovanskem glasbenem prostoru.

V širini, ki je značilna za Osterčevo kontaktiranje prek meja, imajo, tako se zdi, posebno mesto njegovi stiki s Prago.³¹ Z naprednimi češkimi skladatelji se je čutil eno. Številni so mu bili zelo blizu in so imeli nanj določen vpliv, vsekakor večji kot drugi glasbeniki, s katerimi se je tudi vezal. Tu pa je vendar treba opozoriti, da je bil Osterc zelo samostojen in kritičen in se ni dal kar tako vplivati. Vplivom, ki so prihajali od zunaj, gre tako le relativna pomembnost. Vsklajal jih je s svojim pojmovanjem, tudi v primerih, ko so bili praškega izvora.

Ob Ančerlu,³² Fuchsovi³³ in Reinerju,³⁴ ki jim gre iz omenjenega kroga poudarjena vloga, gre v nakazanem smislu posebno mesto Hábi.

³⁰ Gl. Jutro (Ljubljana), 22.4.1949.

³¹ Gradivo, ki je na voljo, pove marsikaj. Obsega korespondenco, pa še izrezke iz časnikov in revij, ki vselej niso opremljeni s potrebnimi podatki. Gre seveda predvsem za kritike o kompozicijah, ne samo za češke, tudi za druge. Teh je moralo biti mnogo, dokumentacija zanje pa je v ostalini skromna. V tridesetih letih je Osterc doživel izvedbe v raznih zahodnoevropskih mestih in drugod. Posebno nekatere njegove skladbe so bile kar precejkrat na koncertnih odrih, tako Toccata, Aforizmi, Sonata za saxofon in klavir. Klasična uvertura, Mouvement symphonique, Suita, Hábi posvečen Koncert za klavir in pihala, Passacaglia in koral, Nonet. Zanj je bila interesantna sleherna izvedba in ravno tako kritika, saj je v tem in onem videl rezultat svojih naporov, realizacijo svojih ustvarjalnih idej in nov uspeh. Zdi se, da je izjemno pozornost posvetil poročilom o Koncertu za klavir in pihala, ki so izšla po izvedbi na XIII. festivalu SIMC (Praga 1935), in o Nonetu po njegovi praški izvedbi 22.4.1938, na katerega je že prej opozoril H.W. Susskind (gl. Rythmus 1937,88). To delo, ki sodi po strukturi med avtorjeve najznačilnejše kompozicije s komornega področja, je krstil Český Nonet, Praga pa ga je sprejela in ocenila s priznanjem (gl. gradivo ib). Za Osterca je bila njegova praška izvedba spodbudna vsaj iz dveh razlogov: zato, ker je predstavljal v dvanajsttinskem sistemu grajen in atematično zasnovan Nonet nov dosežek v njegovem ustvarjanju, in še zato, ker je uspel v mestu, ki je imelo v razvijanju in širjenju nove glasbe skorajda vodilno vlogo v evropskem okviru. Zanimivo bi bilo vedeti, kaj je Osterca napotilo, da je ta svoj opus posvetil A. Honnegerju. Pač zato, ker ga je cenil kot skladatelja, drugačnih interesov v tem primeru ni mogel imeti. Dopisovanje med njima je bilo, tako sklepamo iz ohranjenega gradiva, omejeno na Osterčevo sporočilo Honnegerju o posvetilu in pošiljko kompozicije, in na Honnegerjevo pismo Ostercu z dne 12.10.1937, ko se je ta zahvalil za to in ono in pristavil: "...j'ai pu me rendre compte de tout l'intérêt de votre composition et vous en félicite vivement" (izvirnik ib.).

Zanj smemo po tem, kar je v tej zvezi znano, trditi, da je na Osterca najizdatnejše vplival.³⁵ Sprva še na relaciji učitelja in učenca sta se Hába in Osterc čedalje bolj približevala in postopoma tudi spoprijateljila. O tem zgovorno pripoveduje ohranjena korespondenca, zlasti ta od leta 1932 dalje. Hába je, in to upravičeno, v Ostercu videl privrženca naziranja, ki jih je oznanjal, še več, človeka, ki jih bo na južnoslovanskem prostoru tudi širil. Seznanjal ga je s svojim delom, se zanimal za njegovo, hvalil, kar mu je Osterčevega ugajalo, pa tudi pokazal na to, kar ga je motilo. Na dopisnici, ki mu jo je namenil z dnem 20.3.1934, je na primer o njegovem Koncertu za klavir in pihala dejal, da je to "krasna, vzletna (schwungvoll) a lápidarní skladba", a je v nadaljevanju izrazil željo, naj ne dela več sekvenc v netematičnem slogu in naj čimprej napiše kompozicijo v dvanajsttinskem zvoku, za kar je prepričan, da lahko izvrstno opravi. Podobno vrednotenje Osterčevih del je razvidno še iz nekaterih drugih Hábovih pisem, iz katerih ravno tako razberemo, da je bil z njimi zadovoljen in ga je impresioniralo zorenje njihovega avtorja. Kako in kaj misli o njih, je večkrat tudi javno povedal.

Tako je npr. Ostercu v pismu z dne 21.2.1933 sporočil, da je v nekem svojem predavanju ob navzočnosti vseh atematikov (!) govoril o možnostih spreminjanja klasičnih tipov form v svobodne forme in kot

³² Med Ančerlom in Ostercom je bilo živo dopisovanje, gl. gradivo ib. Ančerl je s Češko filharmonijo izvedel tudi Osterčevo Passacaglio in koral (20.1.1937, Praga), za katero se je zanimal že 1935 (prim. pismo z dne 14.10.1935). Po izvedbi je v pismu Ostercu z dne 24.1.1937 med drugim omenil, da misli, "dass wir die Passacaglia gut herausgebracht haben, obzwar es ein Stück ist, das unsere Abonnenten nicht sehr begeistert". Iz nadaljevanja kaže, da so bile kritike različne: "Wie Du auch auf den Referaten entnehmen kannst, war die erste (moderne) Hälfte meines Programmes allen problematisch". Ob njihove avtorje se je Ančerl drastično spotaknil: "Es herrscht jetzt bei uns auch eine starke Reaktion. Und diese Schweine schreien schön, wenn man einen Namen, welcher etwas für den Fortschritt der Musik bedeutet, nur aufführt."

³³ Osterčevi stiki z L. Fuchsovo segajo v leto 1936, ko je ta izrazila željo, da bi se seznanila z njegovimi skladbami (gl. pismo z dne 30.4.1936, ib). Poslej se je med njima razvila obsežna korespondenca, v cit. zapuščini je 27 pisem in razglednic iz časa 1936-1938. Fuchsova je večkrat izvajala njegova klavirska dela, zlasti Aforizme, ki ji jih je avtor posvetil, Toccato in tudi skladbe drugih jugoslovanskih skladateljev. Osterc je posredoval, da je na pariškem festivalu izvedla Milojevičeve Ritmične grimase.

³⁴ Stiki med Reinerjem in Ostercom so dokumentirani za čas 1933-1939, v zapuščini je 44 Reinerjevih pisem in dopsinic. V njih je Reiner Ostercu izpovedoval tudi svoja gledanja na interpretacijo moderne glasbe (npr. v pismu z dne 4.7.1934), na praški skladateljski krog in Hábovo četrttinsko solo (prim. pismo z dne 19.11.1934). Tu in tam si je dovolil tudi kritične pripombe k nekaterim Osterčevim kompozicijam, kar pa ni vplivalo na njune stike, ki so bili ves čas prijateljski, pristni.

³⁵ V cit. zapuščini se je ohranilo 26 Hábovih pisem in dopisnic Ostercu iz razdobja 1931-1939, a jih je gotovo bilo precej več, gl. gradivo ib.

dober primer za to navedel njegov Kvintet za pihala, ki ga je za ta namen tudi analiziral. V omenjenem pismu je še zapisal, da je Osterc "doch eine frische schöpferische Potenz". S tem, da je opozarjal na kvaliteto njegovih skladb, mu je posredoval vrsto nadaljnjih stikov, tako s Kofflerjem, Rascherjem, V. Tálichom. Ravno on, Hába, se zdi ta, ki je Ostercu od vseh ne samo posredno s svojim zgledom, ampak tudi neposredno in najbolj učinkovito prispeval k uveljavitvi v mednarodnem okviru. Imel je srečo. V Ostercu je našel enakovreden značaj, ki svojega vzornika ni zatajil in mu je vračal, kar je bilo v njegovi moči. Hába pa je bil že sredi tridesetih let v evropski glasbi sodobne orientacije pojem in mu za afirmacijo seveda ni bilo treba to kar Ostercu. Ta pa se je zanj v tej smeri vseeno trudil, predvsem tako, da je svoje učence pošiljal v Hábovo kompozicijsko šolo in skrbel za izvedbo skladb na slovenskem in jugoslovanskem glasbenem prostoru.

V okvir sodelovanja med Hábo in Ostercom, ki je bogato rezultiralo, še spada nek načrt, ki sicer nikoli ni bil realiziran, kot je bil zamišljen, a je zaradi koncepta značilen. Spodbudila ga je težnja, da bi bila slovanska glasba na festivalih SIMC bolj zastopana kot doslej in bi se organizirali še posebni festivali sodobne slovanske glasbe, in nadalje, da bi se poleg češkoslovaške, poljske in jugoslovanske sekcije SIMC osnovali še enaki sekciji v Bolgariji in Svojetski zvezi. Časovno pada ta načrt v konec leta 1934, ko je nastal osnutek dogovora med Hábo kot predstavnikom češkoslovaške in Kofflerjem kot predstavnikom poljske sekcije SIMC, Osterc pa naj bi skupaj z M. Milojevićem še poskrbel za soglasje jugoslovanske vrstnice,³⁶ za kar se je tudi zavzel in formalno uredil, kolikor je bilo treba, da bi bil dogovor sporazumen.³⁷ Sporazum naj bi bil dokončno oblikovan ob XV. festivalu SIMC v Pragi leta 1935, prvi festival slovanske glasbe pa decembra istega leta v Varšavi. Jedro opisane zamisli je seveda bilo v idejnem usmerjanju glasbene produkcije vseh slovanskih narodov. Kaže, da bi naj k njeni realizaciji bistveno prispeval Osterc, ki je, če že ne takrat, pa vsaj nekoliko pozneje, imel zveze z Vladigerovom. Koliko mu je uspelo navezati stike s kakim vrstnikom iz Sovjetske zveze in ali si je v tedanji politični situaciji v tej smeri sploh prizadeval – med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo takrat še ni bilo diplomatskih stikov – pa

³⁶ Omenjeni osnutek navaja v tč. 2 ("Zweck der Verständigung"): a) Gemeinsames Vorgehen im Rahmen der I.G.N.M., so dass die slavische Musik auf den Festspielen genügend und entsprechend vertreten wird; b) Kunstaustausch; c) Festspiele zeitgenössischer slavischer Musik". V tč. 3 tega osnutka pa je pod b navedeno: "Die Entstehung neuer slavischer Sektionen anregen werden, wo solche nicht vorhanden sind (Bulgarien, SSSR?)", prim. gradivo ib. (IGNM – Internat, ges. für neue Musik).

³⁷ Gl. nedatirano pismo v gradivu ib.

je vprašanje, ki ga podrobneje ni mogoče osvetliti, gradivo pa je za to premalo konkretno. Rahla domneva pa je dopustna. Violinist Victor de Winterfeld³⁸ je namreč v pismu Ostercu z dne 25.2.1935, torej v letu, ko se je snoval prej omenjeni načrt, navedel, da je slišal, "dass Sie durch die internationale Gessellschaft für neue Musik in Verbindung stehen mit russischen Persönlichkeiten". Je temu res bilo tako? Ni šlo morda za Vladimira Vogla, ki je bil sicer rojen v Moskvi, pa ni živel in delal v Sovjetski zvezi? Osterc je imel z njim dobre stike. Karkoli je že bilo, za zdaj vsekakor ni dokumentacije, ki bi potrdila njegove zveze s tem ali onim sovjetskim skladateljem. Tudi ne s Prokofjevim, kateremu je posvetil svojo baletno pantomimo *Illusions*. Kaj neki ga je privedlo k temu dejanju? Gotovo tudi in zlasti opus tega ustvarjalca. Morda pa še kaj drugega. Omenjeno posvetilo datira namreč iz začetka leta 1941, ko je Osterc napeto spremljal potek političnih in vojnih dogodkov v Evropi in svoje simpatije odločno usmeril na sovjetsko stran.³⁹ Kar verjetno se mi zdi, da je tudi to imelo močan delež v njegovi odločitvi za posvetilo Prokofjevu. Mu je še lahko poslal prepis *Illusions* z vpisanim posvetilom in pismo s sporočilom o spoštovanju, ki ga je gojil nasproti njemu in njegovi glasbi? V to skoraj ni mogoče dvomiti. Vprašanje se zdi le, ali je to in ono tudi prišlo v roke Prokofjevu in ali mu je ta v pozitivnem primeru spričo vojnih razmer, ki so sledile tako rekoč neposredno zatem, sploh še utegnil odgovoriti. Virov, ki bi o tem kaj povedali, ni.

Iz ohranjene korespondence,⁴⁰ ki dokazuje nevezano, a vendar smotno širino, lahko ugotovimo še nadaljnje Osterčeve stike z glasbeniki izven njegove ožje in širše domovine.⁴¹ Ti so rezultirali enako ali po-

³⁸ V cit. pismu, ib., je Winterfeld omenil, da je absolvirал glasbeno visoko šolo v Berlinu in bil učenec Georga Kulenkampffa. Leta 1935 je imel 22 let, na dopisnici iz Bydgoszcza, ki jo je pisal Ostercu in je datirana z 19.11.1936, se je deklariral kot Jugoslovan. Bil je brez zaposlitve in pripravljen, da gre v Sovjetsko zvezo, če bi tam kje dobil mesto koncertnega mojstra ali vsaj prvega violinista. Osterc mu je svetoval, naj se obrne na V. Vogla (gl. dopisnico z dne 28.3.1936, ib.). Verjetno na Voglov nasvet je očitvidno pisal v Sovjetsko zvezo, a kaže, da brez uspeha, kajti na dopisnici z dne 19.II.1936 pravi: "Aus Russland habe ich leider nichts gehört."

³⁹ To je Osterc izrazil tudi s tem, da je svojo simfonično pesnitev *Mati* leta 1940 posvetil prvemu sovjetskemu poslaniku v Jugoslaviji, V. A. Plotnikovu, *Sonate pour violoncelle et piano* pa leta 1941, vsekakor pred aprilom, sovjetskemu diplomatu V. Saharovu. Gradivo gl. ib.

⁴⁰ Medsebojno dopisovanje je večidel teklo v nemščini, jeziku, ki ga je Osterc izvrstno obvladal, redkeje v drugih jezikih. Celo njegovi češki vrstniki so mu pisali v tem jeziku in ne v svojem, čeravno je bil Osterc v češčini dobro verziran.

⁴¹ Med drugimi npr. tudi s K.B. Jirakom. Osterc mu je izrazil željo, da bi na londonskem festivalu SIMC (1938) on dirigiral njegov *Mouvement symphonique*, ki mu ga je posvetil. K temu gl. Jirakovi pismi z dne 3.10.1936 in 26.2.1938, ib. – Nikjer pa ni v gradivu kakega

dobno kot že omenjeni. Iz celotne dokumentacije, ki je na voljo, sledi, da so skladateljeve zveze s posameznimi glasbeniki navzlic svoji številnosti na splošno trajale daljša obdobja, včasih kontinuirano tudi skozi več let, in da so iz Evrope segle tudi v Latinsko Ameriko.⁴² V podjetnosti, ki jo je po tej strani pokazal, ni Osterca dosegel, kaj šele presegel nihče od dotedanjih slovenskih skladateljev. V korespondiranju je bil hiter in natančen in imel je oster čut za to, s kom dopisovanje ni izguba časa. S tem nočem reči, da bi hotel kontaktirati samo z ljudmi, ki so mu lahko bili koristni kot izvajalci ali ocenjevalci njegovih kompozicij, čeravno so ti imeli pri njem prednost, kar je razumljivo. Vendar je iz dokumentacije, ki nam je v mislih, razvidno tudi to, da je šel čez ta interesni dejavnik. V svojih pis-mih je razpravljal tudi o problemih nove glasbe, upravičenosti in vlogi, ki ji gre v razvoju. K temu nas navaja stilizacija pisem, ki jih je dobival od drugod in ki je bila očitna reakcija na določene pasuse njegovih tekstov. Analogno se nam iz obstoječih virov kar ponuja sklep, da je Osterc, čeravno redko, temu ali onemu sobesedniku vsaj nakazal, če že ne čisto razkril, svoje osebne, intimne probleme, ki sicer z njegovim ustvarjanjem niso imeli neposredne zveze, a so na nek način nanj gotovo tudi vplivali.

Najbolj intenzivni so bili Osterčevi stiki s tujim glasbenim svetom med leti 1934 in 1938, ko je bil poudarjeno aktiven v raznih smereh in je doživljal v mednarodnem svetu s svojimi skladbami čedalje več uspehov.⁴³ Ti so se nadaljevali tudi zatem, ko so se vsakršni stiki vedno bolj ožili, za kar sta bila vsaj dva razloga. Osterčevo zdravje, ki že prej ni bilo zadovoljivo,⁴⁴ se je slabšalo. Čeravno se je boleznì na vso moč upiral in

pisma J. Suka, ki mu je Osterc posvetil svoj II. godalni kvartet (1924). Gotovo mu ga je tudi poslal in mu o tem še posebej pisal, za kar se je Suk po vsej verjetnosti zahvalil.

⁴² Osterčeve zveze so segle tudi v Urugvaj. V njegovi zapuščini je poleg pisem J.C. Paza iz Buenos Áiresa tudi korespondenca, ki jo je na Osterca naslavljal F.C. Lange iz Montevidea. Ta je Osterca prosil za sodelovanje v Boletinu latino americano de musica, ki ga je urejal. Iz gradiva sklepamo, da se je Osterc vabilu odzval. Lange, ki je tudi bil orientiran v sodobno glasbo tridesetih let in je zasledoval podobne cilje kot npr. Paz, je Ostercu sugeriral tudi izmenjalne koncerte v sorodni obliki, kot jo kažejo tedanja argentinška prizadevanja. Prim. njegovi pismi Ostercu z dne 8.8. in 17.10.1935, ib.

⁴³ Mednje štejejo tudi natiski njegovih skladb v tujih založbah (Universal-Edition, Edition Ars viva), gl. gradivo ib.

⁴⁴ V tej zvezi so zanimiva nekatere pisma R. Rascherja, ki potrjuje, da je bolezen ovirala Osterca že leta 1935. Znanci so jo pripisovali drugim vzrokom, kot so ti zares bili. Tudi Rascher je bil med njimi. Vpraševal ga je, če je dovolj, "sparsam mit Alkohol" in pristavil, da je "als Mensch eigentlich viel zu wertvoll und ernsthaft, um über dieses Bein zu stolpern". Bil je antropozof oz. teozof, v istem pismu z dne 19.10.1935 je Osterca vpraševal: "Kennen Sie das Buch Theosophie von Rudolf Steiner? Ich glaube, das ist gerade das, was für Sie das Richtige wäre, oder Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welt von Rudolf Steiner." Svetoval mu je, naj bere ti knjigi "ganz langsam" in kleinen Stücken jeden Tag ein bisschen

hítel s komponiranjem, kot bi čutil, da se mu čas izteka, je ta manjšala njegove želje za kontaktiranjem. Postopnemu zapiranju njegovega interesnega kroga pa je prispevala tudi evropska politična situacija, zaradi katere se je po letu 1938 delokrog SIMC naglo ožil. To in ono je vplivalo, da je Osterčevo dopisovanje in sodelovanje navzven pospešeno usihalo,⁴⁵ in ga, čeravno je v njem hotel vztrajati do svojega konca, že v letu 1940 in še posebno neposredno zatem skoraj več ni bilo.⁴⁶

Muzikološki zbornik, 11 (1975), 82-92.

in naj mu o tem piše. Kaže, da se za te nasvete Osterc ni zmenil, Rascher se je namreč v pismu z dne 11. 12. 1935 znova vrnil k tej temi. Hotel je vedeti, ali je Steinerja bral in kak vtis je napravil nanj. Seveda je imel najboljši namen ("Ich möchte Sie noch lange haben", ib.), a Osterc je bil v svojem bistvu ateist in Steinerju tuj. Še Hába, ki je sicer tudi bil vnet Steinerjev privrženec, po tej strani ni imel nanj nobenega vpliva.

⁴⁵ Med njegovimi zadnjimi sobesedniki je bil Hába. V pismu z dne 6. 6. 1939 je Ostercu previdno pisal, kako je z njim. Njegova šola za četrtonsko glasbo na praškem konservatoriju je postala po zasedbi Prage vprašljiva, to, kar je on oznanjal, je sodilo v "entartete Kunst". Apeliral je, da bi mu Osterc poskrbel kakega učenca, češ da je kontinuiteta važna za obe strani, v nadaljevanju pa je pisal: "Ich halte meine gesamte Arbeit aufrecht. Musikverein Pritomnost tut nächste Saison im bescheidenen Rahmen vorzubereiten. Das Frühlingswetter war miserabel und kalt. Jetzt beginnt es heller und warmer zu werden. Das repariert auch das Gemut und Lebensart" – s tem je gotovo mislil na marčne dogodke 1939 in to, kar je sledilo. Česar ni razločno napisal on, je storil M. Ristić, ki je v pismu Ostercu z dne 25. 8. 1939 v zvezi s Hábo in problemom obstoja njegove šole dejal, da "jedan od najbitnijih uslova da on a s njim četrtvtonska klasa dalje u tome ustavi radi je da ima i iduće školske godine strance kod sebe, u prvom redu Jugoslovane", prim. cit. pismo, ib.

⁴⁶ Iz tega časa, nekaj pred zlomom Francije, je še pismo z dne 3. 4. 1940, ki ga je na Osterca naslovila pariška Association de la Revue Musical z vabilom, da bi v njenem komiteju sprejel sodelovanje. V le-tem so bile pomembne osebnosti, tako npr. A. Cortot, P. Claudel, S. Lifar, P. Valéry, D. Milhaud. Tudi cit. povabilo govori o veljavi, ki jo je imel Osterc v mednarodnih glasbenih krogih.

NOVO V MLADINSKIH ZBORIH SLAVKA OSTERCA

V zadnjih dvajstetih letih vse pogostejši orisi osebnosti Slavka Osterca, analize nekaterih njegovih del in oživljanje podobe doslej najbolj hrupnega, udarnega in vplivnega novotarja v vrstah slovenskih glasbenikov, postopoma luščijo tega, še danes ne povsem osvojenega ustvarjalnega duha. Odmerjajo mu težo, kompozicijsko-slogovni in vzgojni pomen na domala vseh področjih našega predvojnega glasbenega življenja. Vrednotenje Osterčevega preloma z romantičnim izročilom, njegove niti za hip omahujoče zahteve po sodobnem in izvirnem zvočnem izražanju, oris umetnikovih jasnih ustvarjalnih načel, zavestnega odklanjanja tradicije, pojasnjevanje za njegov čas resnično drznih kompozicijskih sredstev ter avantgardnega mišljenja, vse to je v glavnih obrisih že odmerilo skladateljev ugledni delež v novejši slovenski glasbi.

K temu sta prispevala časovna razdalja in današnje pojmovanje novega zvoka, odnosa do takoimenovane svobodne oblike, kopičenja disonanc, nenavadnih harmonskih postopov (danes: netematike in izventonalne gradnje) ter spoh do estetike, ki se je žolčno spopadala z vsem, kar je presegalo okvir tradicionalnega ustvarjanja. Danes prav tako ni več vprašanj o pravilnosti ali zgrešenosti Osterčeve skladateljske usmeritve. Vedno bolj se kaže kot docela utemeljena in predvsem kot posledica ustvarjalne nuje, ki se je začela s polnim razmahom sproščati ob pravem času; z nastopom velikih znanilcev nove glasbe, zgodnjim Stravinskim, Hindemithom, deloma Prokofjevom in Bartókom. Z njimi so dobila Osterčeva ustvarjanja hotenja (nasprotna tedanjim in tudi poznejšim ocenam, da je hotel biti sodoben za vsako ceno) tisto izrazno območje, ki je bilo blizu njegovemu glasbenemu doživljanju in mišljenju, kjer je našel, ne glede na popoln odklon javnosti in kritike, vire za razvoj svoje glasbene govorice, v dosežkih današnjih klasikov moderne pa umetniške vzore. Tudi trmasto hlastanje, pogosto celo pretirano navduševanje nad vsem, kar se je pojavilo v glasbi novega, se kaže kot nujna posledica ustvarjalnega prepričanja in umetnostnih nazorov, podkrepljenih z njegovim značajem in temperamentom. Pripadnost tedanji glasbeni avantgardi je tako povsem razumljiva in logična, v slovenskih razmerah

pa je učinkovala kot "brezobziren" revolucionarni pojav z izredno pomembnim razvojnim vplivom. Vendar tu začenja manj razgrnjena stran Osterčevega lika: muzikalna vsebina kot čista umetniška vrednost, vprašanje, kako ji Osterc kroji izrazno novotarstvo, kaj se skriva in kaj sije za njegovo satiro, zbadljivko, šaljivko, njegovim cinizmom, odporom do čutnosti v glasbi, razumskim snovanjem in humorjem.

Pesmi za mladinski zbor so droben, obstranski opus Slavka Osterca. Dvanajst skladbic, če štejemo Belokranjske nagajivke kot eno bibliografsko enoto.¹ Ni naključje, da jih je napisal v zreli ustvarjalni dobi, v zadnjem desetletju pred smrtjo. Pomembno je, da je del svojih moči posvetil mladinski glasbi, z vsemi predznaki svojega jezika, da mu naprednih estetskih nazorov pri tem opusu ni bilo treba psoebej utemeljevati. Nastanek Osterčevih pesmi za mladinski zbor je povezan s časom velike preobrazbe slovenskega mladinskega petja, z njegovim doslej najbolj revolucionarnim obdobjem, ki je v jedru spremenilo odnos do načina ustvarjanja za otroke. Na zunaj ga označuje dragoceno vzgojno, uredniško in pevovodsko delo Srečka Kumarja ter njegovih sotrudnikov, Ivana Grbca, Avgusta Šuligoja, Cirila Preglja in Maksa Pirnika, z njim rojstvo številnih mladinskih zborov po Sloveniji z umetniško osveščenimi voditelji, navznotraj pa predvsem nova glasva, najprej Adamičeva, potem enkratna Kogojeva, s svežo, muzikalno dognano vsebino, z mojstrskimi upodobitvami otroške poezije v poznoromantičnem slogu.² Vzrok za to, da je Osterc pozno in sploh začel pisati za mladinski zbor, je našel Pavel Šivic v skladateljskem načelu piši za zasedbo in sestave, ki ti zagotove izvedbo.³ Ne vemo, ali je Osterc napisal svoje prvence za otroški zbor na neposredno Kumarjevo spodbudo⁴ (poznejši zbori, razen Novice in Štu-

¹ Ančka, bančka, enoglasna pesem s klavirsko psremljavo (Zvonček, XXX/1930/31); Novica, dvoglasna s klavirsko spremljavo, 1936, rkp.; naslednje so vse triglasne: Belokranjske nagajivke, 1933 (Andreju, Francetu, Juretu, Vinkotu, Jošu, Vlahu, Tonetu, Butorajcem); Kvartet, 1933; Študija, 1934; Nezgoda na piru, Delajmo zlata kolesa, Žabica in muha, vse 1937; Ovce in psi, 1938; Mamica, 1938; Oba junaka, Biba leze, Štupa rama, vse 1940. – Razen prve, Novice in Študije (slednji še nista bili natisnjeni), so bile kot zbirka objavljene ob odkritju skladateljevega spomenika v Veržeju 1963. Izdal jih je Mladinski pevski festival v Celju, uredil Makso Pirtnik. – V Grlici VI/1960 je izšla zadnja pesem Osterčeve Belokranjske suíte za ženski zbor na besedilo Albina Čebularja, ni pa nikakršne dokumentacije, da bi jo bil skladatelj namenil tudi mladinskemu zboru kot je to storil z Novico: pripisal ji je oznako – dvospev za ženski ali mladinski zbor s klavirsko spremljavo.

² Prim. Loparnik B., Po stopinjah časa. Uvod k izdaji Kogojevih Pesmi za mladino ob petdesetletnici Kumarjevega zbornika "Otroških pesmi", Grlica XVI, 1973/74, št. 3-5.

³ Šivic P., Mladinski zbori Slavka Osterca. Ob zbirki Osterčevih mladinskih zborov, Grlica, IX, 1963, št. 4-5.

⁴ Prvič so bile natisnjene v trojni številki (zvezek VIII, IX, X) "Grlice", revijalne zbirke mladinske glasbe Srečka Kumarja, ki je izhajala v Zagrebu od 1933-35.

dije, so vsi nastali po naročilu pevovodij). Za pojav Osterčeve glasbene govornice v naši zborovski literaturi za mlade je bil odločujoč čas, ki je že pred prvim natisom Belokranjskih nagajivk opravil s čitalniško blagozvočno praznino.⁵

Vsi Osterčevi mladinski zbori (izjemi sta Ančka, bančka in Novica) so zasnovani a cappella. Klavirsko spremljavo kot neobvezno dopolnilo, tudi kot olajšanje izvedbe po tedanjih navadah, zasledimo po virih le za Belokranjske nagajivke.⁶ Osterc jo je napisal verjetno na prošnjo pevovodij in še to štiri leta pozneje kot pesmi.⁷ Tudi podnaslovi "za ženski ali mladinski zbor"⁸ se ujemajo s tedanjimi izvajalskimi razmerami.⁹

Po literarni vsebini in kompozicijski zasnovi so vse pesmi, ki jih je Osterc izbral in komponiral, izvirne, ustvarjenje v mejah zmogljivosti otroških glasov in muzikalnega doživljanja. Ponekod skrajno razpet glasovni obseg (v Študiji od malega e do dvočrtanega a), intonančna zahtevnost, gost zborovski stavek, svobodna oblika brez motivičnega dela in ponavljanja, disonančna zaporedja, vzporedne kvinte, oktave, trizvoki, pogosto polifono vodenje glasov, velik poudarek linearni gradnji, dosledno, včasih pretirano izogibanje klasičnim harmonskim pravilom, ki podrčtujejo ali prekašajo že dovolj močne naturalistične poteze besedila (Žabica in muha, Delajmo zlata kolesa, Nezgoda na piru). To so odrazi Osterčevega novotarstva v mladinskih zborih; v posameznih sestavinah se ne razlikujejo od ustvarjalnih nagibov, ki jim je skladatelj sledil v vseh svojih delih, ne po končnem umetniškem učinku, pri Ostercu kar značilnem sožitju obeh nasprotij: pronicljivo muzikalnega in razumsko ciničnega ustvarjalnega duha.

Kompozicijska in muzikalna zasnova Osterčevih mladinskih zborov izvira iz besedil. Polovica je belokranjskih narodnih jedrnate in šaljive vsebine, ostale pesmi so umetne.¹⁰ Razen Klopčičeve Mamice in Študije

⁵ Prim. Loparnik B., *ibid*.

⁶ Kumarjeva "Grlica" ima pri vsebini notnega dela podnaslov "Omladinski zbori a cappella in s spremljevanjem klavirja", kar dovolj zgovorno dopušča obe obliki izvajanja, objavljene pa so le k nekaterim pesmim.

⁷ V priložnostnem intervjuju je izjavil, da pripravlja klavirsko spremljavo k "osmim belokranjskim zborčkom", gl. *Jutro* XV/1934, 10.

⁸ Osterc jih je pripisal Belokranjskim nagajivkam, Novici in Študiji (pri tej je na prvem mestu "za mladinski" zbor).

⁹ Prvi samostojni koncert "Trboveljskega slavčka" je bil maja 1931, v tridesetih letih pa je uspešno nastopal ženski del Učiteljskega pevskega zbora pod Kumarjevim vodstvom, ki je krstil velik del nove mladinske literature.

¹⁰ Belokranjska ljudska besedila: Ančka, bančka, Belokranjske nagajivke, Nezgoda na piru, Delajmo zlata kolesa, Žabica in muha. Avtorji umetnih pesmi: Ivan Krilov, v prevodu Bogomila Vdoviča (Kvartet, Ovce in psi), Danilo Gorinšek (Biba leze, Štuparama, Novica),

(tu je uporabil namesto besedila solmizacijske zloge) so vse vedre, vsebino črpajo iz otroškega sveta, vselej z jasno poanto, prežete s pristnim in naivnim humorjem, hudomušnostjo, ponekod že pravo satiro.¹¹ O naravi, pokrajinskih lepota, pomladi, pravljčnosti iz živalskega sveta, žalosti ali veselju, samem po sebi, ne govori nobena. Vse so pripovedne, v izrazu zgoščene, otrokom primerno duhovite, ne težijo k estetski vrednosti "lepega", čeprav šegavo, včasih naravnost in brez ovinkov spregovore tudi o "grdih" in neplemenitih značajskih potezah,¹² vendar največkrat s prikupno neposrednostjo in z željo, da približa otrokom v dotedanji slovenski mladinski glasbi še nedotaknjeno vsebino: bistrourni dovtipi, ki naj spodbujajo razumsko sodelovanje mladih izvajalcev, odklon od leporečja, sentimentalnosti in ohlapnih pesniških prispodob. Osterc izbira vselej kratkočasne prigode, kjer se je nekaj zgodilo, povedne besedne igre v posmeh neumnosti, torej skup in v čustvovanju trši besednjak, ki točno zadeva skladateljevo invencijo. Jasno razviden je že v skladbicah iz leta 1930, npr. v osemtakti 5. Belokranjski nagajivki:

Josip Stritar (Oba junaka), Mile Klopčič (Mamica).

¹¹ Najboljši primer je besedilo Kvarteta, kjer je Krilovu uspelo v personifikaciji opice, medveda, osla in kozla podtakniti satirično puščico na tedanje razmere v ruski vladi. Ne glede na pesnikovo politično ost je pesmica po vsebini in duhovitem ponorčevanju zanimiva za katerikoli čas in ljudi, izviren domislek, v vsemi lastnostmi za uglasbitev: Pri opici poredni (si osel in kozel/ ter Miško, medved zagovedni /izmislijo zasvirati kvartet/. Dobe si note,/ bas ter alt in gosli dvoje/ in sedejo v gozdek pod hoje,/ da bi z umetnostjo svojo /zavzeli svet/. Začno in drgnejo, /soglasja ni .../ Postojte, bratci, hoj!/ jim opica kriči./ Kako naj godba gre,/ ko napak vsak sedi?/ Ti, Miško, z basom,/ sedi pred violo./jaz prima, grem pred drugo tja, /potem bo naša godba šla/, še les z goro/zapleše kolo./ Presedejo,/ začno kvartet,/ pa spet ne ujamejo se glasi./ Postojte, jaz jo imam./ zdaj osel zakriči./ le počasi, le počasi,/ mi pridemo že vred,/ če gremo vstric sedet./ Poslušajo,/ sedijo v eni vrsti/ kvarteta prav ne godejo jim prsti./ In več ko prej/ med njimi je nazorov/ in sporov./ kako naj kdo sedi .../ Na vrišč slučajno/slavec prileti./ Vsi prosit ga hite./ o, naj jih reši zmote:/ Vsaj urico./ reko mu,/ z nami se pobavi/ in nam kvartet./ v soglasje spravi!/ Glej, kdor rad bi godec bil,/ ta mora kaj umeti/ in tanjši sluh imeti,/ kot je vaš/ odgovori jim/ instrumente imamo/ in note./ samo povej/ kako nam je sedeti!/ Kdor bi rad bil slavec naš./ A vi, prijatelji,/zagodli prav/ ne bodete nikoli.

¹² Npr. druga in tretja kitica Nezgode napiru: "Pajek prime za poleno,/ hiti muhi ga v koleno./onda muho mlati/ z dvetimi ščapi./ Dolgo ne boš več živila!/ Pajek muho šikne./ da ji nos izpikne./ Prime jo za tilnik,/ vrže jo v štedilnik." In Ovce in psi: "Da ne bi več volkovi jih plašili,/ pri neki čredi na ukaz,/ število psov so pomnožili./ Pa psi so se tako zaredili čez čas,/ da čreda od volkov je res ostala cela,/ a tudi psom bilo je treba jela:/ Najprej je z ovac voln ušla./ Nato so kožo ž njih odrli,/ ostalo slednjic je ovac/ pet, šest vsega./ a te so psi požrli."

TONETU

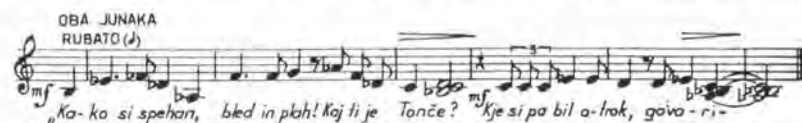
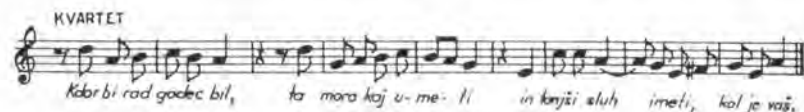
To-ne ba-ro-ne iz Nakla do-ma, pa-tri-ka na vra-la: Je
zaj-ka do-ma? Zajka ni ču-la, ker je ple-sa-la,
lončku ba-rončku pe-te ka-za-la.

Izhodišča, ki so Osterca vodila pri izbiri besedne predloge in njihove glasbene upodobitve, se skladatelju seveda niso utrnila šele v času, ko se je lotil mladinskih pesmi. Pogojena so v splošnih lastnostih Osterčeve osebnosti, temperamenta in glasbenih nazorov, v a cappella glasbi pa jih je utrjeval že v mešanih in moških zborih.¹³ Analiza besedila in skladb kaže medsebojno sorodnost v izrazu in obliki. Melodični dikciji posveča Osterc največ skrbi. Povsem jo opira na besedni metrum. Dviganje in padanje melodične linije uravnava po vsebinsko poudarjenih zlogih, vodi jo po zaporedju majhnih intervalov (največkrat v sekundnih postopih), razen ob nenadnih smiselni preskokih, klicih ali pri redkem onomatopetskem ponazarjanju. Pri njem ni sledu o izpeljavanju motivov in daljših glasbenih domislekov; vedno ustvarja nove, v skladu z deklamacijo besedila. Melodična linija je težišče Osterčevega navdiha, oblikuje jo v strnjenem loku, brez refrenov in sekvenc, kot osrednje izrazno sredstvo, ki ga ritem in harmonija le dopolnjujeta. Nastopa kot dognana, izbrušena osnova skladbe, z njo se največkrat približa umetniškemu idealu, kjer ni nobene note ne preveč ne premalo. Nekaj primerov:

VINKOTU

Vinka ba-rinka rzički je spol, mucek je prišel, repk mu dal.

¹³ Do prvencev za mladinski zbor je napisal 11 mešanih in 3 moške zборе.



Tekoč in sproščen melodični tok, kot odlika vse dobre pevne glasbe iz vokalnega izročila, z intuicijo poglobljena besedna predloga, pomembno razširjen izrazni domet pesmi, ki jim v razširjenem, svobodno pojmovanem tonalnem območju, vse to s sodobnimi harmonskimi in ritmičnimi prviniami ustvarja novo, čisto muzikalno vrednost. V Osterčevem opusu za mladinski zbor ne najdemo primera, kjer bi se skladateljeva melodična zasnova pesmi bistveno ne ujemala s to označbo.

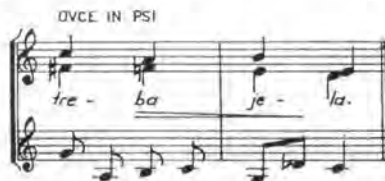
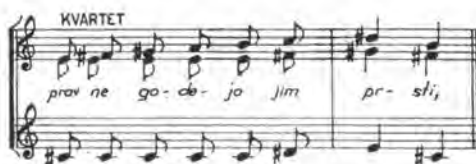
O "dopolnilnih izraznih sredstvih", kot jih je Osterc imenoval, je nekaj tudi sam povedal: "Vedno sem pri glasbi ritmu dajal prednost pred harmonijo in polifonijo. Plesne ritme podcenjujem ... zdijo se mi šablonski. V ritmu vidim največji kot originalnosti – življenje, radost, komiko."¹⁴ In: "Meni osebno je harmonija postranskega pomena ... najmanj bistveni del invencije ter jo prištevam le k tisti neizogibni tehniki, brez katere ne more nastati nobeno mojstrsko delo."¹⁵ Obe pojasnili sta za Osterca značilni, odražata se tudi v mladinskih pesmih, seveda v obsegu in možnostih tega opusa. Ritem je pester, pogojen v besedni metriki. Raznolika vsebina, zgoščen izraz pesmi in menjavanje drobnih razpoloženskih odtenkov, ponujajo Osterčevemu navdihu številne ritmične zveze, ki pod njegovim peresom zaživijo tudi v trenutkih, ko jih beseda le megleno nakaže. Osnovne notne vrednosti so skoraj v enakem razmerju četrtinke in osminke, polovinke le v pesmi Delajmo zlata kolesa, ki ima oznako "kakor koral". Poredko se pojavijo gibanja v šest-

¹⁴ Gledališki list ljubljanske Opere, 1938/39, št. 4, str. 27.

¹⁵ Osterc S., Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost Nova muzika 1928/I, št. 1, str. 3.

najstinkah in triolah, medtem ko imajo sinkope in punktirani ritmi pomembno vlogo; ponekod je ritmično gibanje poudarjeno z ostinatnimi drobci v altu, novost, ki je naša mladinska pesem pred Ostercem tudi ni poznala. Ritem se v Osterčevih skladbah, podobno kot melodika, ob vsaki priložnosti izogne ponavljanju,¹⁶ v označenih ali neoznačenih taktofskih načinih je zamišljen kot samostojna gibalna sila.

Osterčeva linearna gradnja je kljub novim prijemom dvignila mnogo manj prahu kot njegova akordika. Spotikali so se ob njegove disonance, dodajanje sekund, češ da je to delal zato, da je zvenelo moderno. Zakaj je tako ravnal tudi na nekaterih mestih, kjer vodenje melodične linije in vsebina besedila nista zahtevali zvočne zaostitve, še ni pojasnjeno, kljub odmaknjenemu času in poskusom objektivnega vrednotenja. Od treh primerov, ki so vsi ob sklepih fraz, se zdi muzikalno prepričljiv le prvi:



¹⁶ Izjema je Študija, za izvedbo najbolj zahtevna med vsemi, svobodno pojmovana fuga v enotnem, dosledno binarnem ritmu.

V Belokranjskih nagajivkah je Osterc še označil osnovno tonaliteto skladbe, v poznejših ne več, ker je v njih močno zabrisana z nastajanjem občasnih tonalnih središč,¹⁷ brez klasičnih kadenčnih ali modulacijskih prehodov. V Osterčevem in novejšem času se je za to harmonsko zasnovo razširil nedoločni izraz "atonalni slog"; neustreznost tega izraza je Šivic smiselno pojasnil v razlagi Kvarteta, češ da ne gre za atonalnost, temveč za izventonalni vtis skladbe, ki ga skladatelj dosega s hitro neperiodično menjavo tonalno jasnih odstavkov.¹⁸

Nekateri Osterčevi mladinski zbori (Belokranjske nagajivke, Kvartet, Študija, Štuparama, Biba leze) so kljub namernim disonancam in zavestno ustvarjeni nesimetričnosti v vseh prvinah stavka taki, da dajejo vtis spontano zrasle oblike, kjer linearna zasnova kot po naključju izzove akordiko in to ne v funkciji harmonske osnove, marveč kot vsebinsko (izrazno) dopolnilo v melodiki pogojene invencije. Posebno močan je ta vtis ob sočasnem zvenjenju glasov v svobodnih imitacijah; v daljših, večkitičnih pesmih (Kvartet) pa se razteza tudi na vmesne homofonske odstavke. Tu občutimo vertikalno gradnjo popolnoma neprisiljeno, a krepko v vajetih skladateljeve ustvarjalne volje; disonančne akordične zveze, pripravljene ali nenadne, se skladno družijo z vsebinsko zadeto melodiko v zaokroženo celoto – glasbeno misel, jedrnato, v izrazu sodobno, Osterčevo. Verjetno je v tem, poleg odlik same melodične zasnove, skladateljev umetniški dosežek v opusu za mladinski zbor najvrednejši, samosvoj, nov v najboljšem pomenu besede, delo pristnega muzika in mojstra nove glasbene govorice.

Muzikološki zbornik, 11(1975), 93-99.

¹⁷ Skladatelj jih imenuje "centralni harmonični toni". Prim. Osterc S., O sodobni smeri zborovskih skladb, Zbori, IV/1928, št. I str. 3.

¹⁸ Šivic P., *ibid.*

SKLADATELJ SLAVKO OSTERC V SLOVENSKEM IN EVROPSKEM OKVIRU

Na prvi pogled bi se mogel naslov tega sestavka zdeti protisloven, saj je slovenski okvir vendar že sam po sebi del evropskega okvira. Čemu torej razlikovanje? Ali ne gre morda za odvečno in nepotrebno razločevanje? Geografsko verjetno zares ne more biti dvoma, ker je prvo neločljivi del višje oziroma večje celote. Pa vendar: če razumemo ta okvir ali prostor v etničnem in še zlasti v kulturnem smislu, se začno zadeve zapletati, kajti "prostor na evropskem kulturnem in torej tudi glasbenem soncu" ni bil nikoli dan sam po sebi, ampak si ga je bilo vedno treba in si ga je še vedno znova treba izboriti, se pravi, izboriti svojo prisotnost, konvertibilnost. Z drugimi besedami, imamo opraviti s vprašanjem nacionalnega oziroma internacionalnega v glasbeni kulturi: kdaj in kako postane nacionalno pomembna skladateljska osebnost tudi mednarodno odmevna.

Če se omejimo na XX. stoletje, lahko ugotovimo, da so s koncem tradicionalnega sistema, ki je skozi stoletja amalgamiral nacionalne posebnosti v smislu lahko razumljivih, večinoma prijetnih in zato sprejemljivih lokalnih posebnosti, prišle sedaj na površje vse tiste nacionalne glasbene značilnosti, ki jih dur-molovski prisilni jopič ni dopuščal. Možnosti oplajanja tako imenovane (zahodno)evropske glasbe so neverjetno narasle, ne pa tudi stopnja sprejemljivosti teh nacionalnih novosti in posebnosti. Zavoljo razumljivih vzrokov so bili vsi tisti, ki so sicer prinesli nove nacionalne barve, a v zastareli kozmopolitski preobleki, odpisani že v samem začetku. "Uspeli" so samo tisti vzorci glasbenih nacionalizmov, ki so zmogli uveljaviti nove standarde v mednarodni areni. In teh in takih je bila samo peščica. Postalo je namreč jasno, da velika umetniška potencia, originalnost, genialnost, produktivnost itd. ne zadočujejo, ampak da to novo, nacionalno mora vsebovati tudi kakšno novo sporočilo, mora predstavljati izrazno ali tehnično obogatitev dotakrnega (zahodno)evropskega mednarodnega univerzuma, kar pomeni, da mora biti uvozno zanimivo, ali z drugimi besedami, da je zmožno osmoze. In vendar: ker govorimo o uvozu in izvozu, kar je možno reducirati na "mi" in "oni" oziroma obratno, pri čemer ni pozabiti, da "smo vsi

enaki, da pa so nekateri bolj enaki", spoznamo, da so zakone tega zamotanega procesa osmože hote ali nehote oblikovala kulturno bolj razvita okolja, da ne rečemo narodi. Tako se v glasbi pravzaprav soočamo z analogijami oziroma sinkroniziranimi pojavnostmi splošne stvarnosti, da se internacionalnost ali "internacionalizem" namreč meri po stopnji "pozitivne naravnosti" glede na močnejšega. Naj bo že karkoli, ob vseh teh trendih po nekakšnem bolj pravičnem kulturnem in drugačnem policentризmu ostaja dejstvo, da količinsko počnejša okolja iz količinsko kakovostne množičnosti *via facti* rojevajo več kvalitete in zato tudi na področju glasbene ustvarjalnosti in poustvarjalnosti oblikujejo kriterije. Ker pa je skladatelj, o katerem je govor, kljub temu, kar je bilo rečeno, v svojem času tehtno segel v evropsko in celo izvenevropsko glasbeno prizorišče in ni samo pridodal nekaj nacionalnega pigmenta mednarodnemu kozmosu, sodi med tiste velike Slovence, ki so prispevali k samoumevnosti slovenskega kot nepogrešljivi sestavini evropskega.

V novejši mednarodni muzikološki enciklopedični literaturi najdemo o Slavku Ostercu (1895–1941) nekatere biografske in bibliografske navedbe, ki večinoma ne sežejo čez najbolj osnovne podatke. Tako je z Grove's Dictionary of Music and Musicians (1954), z Riemannovim Musik-Lexikonom (1961) in celo UTET-ovo La Musica (1971). Korak naprej pomenita Fasquellova Encyclopedie de la musique (1961) in založbe Ricordi Enciclopedia della musica (1964). V prvi beremo: "... marque a la fois par Hindemith et par Schönberg aussi bien que par Hába, il exerça une grande attraction sur la jeune generation slovène", v drugi pa: "... supero l' influsso dell' espressionismo, rifacendosi al patrimonio del folklore musicale slavo". Bolj pomemben je članek o skladatelju v Musik in Geschichte und Gegenwart (1962), kjer med drugim piše: "Er führte die radikalen Stilbegriffe seiner Zeit in die slowenische und teilweise auch die ganze jugoslawische Musik ein". Še več prinašata švedski Sohlmans Musiklexikon (1974) in The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1978), ki pravi: One of teh top leading artistic personalities in Yugoslavia between teh two wars, founded a school of followers-composers, campaigned for modern stylistic orientations of contemporary Slovene and Yugoslav music, especially active with in teh International Society fo Contemporary Music. His progressive ideas can be felt even today" in tako naprej. Vse te in podobne povzemajoče označbe zadevajo seveda samo del njegove osebnosti, ki je veliko bolj kompleksna in raznovrstna. Da mu slovenski avtor Dragotin Cvetko v svoji Musikgeschichte der Südslawen (1975) posveča zaslužen pozornost, se zdi razumljivo, doslej bolj simpatična pa se zdi Williama Austina obravnava v obsežnem volumnu Music in teh 20th Century (1966), kjer Osterca v po-

glavju "Successors of Prokofiev" obravnava kot odličnega jugoslovanskega skladatelja med obema vojnama. Da je Osterc prodrl na strani tega klasika v izdaji ugledne založbe Norton, pa je več kot upravičeno, saj gre konec koncev za pomembno ustvarjalno osebnost, ki se lahko ponaša z več kot stosedemdestimi opusi vseh kompozicijskih zvrsti.

Ker pri tem ne gre smao za kvantiteto, ampak tudi za kvaliteto, ki je bila in je še predmet raziskovanja slovenske muzikologije, se zdi uvrstitev teme v Seminar slovenskega jezika, literature in kulture sama po sebi umevna.

"Osterčeva ožja domovina je bil tisti del severovzhodne Slovenije, ki se po narečnih posebnostih njegovega prebivalstva imenuje Prlekija. To je dežela, kjer je doma svojevrstna šegavost. V skladateljevem rojstnem kraju Veržetu, starodavnem trgu ob Muri, o katerem pripovedujejo šaljive zgodbe kakor o Ribnici in Ribničanih, se je zavoljo posebnih razmer – trdnih, dolgotrajnih bojov s Kruči in z Muro, ki je spreminjala strugo in rada poplavljala, pa tudi zaradi razmeroma slabe povezanosti, ki jo je trg imel nekdanj s svojo okolico – razvil razen šegavosti še samosvoj, nekoliko robat značaj. Slavko Osterc je bil pravi otrok tega okolja in nobenega dvoma ni, da so bile tu korenine nekaterih značilnih potez njegove osebnosti, tako samoraslosti, ki ne trpi omejitev in ji je tudi zunanje forme zato prav malo mar, kot krepkega, duhovitega, včasih ostro zasmehljivega humorja. Vse to je prišlo do izraza v Osterčevi glasbi, v njegovem publicističnem snovanju in slogu in predvsem v njegovem življenju, iz katerega se je ohranila vrsta anekdot."

Smisel za glasbo je dokazal že v domačem kraju, še bolj pa za šolanje na mariborskem učiteljišču v zadnjih letih pred prvo svetovno vojno. Imel je srečo, da je v osebi Emerika Berana, nekdanjega Janačkovega učenca, našel odličnega mentorja in razgledanega glasbenika. Tako je v glasbi posvečal več časa, kot je to sicer zahteval predmetnik. Ustanovil je kvartet, igral v šolskem orkestru in se poizkusil tudi v skladanju. Žal so se ta dela, ki so jih izvajali njegovi sošolci, izgubila. Vojno je okusil tako na soški fronti kot tudi kot prostovoljec v enotah generala Maistra, ki je sodeloval v bojih za severno slovensko mejo. Po vojni se je vrnil v učiteljski poklic, pri čemer so ga imeli za človeka čisto posebne vrste, ki izda vsak krajcar za note; "denarja mu ni ostalo niti toliko, da bi si plačal sobo, in je zato spal navadno kar v šoli na klopi..."

Novo razvojno obdobje se je začelo z njegovim prihodom v Celje, kjer je 1922 dobil mesto strokovnega učitelja glasbe na osnovni in meščanski šoli in kjer se je vse bolj sistematično posvečal skladanju. Nekaj naslovov: Spominski list, Hrepenenje, Nokturno, Erotikon za klavir ali na primer Lirični kvartet oziroma Serenada za godalni kvartet, pa simfonija

Ideali, simfonična slika Ubežni kralj in podobno, naslovi, ki zgovorno pričajo o kaj tradicionalnih, bolj ali manj romantičnih naziranjih. Kljub glasbenemu talentu, ki so ga ta in podobna dela odsevala, so bila daleč od lokalne, kaj šele evropske modernosti. In vednar mu je ugled v slovenski javnosti polagoma rastel, kar je možno razbrati že iz tega, kar je leta 1922 v Jutru zapisal Risto Savin: "Čudno je, da sploh ne poznamo razvoja tega umetnika, ki nenadoma stoji pred nami s težkim notnim svežnjem, kakor da je priletel z neba. Tako s strani pa čujemo, da je Osterc tudi že napisal opero, godalne kvartete, pesmi in še drugega toliko ... Od tega zelo nadarjenega umetnika imamo še mnogo, mnogo dobrega pričakovati..." Ob svojem komponiranju se je oblikoval in rastel, tako da se je do svojega odhoda v Prago, jeseni 1925, lahko že ponašal z več kot štiridesetimi opusi, od katerih marsikatero delo izrpičuje presenetljivo kompozicijsko znanje, še zlasti presenetljivo zato, ker se je bil do njega dokopal kot samouk.

Podpora prijateljev in uspeh, ki si ga je pridobil s koncerti svojih del ("slovenska javnost je dolžna podpirati ga in mu omogočiti nadaljnji razvoj, ki bo naši glasbeni umetnosti v čast in ponos"), sta ga končno privedla do prvega rednega glasbenega študija, ki ga je bil Osterc v svojem kratkem življenju – sicer nekoliko zapozneno – sploh deležen. Zato se ga je lotil s toliko večjo strastjo. Dveletni študij na praškem konservatoriju je pomenil ključni preobrat v skladateljevem ustvarjanju, saj je Osterc poslej odločilno in daljnosežno vplival na razvoj slovenske glasbe tako z besedo kot s svojimi kompozicijami. Posledice vplivov njegove osebnosti se poznajo še v šestdesetih in celo sedemdesetih letih tega stoletja. V Pragi, ki je bila v tistih časih eden izmed centrov evropskega avantgardizma, se je ob takih pedagogih, kot sta bila na primer Karl Boleslav Jirak in Alois Haba, navzel težen po posodabljanju slovenskega glasbenega ustvarjanja in po nenehnem vzporejanju tega, kar nastaja doma, s tistim v tujini. Odondod njegova misel, ki jo je zastopal po vrnitvi v domovino: "Hočemo ustvarjati in priznavati one kulturne vrednote, ki jih ne bo priznaval le ožji krog, ne le Slovenci, ne samo Jugoslovani ... ampak ves svet. In to, da nam ne bo treba zardeti pri izvedbi oziroma oceni naših del pred nikomer, niti pred samim seboj ne!"

Na zaključnem kompozicijskem večeru junija 1927 je bil med diplomanti konservatorija samo Osterc zastopan s tremi skladbami, medtem ko so se ostali predstavili samo z eno kompozicijo. Razen Osmih Chaplinovih anekdot za pikolo, klarinet in fagot, medtem ko je Osterčev I. godalni kvartet zaokrožil večer. Kritike so bile več kot odlične, saj beremo med drugim, "da je Osterc najbolj talentiran umetnik med

mladimi jugoslovanskimi skladatelji", "da obvlada moderni ton, polifonsko tehniko in da izraža lastne zamisli". Jeseni leta 1927 najdemo Osterca zopet doma, v Ljubljani, kjer deluje na državnem konservatoriju do leta 1939, ko se osnuje Glasbena akademija in postane profesor njene srednje šole, na kateri deluje do svoje smrti maja 1941.

Teh nepopolnih štirinajst let je razdobje, ko je Osterc dal vse od sebe, ko se je razdajal, mrzlično ustvarjal, kakor da bi vedel, da so mu šteta leta, ko je z vso svojo energijo izgoreval kot skladatelj, pedagog, glasbeni pisec, organizator, pri čemer je še vedno našel čas za vrsto izvenzglasbenih aktivnosti. Podobno kot Danilo Švara, ki se je ravno vrnil s študij v Frankfurtu, in podobno kot pred leti Marij Kogoj, ki je bil študiral na Dunaju, a veliko bolj orgnaizirano in dosledno, je Osterc prinesel v Ljubljano nova umetnostna naziranja, od neobaroka in neoklasicizma do ekspresionističnega konstruktivizma, od atonalnosti in atematičnosti do četrtonskega komponiranja. Ni čudno, da so njegovi nazori naleteli na odpor. "Ostercu so očitali pomanjkanje invencije in čustva, hladni konstruktivizem, originalnost za vsako ceno, cinično zanikanje vseh utrjenih pravil, celo razdirajoče revolucionarni slog." Ti in taki očitki so Osterca še bolj prepričevali o pravilnosti lastnih pogledov. Še celo več: zavoljo vztrajanja pri svojem je v svojih spisih v Ljubljanskem zvonu, Jugoslovanu, Zvuku kar rad pretiraval in stopnjeval svoje argumente do efektnih sofističnih absurdov.

Ne pa v svoji glasbi, za katero se nemalokrat zdi, da ni vedno v premem sorazmerju s tem in takim ognjevitim polemiziranjem, ampak bolj v skladu z objektivnejšim razglabljanjem, ko pravi: "Sem mnjenja, da tradicija ni ovira pri ustvarjanju novih vrednot, bodisi tujih ali lastnih". In tradicija pri Ostercu vsemu navkljub ne manjka, saj je iz nje izšel in gradil dalje. Se pravi, da Osterc kljub zagovarjanju skladb, ki so "hipermoderne", ustnem in pismenem propagiranju atonalnosti in atematičnosti ter vsega, kar je bilo usmerjeno k novemu, teh in takšnih naziranj ni vedno in povsod tudi sam realiziral v svojih skladbah; torej dosledne atonalnosti, dosledne atematičnosti, odklanjanja vsakršnega ponavljanja, vsakršne periodičnosti in podobno. Nikakor ne. Odpor, na katerega so naletele njegove sveže in napredne ideje v našem kulturnem življenju, in očitki, s katerimi so ga obsipavali nasprotniki, so v skladu z njegovo naravo rodili še večjo zagnanost v nasprotno smer. Vendar pri svojem lastnem skladanju ni bil tako dosleden, da bi po študiju v Pragi mogel zatajiti vse kompozicijske principe, ki jih je obvladal pred tem, oziroma, da bi prav z vsakim novim delom izbral zmago nad tujim ali celo lastnim izročilom. Zato, razumljivo, tudi pri Ostercu stoji staro ob novem, kar je konec koncev dokaz ustvarjalne širine in organske rasti.

Osterc je osnoval hitro, največkrat v kavarni, kjer je ob notnem papirju presedel ure in ure. Da bi skladbam pripomogel do izvedbe, jih je s svojim razločnim rokopisom prepisoval, tako da so ob izgubljenih nekatere ohranjene v dveh ali treh in celo štirih avtografi. Ker bi samo bibliografski popis naslovov del presegel okvire tega zapisa in ker se zdi obravnava zaokroženih kompozicijskih področij na tem mestu neizvedljiva, pride v poštev samo površna in zato nepopolna obravnava oziroma navedba nekaterih del, ne da bi si pri tem domišljali, da so na ta način pokrite vse razsežnosti Osterčevega skladanja. Opozoriti je na dveje; na eni strani je bilo za Osterca dokaj značilno, da je ustvarjal po dveh ali celo treh vzporednih tirih, pač odvisno od namena, trenutne zainteresiranosti, morebitnega naročila in podobno, na drugi strani pa lahko kljub tej raznoterosti opredelimo ljubljansko ustvarjalno obdobje z letnicami 1932 in 1934, ko Osterc na splošno "zaostri" svoje zvočne rešitve, vzporedno s svojim uveljavljanjem ter stopnjevanimi stiki in uspehi doma in v tujini.

V prvih letih po vrnitvi v domovino se zdi skladatelj še neizčiščen, ali bolje, kompozicijsko-tehnično in stilno raznoter. Če je v I. godalnem kvartetu (1927) izrazito prisoten tonalni podton, nudijo Štiri karikature (1927) značilen primer zgodnjega skladateljevega atonalno, pa tudi atematično priostrenega neobaroka, in to v groteskno-sarkastičnem zvoku pihalnega tria. Če so prečudovite Silhueté za godalni kvartet (1928) v podobnih vodah, se v Suiti za osem instrumentov (1928) in v še bolj znameniti orkestralni Suiti (1929) pa v Overture classique (1932) odmakne od takih skrajnosti in se ponekod zopet dotakne drugačnega stila – neoklasicizma zgodnjega Prokofjeva ali Stravinskega, pa naj gre pri tem za jasno, pretehtano formo, tonalno nekoliko disonantno oblikovanje zvočnosti ali za raznovrstne apartne zasedbe. Sicer pa bi Osterca le težko označili kot neoklasicista, saj je bil zavoľjo polifonskih značilnosti svojega stavka veliko bližje neobaroku, zlasti v nekaterih skladbah, ki so v tem času nastajale kar na tekočem traku: Koncert za violino, violo, violončelo in klavir, Sonatina za dva klarineta itd. A to še zdaleč ni vse: omeniti je treba Suito za violino in klavir (1932), ki mu jo je podobno kot njegov Magnificat – izdala Universal-Edition na Dunaju, razvojno pomembni Pihalni kvintet (1932), pa še vsaj Štiri Gradnikove pesmi za kontraalt in godalni kvartet (1929), s katerimi je Osterc zablestel na 12. festivalu ISCM v Firencah 1934. leta. Končno, in ne nazadnje, se Osterčeva sodobna naravnost kaže tudi v vrsti aktualnih opernih in baletnih enodejank, kot so Saloma, Medea, Dandin v vicah, Maska rdeče smrti (vse 1930).

Če je za prvo podobdobje značilna množica del in celo pojav pasticcia, pa nastajajo poslej dela enakomernejše, z večjim preudarkom in z večjo svojstvenostjo v izrazu, tematiki, instrumentaciji in oblikovanju. Treba je samo poslušati njegov II. godalni kvartet (1934), njegove klavirske Arabeske (1934) ali njegov *Mouvement symphonique* (1936), ki je doživel tudi internacionalno afirmacijo na 16. festivalu ISCM leta 1938 v Londonu, da bi se prepričali o radikalnosti njihovih zvočnih rešitev: če posamezni stavki že ne slonijo na trenutnih zvočnih asociacijah, pa se posamezni motivi uporabljajo kot tematična konstruktivna jedra večjih ali manjših celot; najdosledneje vsekakor v pravkar imenovanem kvartetu, posvečenem Josefu Suku, pa tudi v *Nonetu* (1937), posvečenem Arthurju Honeggerju. Slednji, njegov zadnji stavek namreč, je zanimiv tudi zavoljo izjemno močnih folklornih potez: gre za ritme – obenem tesno povezane z melodično motiviko, katerih korenin ni iskati na slovenskem ozemlju, ampak na južnoslovanskem jugu. Kaj je Osterc sodil o folklori, je znano: "... o folklori sem podobnega mnenja kot o eklekticizmu; da zmanjšuje umetniško vrednost, zlasti pa izvirnost tvorbe". Kljub temu pa je skladatelj, kot že mnogokrat poprej, tudi v tem primeru s svojo zvočno realizacijo postavil pod vprašaj absolutnost takih in podobnih trditev.

Negacijo negacije zmorejo seveda samo močne ustvarjalne osebnosti, kar je Osterc vsekakor bil, nenehno iščoč in nezadovoljen z doseženim. Tako v letih 1938–1941 nastane – skupaj s *Quatre pieces symphoniques* (1938), ki naj bi bile, čeprav samostojne, obenem baletne medigre – Osterčevo najobsežnejše delo, balet *Iluzije*, posvečen Sergeju Prokofjevu. V tem času stilno zopet možno izstopi ekspresionizem, ki je pri Ostercu latentno vedno v ozadju in ki je, ko je iskreno občuten, izrazno močno napet, kot v skladateljevi zadnji simfonični stvaritvi z naslovom *Mati* (1940). Razen ko gre za norčevanje, ko skladateljev "espressivo" hote zdrkne na raven sentimentalnosti, dobi Osterčeva glasbena govorica izjemoma, zanj vsaj teoretično nesprejemljive kvalitete: romantičen nadih in celo romantičen zanos, ki seva iz skladateljeve zadnje dokončane skladbe *Sonate za violončelo in klavir* (1941). Kakor da bi se bil krog sklenil, a tokrat na kvalitetno višji in stilno sodobnejši ravni.

Že iz povedanega so razvidne dimenzije in posebnosti Osterčeve osebnosti in delovanja, ki pa jih je možno v nadaljevanju še dopolniti. Ne samo z naštevanjem njegovih številnih in uspešnih učencev (Karol Pahor, Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Demetrij Žrebe, Franc Šturm, Primož Ramovš), ki jim je strokovno in prijateljsko pomagal na njihovi poti v glasbeni svet, ampak tudi z upoštevanjem njegovih prizadevanj na organizacijskem področju; bil je predsednik ljubljanske sekcije Udruženja jugo-

slovenskih muzičkih autora, se pravi, da se je boril za reševanje problemov avtorske zaščite; bil je član odbora Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (ISCM) in nekajkrat tudi član žirij za festivalske programe, kar je nedvomen dokaz o ugledu, ki ga je imel v mednarodnih glasbenih krogih. Tako si je širil stike, ki so mu omogočali uveljavljanje in vzporejanje slovenskih in drugih jugoslovanskih glasbenih stvaritev v mednarodnem okviru. Tudi lastnih seveda, saj so bila njegova dela ne le na sporedih ISCM, tako v Firencah in Londonu, kakor smo že omenili, pa še v Pragi leta 1936 in v Varšavi 1939, ampak tudi na koncertih, doma in v tujini, zlasti pa še na programih raznih radijskih postaj. Obsežna korespondenca, ki je ohranjena v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani, dokazuje, da so njegovi stiki segali od Londona do Varšave in od Kopenhagna do Buenos Airesa, če "preskočimo" tesno sodelovanje z drugimi jugoslovanskimi ustvarjalci, kot so bili Josip Slavenski, Miloje Milojević, Boris Papandopulo, Ljubica Marić, Vojislav Vučković itd. Tako se nam odkriva galerija osebnosti, kot so skladatelji Alfredo Casella, Luigi Dallapiccola, Alois Hába, Karl Amadeus Hartmann in Pančo Vladigerov, poustvarjalci Karel Ančerl, Hermann Scherchen, Fritz Mahler, Grzegorz Fitelberg in Karel Reiner, muzikologa Henry Prunières in Eduard Dent in mnogi drugi.

Osterc se je ukvarjal tudi s pisanjem, ki meji na literaturo, saj so libreti in scenariji vseh njegovih glasbeno-scenskih stvaritev, razen za opero Krog s kredo (1929), njegovi. Prevajal je besedila v svojih in tujih skladbah in napisal vrsto nenavadnih tekstov, kot: O transu, Dnevnik z mojega potovanja okoli sveta, Ponikljana ura Leopolda Kravatnika, Panoptikum. Treba pa je poudariti, da Osterčev zunanji videz ni izdajal notranjih razsežnosti njegove osebnosti in njegove nezlomljive energije. Bil je droben, nizek rasti in razmeroma malomaren v obleki. Ob tem velja pibiti, da je bil izrazito levo usmerjen intelektuallec. Seveda se je pravi Osterc razkril šele v pogovoru. "Bil je veder, prijeten družabnik, izredno duhovit, toda včasih tudi hudo posmehljiv sobesednik, odličen šahist in šahovski organizator"... in v mladih letih povrhu še odličen telovadeč.

In vednar: ko je vse dorečeno, ostaja samo tisto, kar je s svojim delovanjem in skladateljskim delom ustvaril. Zasluge so očitne, ker so dejstva znana. Navznoter, v Jugoslaviji, skoraj ni imel enakovrednih vrstnikov. Šele pogled navzven more torej dati objektivnejšo oceno njegovega ustvarjanja. Formalno se – če upoštevamo klasike prve polovice XX. stoletja, kot so Bartók, Berg, Hindemith, Schönberg in Stravinski – še najbolj približuje Hindemithu, ki je od omenjenih oblikovno najbolj tradicionalen, zlasti v neobaročnih formalnih rešitvah. V drugih, atonalno in atematično komprimiranih stavkih lahko iščemo paralele z ustreznimi

stvaritvami dunajske atonalne šole, medtem ko doslednejša izraba konstruktivnih motivov v gradbene namene dovoljuje primerjavo z Bartókom. Zvočno sicer uporablja netradicionalne zasedbe, a pri tem ne širi instrumentacijskih možnosti z iskanjem novih tehnik igranja in z izrabo skrajnih registrov uporabljenih instrumentov. V tem zasostaja za prej omenjenimi skladatelji, razen za Hindemithom, ki je tudi glede tega vprašanja v primerjavi z drugimi najbolj konservativen.

Stilno – tako kot kompozicijsko-tehnično – je šel Osterc svojo pot. Vsekakor pa je možno v iskanju posploševalnih stilnih koordinat govoriti pri Ostercu o neobaroku Hindemitha, ekspresionizmu Schönberga oziroma Berga in neoklasicizmu zgodnjega Stravinskega, kar govori samo v prid našemu skladatelju, saj so bili omejeni in nekateri neomenjeni velikanj njegovi sodobniki.

*XIV. Seminar slovenskega jezika in kulture. Ljubljana,
Filozofska fakulteta 1978, 149-165.*

SPOMIN NA SLAVKA OSTERCA IN ŠE MARSIKAJ

Z Ostercem sem se seznanil konec leta 1918, ko smo se dijaki peljali na novoletne počitnice. Takrat smo se še lahko vozili z vlakom, ki je vozil iz Maribora prek Špilja in Radgone v Ljutomer. Osterc je bil še v avstrijski uniformi kakor vsi takratni slovenski častniki, ki so se pridružili pesniku in majorju, poznejšemu prvemu slovenskemu generalu Rudolfu Maistru-Vojanovu. Le na črni častniški kapi je imel slovensko kokardo. Dijaki smo z občudovanjem in spoštovanjem gledali nanj, saj je bil častnik tiste precej male vojske borcev za severovzhodno slovensko mejo, ki so pod Maistrom osvobodili Maribor, za druge kraje, zlasti po Koroškem pa so se še zmeraj bili večkrat hudi boji. Osterc je sam načel pogovore z nami, mi pa smo ga radovedni spraševali o tem in drugem, zlasti o vprašanju meje. Vmes pa je tekla tudi kakšna domača beseda, ko nas je tudi Osterc spraševal o šoli in naših uspehih ter pri tem dodal kakšno šaljivo, da nas je spravil večkrat v smeh. Od nekega dijaškega vrstnika, ki je bil menda doma v Križevcih, smo zvedeli, da je poročnik doma iz Veržej. O Veržejcih pa smo vsi vedeli, da so duhoviti in šaljivi posebneži in da so med Prleki tisto, kar so med Dolenjci Ribničanje. Osterčeva veržejska duhovitost in šaljivost je pozneje večkrat, zlasti v glasbeni kritiki dokazala, da zna biti tudi puščičasta. Lahko je razumeti, da po tistem naključnem srečanju na vlaku sredi vojnega stanja, ko smo se še zmeraj bili za svoj svet, ni moglo priti med odraslim častnikom in gimnazijcem do tesnejših stikov, saj so se najina takratna pota razhajala na razne strani. Osterc je po demobilizaciji nadaljeval svoje študije, zlasti glasbene, nato pa je prišel za glasbenega učitelja v Celje. Ko sem na spomlad 1924 začel pripravljati umetniško akademijo mariborskih srednješolcev, sem hotel v njen spored vključiti tudi glasbene točke. Učiteljsčnika brata Bajde sta pod vodstvom svojega profesorja Berana ustanovila kvartet. Naprosil sem ju, da bi kvartet nastopil na akademiji. Če se prav spominjam, je na pobudo prof. Berana skomponiral Osterc malo pred tem svoj prvi kvartet. Prof. Beran je predlagal, naj nastopijo z njim na naši akademiji. Naštudirali so ga pod Beranovim skrbnim in požrtvovalnim vodstvom, ki je bil svojčas tudi Osterčev prvi glasbeni učitelj. Prof. Beran

je bil ponosen na svojega nekdanjega učenca. Po prvih manjših skladbah je veroval, da se bo Osterc razvil še v pomembnega skladatelja. Kvartet, ki je bil že nekoliko modernistično oblikovan, mu je kljub temu ugajal. Osterčev avantgardizem se je skladal z našimi avantgardnističnimi literarnimi in gledališkimi prizadevanji, ki seveda vsem niso bili pogodu. Kljub temu je z njim na naši akademiji dosegel uspeh. To omenjam zaradi tega, ker so v oficialni javnosti, zlasti pa v glasbeni kritiki prevladovali takrat zelo konservativni nazori, čeprav je že Marij Kogoj s svojimi prvimi skladbami že pred Ostercem oral ledino novi glasbi. Ko je v letih 1925-27 študiral Osterc v Pragi (mecensko ga je podpiral mariborski notar Ašič, s katerim sta se poznala še iz časov Maistrovih borcev, se je še bolj usmeril v takratno moderno strujo, saj se je zlasti sprijateljil s prof. Hábo, zastopnikom četrttonske glasbe. Osterc je našel kmalu svojo smer in osebni ustvarjalni stil, po katerem ga slovenska glasbena zgodovina uvršča poleg Kogoja in Bravničarja med glavne in nadpovprečne pomembne moderne skladatelje. Med drugim je uglasbil takrat tudi znano Seliškarjevo "Pesem revolucionarjev". Nekatero njegovo skladbo so bile že pred vojno izvajane tudi v inozemstvu. Že takrat je imel zveze z znano nemško založbo "Universal". Ko sem se leta 1951 seznanil v Londonu z igralcem, dramatikom in režiserjem Petrom Ustinovom, me je brž vprašal, kaj delata Osterc in Žebre. Povedal sem mu, da je Osterc v začetku vojne umrl.

Osterc, ki je bil tudi nekaj let glasbeni in operni kritik, je s simpatijami spremljal moja režiserska prizadevanja v Operi, ki so šla v smeri "tetralizacije" operne predstave, kajti opera je po svoje prav tako gledališče kakor drama. Tega pa takrat večina opernih pevcev in pevk ni uveljavljala, ker si je rajši pomagala "koncertno". Kljub temu, da sem takoj v začetku poudarjal, da opera ni in ne sme biti koncert, marveč "teater", ni šlo gladko, čeprav sta me v gledališču podpirala ravnatelj Polič in dirigent Štritof, ki je bil prav tako vnet za novo. Izven gledališke hiše pa me je najbolj podpiral Slavko Osterc. Toda ne le to: priznati moram, da sem bil v rednih razgovorih z njim v takratni kavarni Emona, kjer je vsak dan zajtrkoval, nato pa ali pisal kakšno kritiko ali pa komponiral. Spominjam se, kako mi je neko jutro podrobno, dolgo in jasno razlagal svoj sistem komponiranja.

Bil je velik nasprotnik glasbenega sentimentalizma in romantike. Govoril mi je o Debussyju kot predhodniku moderne glasbe, z navdušenjem mi je tolmačil dela Stravinskega, zlasti pa se spominjam, kako mi je pripovedoval o izvirniku opere Musorgskega "Boris Godunov", ki so ga v tistih letih odkrili. Trdil je, da je Rimski-Korsakov s svojo glasbeno predelavo delo pokvaril in zromanticiral, izvirnik pa da je genialna moderna

skladba. Zato pa terja seveda tudi moderno uprizoritev in pevce, ki bodo njegovemu partu kos. To pa se še ne bo kmalu zgodilo, kajti duh in tradicija, ki vladata v operah širom po svetu, še vedno tičita v konservativnosti in tradicionalnosti.

Ob svojem delu in ob delu Stravinskega mi je razlagal neoklasicizem, h kateremu se je prišteval tudi sam. Ko sem ga neko jutro zalotil v kavarni, kjer je pri stalni mizi ves zamišljen komponiral neko stvar, si najprej nisem upal prisesti. Šele ko je dejal, da mora tako ali tako narediti malo "pavze", sem prisedel.

"Kako moreš komponirati v kavarni in brez sprotno kontrole na klavirju?" sem ga vprašal, ker sem vedel iz življenjepisov nekaterih skladateljev, kako so se pri komponiranju sproti kontrolirali na klavirju. "Jaz klavirja ne potrebujem. Moj klavir je v moji glavi." Ker sem ga začudeno pogledal, je dostavil: "Na klavirju se preizkušam, ko imam že vse gotovo. Pa še takrat dam včasih rajši Štritofo, ker bolje obvlada klavir kakor jaz."

S Štritofofom sta bila velika prijatelja. Nista samo ure in ure preživljala skupaj v razgovorih v kavarni Emona, večkrat če ne skoraj vsako pozno popoldne sta z dr. Ivanom Prijateljem in dr. M. Šmalcem balinala v takrat znani krčmi na Tržaški cesti pri Krčonu. Tam je tudi nastala Štritofova predelava in nov prevod "Traviata", ki je v nekaterih odtenkih libreta, zlasti v arijah glavne pevke, že kar samostojna Štritofova pesnitev. Bil sem največkrat zraven in sproti zamišljal režijo in netradicionalno uprizoritev z abstraktnim inscenacijskim okvirom, kar je po premieri vzbujalo ogorčenje pri nekaterih konservativcih, zlasti še, ker je pevski part glavne vloge, ki je bila dotlej nujno tradicionalna samo za koloraturko, priredil za takratno izvrstno operno igralko in pevko, sopranistko Zlato Gjungenac. Kljub odporu nekaterih konservativnih strokovnjakov je doživela modernizirana "Traviata" pri opernem občinstvu velik uspeh in veliko repriz.

Neko jutro, ko je nanese pogovor na Stravinskega, mi je Osterc ponovno razlagal "sistem in logiko" svojega komponiranja in s tem tudi neoklasicizma, kakor ga je pojmoval sam. Med razlago je tudi sproti pisal note in mi z njimi dokazoval, kako en "ton" logično povzroča drugega po logiki njegovega glasbeno racionalnega doživljanja in intuicije, ki ni priznavala romantičnega in tradicionalnega "leitmotiva". "Saj to je pa matematika!" sem vzkliknil. "Seveda je! Višja matematika, ki je tudi svojevrstna poezija, čeprav je hkrati logika!" V Pragi je poleg Kričke, Ostrčila in še nekaterih študiral tudi pri gorečem zastopniku četrtonske glasbe Hábi. Čeprav je štiri Heinejeve pesmi skomponiral v četrtonskem

sistemu za glas in kvartet, je Osterc hodil svojo pot, ki se je po prvih skrajnostih pozneje nekoliko umirila.

Osterc je hotel ustvariti tudi veliko opero. Dolgo me je nagovarjal, naj mu napišem libreto, vendar nisem mogel najti prave snovi. Nekega dne mi je razodel, da se je odločil za Klabundov "Krog s kredo", ki je imela v prejšnjih sezonah v Debevčevi režiji velik uspeh v Drami. Koliko časa je porabil zanj, seveda ne vem več, da pa jo je končal, dobro vem. Zato je leta 1935 kot dokončana petdejska opera v rokopisu omenjena tudi v SBL. Že od vsega začetka sva bila dogovorjena, da jo bom režiral. Da ni prišlo do uprizoritve, so bili krivi Klabundovi dediči in založniki, ki mu niso dovolili, da bi uporabil popularno Klabundovo dramo kot libreto za svojo opero, ker še kot drama ni odigrana. Zato mora nekaj let še počakati. To pa je bilo za Osterčevo delo usodno, saj se je po njegovi smrti leta 1941 med vojno izgubilo. Kako se je to moglo zgoditi, še doslej ni jasno ugotovljeno in kdo ve, če kdaj bo.

V sezoni 1931/32 sem v Operi zrežiral tri njegova dela: dve "petminutni", kakor smo takrat rekli, oziroma "minutni" operi: "Medeo" in grotesko "Dandin v vicah" ter baletno pantomimo "Maska rdeče smrti", ki sva jo tudi koreografsko pripravila skupaj s P. Golovinom. Snov zanj je vzel Osterc po eni izmed grozljivih grotesknh povesti E.A. Poea. Groteske je sploh imel rad, saj je skomponiral celo nekaj Chaplinovih anekdot za glas in manjši orkester. Kdaj je skomponiral miniaturno opero "Salomo", se ne spominjam več. Vsekakor je morala biti gotova že pred letom 1935 in je gotovo sodila v sklop zgornjih treh del, katerih krstna predstava je bila 23. febr. 1932. Uprizorjena so bila le petkrat, kar ni bilo niti tako malo za tiste čase, ko moderni glasbi niso bili naklonjeni ne v operi ne na koncertih. Kolikor se spominjam, si je eno izmed uprizoritev ogledal tudi Hába, ki je menda nalašč zato prišel v Ljubljano. Neko popoldne nam je v ožjem krogu v Osterčevi sobi zaigral na klavir nekaj svojih krajših skladb. Neka Osterčeva učenka nas je na koncu zaprosila, da naj ji kaj napišemo v spominsko knjigo. Osterc in Hába sta ji hitro zapisala neki svoj modernističen "motiv", jaz pa sem bil v začetku v zadregi, ker nisem vedel, kaj naj zapišem. Že naslednji trenutek pa sem na celo stran spominske knjige narisal skico opernega odra z nekaj na vse strani mahajočimi in "kričečimi" figurami, spodaj pa prazno dvorano, le v zadnji vrsti na levi je sedel en sam poslušalec. Pod skico sem zapisal, kolikor se spominjam: "Predstava moderne opere v Ljubljani". Osterc in Hába sta se zakrohotala in takoj vprašala, kdo je tisti edinec v zadnji vrsti. Eden izmed njiju je celo vzkliknil, da je bržkone kak kruhoborski kritik, kar sem takoj zanikal in dejal, da je tisto edino občinstvo – režiser predstave, ki mora po službeni dolžnosti sedeti med predstavo na režiserskem

"dežurnem" sedežu. Vsi smo se zasmejali in med nadaljnjim razgovorom o moderni glasbi je Hába dopolnjeval razlago svojega četrtttonskega sistema in povedal, da mu neko podjetje v Pragi že dela "četrtttonski klavir", ki bo edinstven primer.

Nato smo se napotili v gostilno Mrak in tam duhovičili naprej, saj je duhoviti Veržejec Osterc stresal osoljene šale in ostre dovtype kar naprej. Bil je čudovit družabnik v prijateljski družbi. Svojo duhovitost je med drugim izpričal tudi v takrat zloglasni "pesnitvi" "Abeceda", ki jo je pri Krčonu skoval skupaj z dr. Prijateljem, dr. Šmalcem in Štritofo. Za vsako črko je moral vsak prispevati po en stih. Med drugim se zlasti spominjam dveh Osterčevih stihov. K črki E je prispeval stih "Embrijo še ni soldat!" k črki G pa: "Glista nima domotožja!" Pozneje so skovali še pesem o Katri, ki so jo v neki tiskarni grafiki ilegalno razmnožili, ne da bi navedli avtorje. Puritanska Ljubljana se je strašno zgražala ter jo obsodila kot strahotno pornografijo ter ugibala, kdo neki jo je "spesnil". Ugibala je to in drugo, toda pravih avtorjev "pravno" ni mogla odkriti. Zato jih tudi ni mogel državni pravnik obtožiti "zaradi pornografije", kar bi se sicer takrat gotovo zgodilo.

Spričo različnih primerkov v delu novejše "poezije" sta obe "pesnitvi" precej izgubili na "senzacionalnosti", po decameronski in balzacovski duhovitosti pa še zmeraj presegata vso tovrstnost, če sta se kje ohranili v kakšnem prepisu. Mogoče ju bo kakšen literarni zgodovinar kdaj odkril in objavil ter tako izbrskal iz pozabe. Ne oziraje se na to zgolj kronistično – humoristično beležko – Slavko Osterc je v letopisih izvirne slovenske glasbe trajno zapisan kot velik komponist protiromantične, neoklasicistične smeri. Ta ima danes že svoj utrjen glas tudi v svetu mednarodne moderne glasbe, ki jo med drugim vsak na svoj način zastopajo Stravinski, A. Berg ("Wozzeck"), Prokofjev in drugi. Osterc je njihov izviren umetniško enakovreden drug, čeprav še v celoti njegovega ustvarjalnega dela niti doma nismo doslej poustvarjalno ne uveljavili, kaj šele izčrpali. Osterc še zmeraj čaka na svojo življenjsko in umetniško monografijo, ki bi kritično, glasbeno historično in estetsko prikazala njegovo veliko delo za nazaj in naprej.

*Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča,
Opera-Balet 1979/80, št. 2, str. 25-30.*

SLAVKO OSTERC – EKSPRESIONIST?

Zastavljeno vprašanje je v ohlapno enciklopedičnem smislu razmeroma enostavno, ker v taki, neobvezujoči obliki ne zahteva niti hipotetičnih formulacij, kaj šele empiričnih "dokazov", ki so v t.i. znanosti o umetnosti – v glasbeni pa še toliko bolj – tako ali tako vprašljivi.¹ Opraviti imamo namreč s tipičnim stilnim problemom, katerega "razrešitev" ponavadi pomeni uporabo take ali drugačne nalepke, do katere se največkrat pride na podlagi posamično posplošenih vtisov opusa nekega skladatelja. To pa zato, ker se – imenujmo jo – striktna muzikologija, ki večinoma smatra glasbo v primerjavi z drugimi umetnostmi zavoljo njene nepojmovne izpovednosti za neprimerljivo govorico, temu najraje izogne, saj vidi v tem nekakšen napad na njeno samobitnost. Ali drugače povedano: stilno opredeljevanje naj bi bilo v glasbeni umetnosti vse preveč megleno vprašanje, da bi ga mogli ustrezno rešiti, predvsem pa bi ji jemalo položaj enkratnosti in jo sililo, da se vkalupi na podlagi kriterijev, ki naj bi predstavljali neglasbeni import. Takemu gledanju verjetno botruje strah pred nedognanostjo, ki se ne zaveda, da s takim ravnanjem pravzaprav izdvaja glasbo kot dokument časa in prostora in ji reže korenine vsestranske človeške pogojenosti, ji jemlje možnost vzporejanja in jo mnogostrano oktroira. Če že muzikološka literatura in enciklopedika odsevata take težnje, pa to ne pomeni, da ta vprašanja niso znanstvena ali da sploh ne obstajajo. Kaže namreč, da je res prav nasprotno, samo da se zavoljo svoje težavnosti izmikajo reševanju in glavnim tokovom muzikoloških prizadevanj. Kar je razumljivo, saj se pri tem skušajo otipati razmeroma oddaljene povezave med posameznim, glasbenim, in splošnim, to je obče umetnostnim.

Definicij o tem, kaj je ekspresionizem v glasbi, je tudi v najnovejši, leksikonski literaturi na pretek.² Zato ne bi imelo smisla "obogatiti" dosedanjih oznak, ki se bolj ali manj približujejo celovitosti, še z lastnim poizkusom, saj bi to predstavljalo samo kolikosten prispevek k množici nepopolnih opredelitev. Toda zares izdelanega razpravljanja o tem pojmu

¹ Mendel A., *Evidence and Explanation*, v: *IMS Report of the Eighth Congress – New York 1961, Kassel & Basel 1961*, 16.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, 6, 332.

je v literaturi razmeroma malo,³ tako da vidno izstopa prispevek Willija Hofmanna *Stilbestimmung des musikalischen Expressionismus* v geslu Expressionismus danes že klasičnega enciklopedičnega priročnika *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*,⁴ ki pa ga je Ivan Klemenčič v svoji razpravi Ekspresionizem kot glasbeni slog bistveno dopolnil, razširil in sistematiziral,⁵ tako da je lahko preizkusil kamen soočanja določenega skladatelja oz. njegovega dela z merili nekega stila. V našem primeru je to ekspresionizem ter delo ključnega slovenskega modernista med obema vojnama Slavka Osterca, kar lahko s svoje strani pripomore k osvetlitvi glasbenega ekspresionizma na Slovenskem, ki je hodil svoja pota, tako v primerjavi z evropskim razvojem kot glede na razvoj drugih umetnostnih panog.

Predvsem je treba ugotoviti, da v Osterčevem publicističnem pisanju ne najdemo prave opore niti za njegovo lastno pojmovanje stila na sploh niti posebej ekspresionizma. Zavaljo premalo discipliniranega in hitrega načina pisanja so njegovi pogledi medli: stilno ohlapno opredeljuje posamezna zgodovinska obdobja ali stile posameznih skladateljev, a tudi pri tem ni dosleden, saj ugotavlja, da je slog nekega skladatelja "čist", čeprav je "neka zmes klasičnega in romantičnega",⁶ da drugič zopet "rad meša lažji slog s težjim",⁷ tretjič istoveti stil s kompozicijsko tehniko,⁸ četrtič že ne ve, "kje je meja med stilom in gnjavažo"⁹ itd. Kar zadeva sam pojem ekspresionizma, ga v svojem pisanju razmeroma redko uporablja. Zelo eksplicitno, ko na primer ocenjuje Kogojeve Črne maske in pravi, da "delo nosi pečat pozne romantike in ekspresionizma, katerega smatram zaenkrat za poslednjo fazo romantike. Podoben slog", tako nadljuje, "pišejo danes skoraj izključno Nemci, Strauss, Schreker, Schönberg, Berg".¹⁰ Nasprotno, kar se zdi posebej zanimivo, pa v svojem članku Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost tega izraza sploh ne uporabi in pokrije vsakršno sodobno snovanje z izrazom "moderna", pri čemer označi za očeta "velike glasbene revolucije, ki traja že čez 10 let", Igorja Stravinskega in ne morda Schönberga in nje-

³ Prim. Stuckenschmidt H.H., *Was ist musikalischer Expressionismus*, v: *Melos* 1/1969, 1-5.

⁴ 3, Kassel & Basel 1954, 1958-73.

⁵ Gl. Muzikološki zbornik 17/2, 1981, 29.

⁶ Prim. Bedina K., Slavko Osterc – publicist in kritik, dipl. naloga, 23, hrani Odd. za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

⁷ Gledališki list – Opera, Ljubljana 1928/29, 13, 102.

⁸ *Jugoslovan* 1/1930, št. 14.

⁹ *Jutro* 16/1935, št. 139.

¹⁰ *Jugoslovan* 1/1930, št. 10.

gove šole, ki je v tem času – pišemo leto 1928 – v Evropi že zdavnaj prešla v svojo pozno fazo.¹¹ Se pravi, da je tudi ta svoj članek, od katerega bi pričakovali strpnost, če že ne objektivnost, zasnoval izrazito navijaško, po svojem okusu in izrazito antinemško, kar je deloma razumljivo. Vsekakor pa je s tem samo obšel vprašanje ekspresionizma, ki je bil vsaj v svojih začetkih le proizvod izrazito "nemškega duha", v tem času pa v slovenski glasbi že krepko prisoten. Ravnal je pač kot zvest in prepričan podpornik praškoslovanske orientacije v Mednarodnem združenju za sodobno glasbo, ki je skušala ublažiti ost germanske vodilnosti.¹² Vendar to pomeni, da se je navkljub svojim nazorom, ki so bili vsekakor napredni in na evropski ravni, lahko izognil ekspresionizmu, ki je "razvojno in po svojem bistvu nedvomno ustrežal tudi drugim kulturnim okoljem, manj racionalnejšemu romanskemu, še posebej francoskemu, ki mu je bil bližje povojni nadrealizem, bolj pa čustvenejšemu slovanskemu in prav tako slovenskemu". Kot ugotavlja Ivan Klemenčič, "pri nas ni odločala le tradicija življenja v avstro-ogrski monarhiji z deloma podobno duhovno in socialno problematiko in delna kulturna gravitacija proti Dunaju, marveč tudi nekatere notranje dispozicije in sprejemljivost zaradi zbliznanosti s severnimi sosedi, kljub vsem velikim razlikam in posebnostim".¹³

V tej luči bomo sedaj na podlagi Osterčevega opusa, ki je nastal po praškem študiju, to je od l. 1927 naprej (prejšnji zaradi romantične usmerjenosti in tehnične nedognanosti tako ali tako ne pride v poštev), stopnjema sledili ekspresionističnim glasbenim merilom, ki jih je razvil v prej omenjeni študiji Ivan Klemenčič. Ne da bi obravnavali posamezne skladbe – preveč jih je in vse tudi ne pridejo v poštev – se bodo pokazale podobnosti in seveda različnosti, ki bodo lahko bolj otipljivo osvetlile mnogoplastno stilno podobo tega enkratno pomembnega slovenskega glasbenega ustvarjalca 20. stoletja.

V Pragi, ki je bila v tistih časih eden izmed centrov evropskega avantgardizma, se je namreč Osterc ob takih pedagogih in skladateljih, kot sta bila npr. Karl Boleslav Jirak in Alois Hába, navzel teženj po posodabljanju slovenskega glasbenega ustvarjanja in po nenehnem vzporejanju tega, kar nastaja doma, s tistim v tujini. Od onod njegova misel, ki jo je zastopal po vrnitvi v domovino: "Hočemo ustvarjati in priznavati one kulturne vrednote, ki jih ne bo priznaval le ožji krog, ne le

¹¹ Nova muzika 1/1928, št. 1, 2-3.

¹² Prim. ohranjeno Osterčevo korespondenco v Rokopisnem oddelku Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

¹³ Muzikološki zbornik 17/2, 1981, 29 in nadaljnje razpravljanje, po katerem povzeman razčlenitev stilnih značilnosti ekspresionizma.

Slovensci, ne samo Jugoslovani ... ampak ves svet. In to, da nam ne bo treba zardeti pri izvedbi oziroma oceni naših del pred nikomer, niti pred samim seboj ne!"¹⁴ Njegova naziranja, ki jih je prinesel s seboj, so seveda naletela na odpor. Očitali so mu pomanjkanje invencije in čustva, hladni konstruktivizem, originalnost za vsako ceno, cinično zanikanje vseh utrjenih pravil in celo razdirajoče revolucionarni slog. Taki očitki so Osterca še bolj prepričevali o pravilnosti lastnih pogledov. Zavoljo vztrajanja pri svojem je v publicističnih spisih rad pretiraval in stopnjeval svoje argumente do efektnih sofističnih absurdov. Ne pa v lastni glasbi. Se pravi, da Osterc kljub zagovarjanju skladb, ki so "hipermoderne", ustnemu in pismenemu propagiranju atonalnosti in atematičnosti ter vsega, kar je bilo usmerjeno k novemu, sam takšnih naziranj ni vedno realiziral v svojih skladbah; torej dosledne atonalnosti, dosledne atematičnosti, odklanjanja vsakršnega ponavljanja, vsakršne periodičnosti ipd. V lastnem skladanju pač ni bil tako dosleden, pri njem stoji staro ob novem, kar pa je dokaz ustvarjalne širine in organske rasti. Zato pri njem ne najdemo teoretično idealnega, šolskega primera katerega koli sodobnega stila. A vrnimo se k vprašanju ekspresionizma in k posameznim vidikom oz. merilom citiranega sloga!

Ekspresionistični ustvarjalec naj bi bil idealistično in metafizično, ali širše vzeto, antipozitivistično in antimaterialistično naravnan, kar pogojuje njegov izrazito neracionalni, tj. intuitivni odnos do sveta kot edini zanesljivi vodnik v bistvenih, tudi najbolj skritih življenjskih vprašanjih. S tega zornega kota se ukvarja z vsem eminentno človeškim in božjim, objektivnim in mističnim. Z vsem tem se v svojih skladbah ukvarja tudi Osterc, a le redko zapušča pozicije racionalizma, saj se v njem ni nikoli razoračal. Ihtavo in polemično sicer postavlja intelekt na prvo mesto,¹⁵ a obenem pušča njegovo dosledno prevlado odprto.¹⁶ Že zavoljo nihanja v tem ključnem vprašanju Osterc ponekod uhaja na ekspresionistične pozicije in je v svojem donosu do družbe, zlasti v svojih zborih, prenekaterikrat izrazito socialno kritičen in protimeščanski; le na takih mestih se njegov latentni ekspresionizem vznemirjeno in skoraj agresivno napne, ko pa gre za norčevanje in ko skladateljev "espressivo" hote zdrkne na raven sentimentalnosti, dobi njegova glasbena govorica izjemoma zanj vsaj teoretično nesprejemljive kvalitete: romantičen nadih in celo romantičen zanos. A to so le mejne faze. V tem je bližji objektivnejšemu podajanju, kakršnega je dosegel ekspresionizem v svoji dodekafonski fazi, bližji je

¹⁴ Pokorn D., Slavko Osterc, Ljubljana 1965, 13.

¹⁵ Zvuk 2/1932, 104.

¹⁶ Čustvo in razum v glasbi, Žena in dom 6/1935, 3, 35.

tipičnemu kot subjektivnemu, ontološkemu kot psihološkemu času, pri čemer prvega na drugačne načine "ekspresionistično" distonira.

Čeprav Osterc torej ne stoji na subjektivističnih ekspresionističnih pozicijah, je njegova glasba podobno poduhovljena ali na splošno duhovno naravnana in zato negativno nastrojena do vsega, kar bi bilo naturalistično, impresionistično, čutno, kaj šele hedonistično. Od tod pa je podobno kot pri čisti ekspresionistični glasbi samo korak do abstrakcije, do absolutnosti, ki je nastala z razpadom tonalne glasbe in s formiranjem atonalnosti. Kaže, da je ravno atonalno stanje zvočne materije omogočilo in podpiralo Osterčeve izlete v ekspresionistične vode, na drugi strani pa ga odvrčalo od vsega, kar bi bilo "pripovedno", "slikovito", programsko, ali z njegovimi besedami: "Glasba bodi umetnina po sebi, ne pa v zvezi z drugimi umetnostmi, oz. njih podporo, s katerimi se v izražanju absolutnih dogodkov in dejstev itak ne more meriti."¹⁷

Vzajemni posledici subjektiviranja, ki je za Osterca manj značilno, in poduhovljenja, ki je zanj tipično, sta tudi redukcija in deformacija. Redukcija pa bistveno odseva prizadevanja umetnika, "da odkriva pod videzom, površjem stvari in pojavov vse, kar je bistveno, globlje, notranje in izloča vse materialno, nebistveno in moteče, eno in drugo v želji, da se kar najbolj približa svoji predstavi resnice in jo kar najbolj verno upodobi". V tem ekspresionističnem reduciranju Osterc vsekakor ni bil dosleden; prej bi lahko dejali, da gre zavoljo izčiščenosti za sicer uspele izjeme kot pa za ustvarjalni princip, ki bi ga pri svojem hitrem načinu ustvarjanja skladatelj lahko vedno zmoget. Pač pa se pri Ostercu bolj kaže zunanja pojavnostna oblika redukcije, tj. deformacija, ki je značilnost večidel napredno usmerjene umetnosti 20. stoletja, tudi objektivnih smeri, kot so neoklasicizem in njegove izpeljanke, ki so skladatelju bolj ustrezale, po svojih rezultatih pa podobno odsevale povečano napetost v človeku in njegovo neskladje z objektivnim svetom. Se pravi, da je deformacija pri Ostercu le izjemoma ekspresionistična, kot na primer v I. stavku Drugega godalnega kvarteta (1934), kjer so vsi izrazni elementi od melodike, harmonike in ritmike do agogike, dinamike, tempa in načinov vzbujanja zvoka v tradicionalno podedovanem smislu "popačeni". V tem in še v nekaterih primerih lahko resda govorimo o ekspresionističnem čustvovanju, ki pa se v II. stavku tega kvarteta z razblinjeno fugatno formo motorično objektivizira. Vendar Osterca psihološka deformacija često pripelje na nekoliko drugačno, a enako značilno mejo ekspresionizma, na mejo groteske, grimase in sarkazma, ki jih zvočno mnogoterikrat uresniči.

¹⁷ Gledališki list – Opera, Ljubljana 1927/28, 17, 205.

Od temeljnih postavk ekspresionizma, subjektivizma, poduhovljenja in iracionalizma, ki je Ostercu praktično tuj, ter njihovih že omenjenih pojmovnih izpeljank, pride v poštev še četrti vidik, razmerje med lepoto in resnico, tj. vidik notranje resničnosti upodabljanja. Le-ta odkriva, da je Osterc zavestno prestopil Rubikon romantične in tudi novoromantične lepote, iz katerih je izšel, in idealizirani duševni lepote postavljal nasproti notranjo resničnost, ki ne prenese romantične, to je tonalne zvočne sublimacije. In vendar: tudi v tem vprašanju, podobno kot Schönberg, ki se v kasnejšem delovanju vrača v tonalnost, ali Berg, ki gotovo ni ekspresionistično "čist", tudi Osterc v zadnjih delih ponekod negira lastno negacijo, ki mu je nekoč kot samouku rabila za kompozicijsko-stilno izhodišče.

Iz tako postavljenega umetnikovega odnosa do sveta in njegovega "umetniškega organa" izhajajo glasbene vsebine,¹⁸ ki jih oblikuje Osterc. Čeprav težje oprijemljive kot v besedni in likovni umetnosti so razmeroma očitne povsod tam, kjer nastopajo v povezavi s teksti, ki pokrivajo vso bivanjsko problematiko evropskega človeka med obema vojnoma. Kakor jih skladatelj zna ekspresionistično stopnjevati in deformirati, je to zavržljivo njegovega v glavnem pozitivno naravnane, objektiviziranega in s kancem ironije navdahnjenega racionalizma samo ena, in to manjša plat njegovih kompozicijskih vsebin. Tudi instrumentalnih. Zato je Osterčeva glasba v glavnem zunaj pesimistično priostrenega ekspresionističnega čustvovanja. Če se že ne giblje v nevtralnem, sicer nekoliko deformiranem svetu zvočne igre in igrivosti, ji bolj ustrezajo pozitivnejše naravnosti, pa čeprav s parodičnim, sarkastičnim ali grotesknim predznakom, kar jo seveda odmika od visokega ekspresionizma in približuje dodekafonsko "ohlajenemu" ekspresionizmu, ki je bližji drugim, sočasnim in predvsem objektivnejšim stilnim smerem.

Vse te redukcije, deformacije in stopnjevanja izraza, z eno besedo odkloni od tradicionalne lepote 19. stoletja so v glasbi prve polovice 20. stoletja, tj. v času, ki nas zanima, bistveno vplivali na kompozicijska sredstva; najbolj daljnosežno prav znotraj ekspresionistične orientacije, ki je najdosledneje izpeljala emancipacijo disonance kot ekvivalenta napetosti v sodobnem življenju in akutne krize jaza. Tudi pri Ostercu, a ne enakomerno in dosledno. Kakor bi bil skladatelj kljubovalno prepričan, čemu nasprotovati, a premalo odločen, za kaj se zavzemati. Zato pri njem ne najdemo visokega, disonantno prisostrenega ekspresionizma s kriki in izbruhi, pa tudi ne čiste dodekafonije, ampak nešteto različic znotraj nepredmetne atonalnosti pa tudi znotraj še vedno predmetne

¹⁸ Supićić I., *Estetika evropske glazbe*, Zagreb 1978, 65.

razširjenosti tonalnosti vse do bitonalnosti in politonalnosti. Od tod nedoslednost vertikalnih rešitev, ki so zavolj izraznega linearnega mišljenja drugotnega pomena. To pa ga odvrča od občasnih, presenetljivih tonalnih zaključkov, ki predstavljajo izzivanje, če že ne norčevanje na drugo potenco. To pomeni, da ni vedno zmozel doslednih sistemskih rešitev, ki bi ga uvrščale v izbrano stilnost.

Kar velja za harmoniko, velja tudi za melodiko, ki razen ekspresionistične, "seizmografsko" diskontinuirane pretanjenosti pozna razmeroma široko pahljačo možnosti med diatoničnim in kromatočnim, čeprav je v slednjem Osterc manj izrazit, ker je smatral kromatiko za "nekaj tipično-romantičnega".¹⁹ Tudi ritmika, ki je v izrazito iracionalnem ekspresionizmu, ki ga Osterc ne pozna, nepredvidljivo prekinjana in v okviru psihološkega časa poudarjeno neenakomerna, je za našega skladatelja značilna. Razen ostinatne ekspresionistične otrplosti, ki jo Osterc še posebej čisla, se zdi, da mu je na splošno bližja podedovana ritmika objektivnega sveta, ki jo v okviru ontološkega časa vitalno poudarja s sinkopami, motoričnostjo, folklornimi prebliski in groteskno zastavljenimi plesi in žalnimi koračnicami.

Osterc se v vseh treh bistvenih kompozicijskih sredstvih odmika od visokega ekspresionizma par excellence. To velja tudi za formo. Goji sicer jedrnate atematične aforizme, vendar zavoljo nagiba k racionalnosti in polifonskim načelom, kar pozna že atonalni ekspresionizem, daje prednost imitacijskim in variacijskim ter tudi podedovanim, pa naj bo še tako deformiranim tradicionalnim cikličnim formam. To je po svoje razumljivo, saj je ustvarjal svoja zrela dela v času, ko se je skrajni ekspresionizem že umiril. Zato je tudi v svojem odnosu do zvoka čeprav sodoben, vse prej kot avantgarden.

Ob ekspresionizmu so med obema vojnama seveda eksistirali tudi drugi stili, tako zlasti še nova romantika in neoklasicizem s podvrstami, neobarokom in novo stvarnostjo. Tudi le-te je treba na kratko upoštevati pri stilnem opredeljevanju Slavka Osterca, in to na podlagi vsaj nekaterih, deloma novih, deloma pa že uporabljenih polaritetnih karakterističnih dvojic. Prvo tako razlikovanje je med čisto in ekspresivno glasbo.²⁰ Če so omenjene slogovne smeri upoštevale eno in drugo, je gotovo, da je ekspresivnost treba bolj vezati na novo romantiko, iz katere je bil Osterc izšel, in na sam ekspresionizem, ki pa Ostercu v stopnjevanju obliki, kot smo videli, ni ustrezal; bil je predvsem pristaš čiste glasbe, ki je tako značilna za neoklasicizem ali v nekoliko poglavljeni obliki tipična

¹⁹ Gledališki list – Opera Ljubljana 1928/29, 16, 119.

²⁰ Supičič I., ib., 117.

za novo stvarnost, od katere pa je blizu do reducirane ekspresivnosti poznega ekspresionizma. Kaže, da se je Osterc gibal prav v trikotniku zadnjih treh stilnih različic. Tudi če pritegnemo k določevanju razmerja med subjektivnim in objektivnim oblikovanjem, dobimo podoben rezultat. Že uporabljeno polarno nasprotje med lepoto in resnico prispeva dodatne odtenke, ker pri neoklasicizmu, sicer usmerjenem v objektivni svet, dopušča možnost upoštevanja zunanje lepote; le-ta je pri Ostercu sicer redkost, a nikakor ne neznanka. Razmerje med čustvom in razumom, kjer Osterc zopet sprejme umirjenejšo ekspresionistično pozicijo, ki so zavoljo svoje razumsko kontrolirane sestavine bliže neoklasicistični jasnosti in neobaročnemu linearnemu mišljenju, zavoljo razmišljajoče naravnosti pa sorodne z novo stvarnostjo.

Če bi na koncu ponovili naslovno vprašanje, bi mu v celoti ne mogli pritrditi niti ga zanikati. Kot oblikovalec zvoka Osterc v odnosu do sebe in sveta pač ni bil dosleden; razvijal se je in vračal, iskal in nihal, a vedno med stili, ki so bili časovno aktualni, kakor je bil ekspresionizem, ki se mu pač ni mogel izogniti.

Obdobja 5. Ljubljana, Filozofska fakulteta 1984, 591-600.

KONTAKTI SLAVKA OSTERCA Z MILOJEM MILOJEVIĆEM¹

Stiki med Ostercem in Milojevićem se najbrž niso začeli v Pragi, ki jo je Milojević zapustil 1925, ko je Osterc tja šele prišel. Kaže, da so se začeli po Osterčevi vrnitvi v domovino, verjetno okrog leta 1929 s posredovanjem Josipa Š. Slavenskega, ko sta bila Osterc in Slavenski že v zvezi.² Omenjene stike si lahko razložimo na več načinov. Za vse tri skladatelje, Milojevića, Osterca in Slavenskega je bila zanimiva in potrebna SIMC (Societe international de musique contemporain), koristna ideološko in zavoljo možnosti izvajanja njihovih skladb na mednarodnih festivalih tega društva. Razen tega sta se oba, Milojević in Osterc šolala v Pragi, kjer sta imela že v 20-tih letih in še zatem iste znance iz kroga češke moderne. In končno: vsi trije navedeni skladatelji so delovali na istem, jugoslovanskem prostoru. Milojević in Slavenski v Beogradu, Osterc v Ljubljani. Še zlasti pa je bilo važno to, da so bili vsi zazrti v tedanjo glasbeno sodobnost, čeravno vsak na svoj način. Vse te komponente se zdijo dovolj zgovorne in prepričljive, ko se vprašujemo, kaj je omogočilo stik med to trojico in v našem primeru med Ostercem in Milojevićem, ki sta bila vsak zase pomembna na svojem prostoru.

Kdaj sta se spoznala in v kateri čas pada začetek njunega dopisovanja, ki je vsebinsko tehtno in interesantno,³ natanko ne vemo. Vsekakor je bilo relativno pogosto, o čemer pričajo ohranjeni viri.⁴ Le-teh je bilo, kolikor gre za Osterčeva pisma Milojeviću, ohranjenih 41 primerkov, vsi za čas 1933-1941.⁵ Verjetno jih je bilo še več, a jih Milojević ni vseh

¹ Pričujoči tekst je bil namenjen za simpozij o M. Milojeviću in tudi natisnjen v zborniku o cit. simpoziju.

² Gl. D. Cvetko, *Veze Josipa Slavenskog s Slavkom Ostercom*, v: *Arti musices*, 1972, 65.

³ K temu prim., D. Cvetko. Iz pisma Miloja Milojevića Slavku Ostercu v: *Spomenica Sanu*, knj. 44, 1970, 265-276.

⁴ Gl. podatek v op.3.

⁵ S posredovanjem N. Mosusove sem jih dobil kopirane od Milojevićevega vnuka Vlastimira Trajkovića. Obema se za ljubeznivo pripravljenost iskreno zahvaljujem. Iz ohranjenih pisem sem vzel za ta zapis le to, kar sem smatral za značilno.

ohranil, nekaj jih je bilo morda uničenih med drugo svetovno vojno. Prvo znano Osterčevo pismo Milojeviću je datirano s 24.6.1933, ko je Milojević za pisca že "dragi prijatelju" in z njim pobraten, ker pravi, da sta se že nekaj časa sem, gotovo pa pred 1933 spoznala in se, sodeč po stilu pisanja, tudi tesno povezovala.⁶

V cit. pismu je Osterc čestital Milojeviću k imenovanju za izrednega profesorja beograjske univerze, češ, bilo je "krajne vreme, sada češ barem moći brez skrbi komponirati". In je nadaljeval: "Sada imam strahotnu molbu: kod nas ide u penzion Matej Hubad, direktor konservatorija./ Kandidati za naslednika so bili g. Polić i Brezovšek, pa danas od tih ni jedan ne kandidira više./ Ostali: Julij Betetto, član opere nar. gledališća v Ljubljani, ur. (adnik) v. V. pol. grupi. Brez mature! Edini moj resen konkurent!/ L.M. Škerjanc, učit.IX. polž. grupe in g. Pugelj (začetnik solopjevanja – kontraktualni) /Anton Trost, pianist u Beču, nije naš državljan in ne pride v pošt. / Mojo kandidaturo će podržati A. Lajovic, verovatno Hubad i vrlo molim, ako bi se i Ti zauzeo zame. Ja sam činovnik (ukazni) VI. polž. grupe sa 19 godina škol. službe, maturo (1914) i absolviranim konservatorijem (1927) i apsolvirano četvrttotsku komp. školu. / Da znaš, Betetto i ja sva prijatelja; on je fini človek, ali ću ti prikazati moje i njegove ideale v splošnem. Betettov ideal kompozitorski: E.W. Korngold: Tote Stadt. /Moj ideal: Stravinsky, Ruska petka in naš smer- itd./ Video si, da sam sastavio iz domaće muzike festivalski komorni koncert, da sam Tvojo suito tako dugo urgirao, da si je konačno poslao itd. Moj ideal bi bio: sve učne načrte prikojiti jugoslovensko in uopšte slovansko; še bolj vse javne produkcije itd./ Mesto Mendelssohna Lajovic, mesto Schumannova midva mesto Brahmsa Slavenski itd. Molim Te, ako imaš tamo upliva, zauzmi se za mene./ Otpiši! Pozdrave Tvoj Slavko".

Kaj mu je Milojević odpisal, ni znano, dokumentacija manjka. Osterc vsekakor ni postal ravnatelj konservatorija, temveč Betetto. Izbiro so odločali številni faktorji, osebni in še drugi. Med slednjimi je gotovo bil tudi ta, da je Osterc veljal za radikalnega modernista. Odločujoči forumi mu niso zaupali, povrh vsega so ga imeli za eksponenta SIMC in še za ateista. Ne to ne ono v 30-tih letih ni bilo zaželeno. Nič čudnega torej, da so se odločili za Betetta. Če je bil Milojević še tako vpliven, nič ni mogel storiti v prid Ostercu. To pa v ničemer ni skalilo njunega intimnega stika.

⁶ Citati iz Osterčevih pism so tu kot v izvirniku. Večidel so v nekako slovensko-srbsko-hrvatski jezikovni mešanici, tu in tam je v njih najti tudi češko in nemško terminologijo. Iz pism je razvidno, da Osterc srbskega jezika ni dobro obvladal. Zato se je ponekod posluževal zunajsrbske rabe, največkrat slovenske.

Drugo Osterčevo pismo je bilo poslano iz Ljubljane 11.2.1934, medtem jih je najbrž bilo več v razmeroma dolgem intervalu od junija 1933. Milojevič je bil Ostercu tudi tokrat "dragi prijatelju", na katerega se je "po starom običaju" spet obrnil, "pošto imam na Tebe veliku molbu". Omenil je, da gotovo ve, da so sprejeli za mednarodni festival⁷ "četiri pesme, što jih je pevala Golobova uz pratnju kvarteta (Pfeifer, Stanič, Šušteršič, Bajde) na ljubljanskom festivalu. A najbolje na stvari je to, da bih ja ovih stvari uopšte žiriu ne podneo, pa mi ni Ti, ni Josip⁸ nista pisala, jestli je ko šta poslao. Da bi u slučaju, da iz Beograda nije bilo otposlano ništa (ovo uostalom još danas ne vem!) a u Ljubljani mi takodjer nije podneo niko ništa – da bi izgledalo, da jugoslovenska sekcija bojkotira festival zbog toga, što je u Italiji – iz ovog razloga sem poslao svoje pesme. No, sada su već učvršćene na festivalski program, pa treba da ih izvedemo i to naravno s istom garniturom (Golobova i kvartet iz Ljubljane). Na programu su 3.IV. posle podne".

Po tem precej kompliciranem in deloma tudi nejasnem uvodu je Osterc prosil Milojevića, "1.) da bi Ti kod umetničkog odeljenja (eventualno skupno z Josipom) podneo molbu za potporu našoj sekciji, ako bi bilo moguće u ovoj visini kao prošle godine za ekipu: Golobova, Pfeifer, Stanič, Šušteršič, Bajde i Osterc. Mislim, da će Ti uspeti kod načelnika gospodina Veljka Petrovića ako ne cela, barem jedan dio ove sume. 2) da preuzmeš Ti vodstvo ekspedicije i da glasaš i se udeležiš sjednice delegata pri izboru žirije za našu sekciju in da stupimo pod Tvojim vodstvom u veze sa Habom,⁹ ev. Markevičem i ev. sovjetskim delegatom pa da si osiguramo jednog člana žirije Sloveni, koji će član garantirati, da buduće godine 1935 opet dodje barem jedna jugoslovenska skladba na festivalski program. Ja za svoju osobu za festival 1935 neću da nešto svojga pošaljem".

Milojevića je Osterc v nadaljevanju tega pisma prosil, naj mu odgovori na točki 1. in 2. Obvestil ga je še, da "smo" zadnji čas na dveh nastopih izvedli na konservatoriju njegov "Japan", pred nekaj dnevi pa je novosadsko pevsko društvo odlično zapelo zbor "Muha i komarac". Sporočil mu je tudi, da je bil v decembru (1933) v bolnici. Še januarja (1934) je bil zelo bolan, nekoliko da je še danes, torej v februarju. Nadlegoval ga je revmatizem, tako je vsaj mislil, čeravno je bila njegova bolezen po izvoru drugačna. Ob koncu pisma je še sporočil Milojeviću, da so 18.1.1934 na Dunaju izvedli njegovo sonato za violo in klavir in da

⁷ Festival v Firencah, 1934.

⁸ Slavenski.

⁹ Alois Hába, skladatelj, utemeljitelj četrttotske kompozicijske šole na konservatoriju v Pragi in Osterčev učitelj, pozneje tudi njegov prijatelj in sodelavec.

mu je pisal Milivoj Cvrččanin, "da iščejo Česi, i to kritiki! veze sa nama, jeli si interesiran, piši mi". Vprašal ga je tudi, kako je v Pragi uspela njegova sonata za violino. Osterc namreč ni bil na tekočem. Ravno takrat je bil v bolnici in je bral samo koncertni "poerad" (spored).

V pismih, ki jih je pisal Milojeviću, je bil Osterc zelo zgovoren. Poročal mu je o vsem, kar se mu je zdelo vredno, seveda največ o svojih skladbah in njihovih izvedbah. Toda ni bil ozek. Zanimalo ga je tudi, kaj komponira Milojević, kako uspeva, koliko so aktivni še drugi skladatelji, ki so mu bili idejno blizu, še zlasti oni, ki jih je štel v svoji ožji ali širši krog.

Stiki, ki jih je imel Osterc z Milojevićem, so spodbudili urednico revije "Zvuk",¹⁰ da je zaprosila Osterca za članek ob Milojevićevi 50-letnici. Odgovoril ji je (20.8.1934), da rad napiše primerno študijo, vendar da dobro pozna "le njegovo sonato za violino in klavir, potem 10 pesmi (album), pesem Majka in nekaj zborov". Prosil jo je, naj mu pošlje vse drugo gradivo, tudi biografske podatke. Tudi je želel vedeti, kako dolg naj bo članek.¹¹ V tej zvezi je 20.10.1934 Osterc pisal Milojeviću, da je "primio dopis gdje Ribnikar, neka izradim študiju o Tebi za novembarski broj, pošto za oktobarski nije više vremena i pošto si mi Ti dostavio material dosta kasno. No, mislim, da je tako bolje, ja imam više vremena i mogu napisati študiju u miru, što mnogo vredi".

O tem je pisal Osterc Milojeviću že 11.10.1934, češ, da gradivo nestrpnno pričakuje in ko ga bo dobil, bo "Zvuku" odposlal članek v treh, štirih dneh. V tem pismu se mu je zahvalil še za neke materiale – gotovo kompozicije, ki pa jih konkretno ni navedel in še za "vandredno dobro recenzijo, ki si jo pisal o meni ob priliki Trboveljskih Slavčkov".¹² Milojeviću je še potožil, da je žal že spet bolan "na revmi, imam v levem kolenu arthrititis deformans – ide že na bolje. Inače pa sem že v popolni funkciji, samo hodim težko". Zatem ga je znova prosil za pomoč in nasvete, ki jih je navedel po vrsti: 1.) Prosim, o tej točki obvesti tudi Slavenškega. Sekcija treba plačati 125 švaj.frankova do 15.XII. Kakor veš, jaz za Firenco nisem dobil nič in sem se zadolžil, da sem finančno čisto na tleh. Poleg tega mi moja bolezen vzame še tisto, kar bi mi eventuelno pomagalo. Mislim, da se bo edino Tebi posrečilo dobiti od ministrstva barem toliko, da plačamo teh 125 frankov federaciji v Londonu. Če je to mogoče, jih nakaži sam v London.

¹⁰ Stana Ribnikar-Djurić, pozneje Klajn.

¹¹ Na isto dopisnico je omenjena urednica pristavila: "Dužina članka se njemu stavlja na izbor".

¹² Trboveljski slavček je bil v 30-tih letih znan, odličen mladinski zbor, ki je tudi izven ožje domovine žel velike uspehe.

Če ni nikakor mogoče, pa bom moral jaz javiti, da izstopa naša sekcija iz federacije.¹³ Bilo bi škoda! Mene je stala Firenca ca 12.000 Din in mi je popolnoma nemogoče, da bi dal sedaj še 125 frankov, ker imam dolge. Vendar je naš nastop v Firenci imel za našo muziko zelo lepe posledice. Tako ima 2.) gospa Franja Bernot-Golobova 18.I.1935 svoj koncert v Rimu (v aka.sv.Cecilije). Izbrali bomo seveda tudi Tvoje pesmi, ki se dajo transponirati za kontraalt. Katere želiš? 3.) imamo v Beču 15.III.1935 koncert, kjer bosta sodelovala Golobova in Lipovšek. Reprez. komponiste sem izbral jaz, za kompozicije še ne vem, ker mi iz Beča še niso sporočili, katere reproduktivne umetnike nam bodo dali oni (v Beču) na razpolago. Golobova bo večino vzela iz svojega programa v Rimu.

Osterca so mednarodni festivali torej nadvse zanimali, a nič manj tudi izvedbe jugoslovanskih skladb v tujini. Tam jih je hotel čim več predstaviti, kajpak predvsem te, ki so bile napredno, sodobno usmerjene. To je tudi sam poudaril, ko je vedno težje zbog materialnih neprilik". Prav tam pa je izrazil željo, "da idemo zajedno v Beč, če bom jaz že toliko zdrav". Milojevića je še obvestil, da je v U.E. (Universal Edition) "izšel že moj "Magnificat" (partitura) – kmalu Ti pošljem za revanšo za Tvoje note en eksemplar in Te prosim, če bi v "Politici" napisal recenzijo in me obvestil o tem".

Cit. pismu je Osterc dodal še obvestilo centralne SIMC o festivalu 1935 in sestanku žirije, čemur je pripisal, da morda "pride v poštev tudi kak balet (pantomima) – v kratkem Te tudi o tem obvestim". Nedolgo zatem (27.11.1934) je Osterc pisal Milojeviću, da je članek o njem že poslal urednici "Zvuka" in da bo njegova klavirska ura v ljubljanskem radiu 18.12.: "Jaz bom predaval ca 20', moja žena¹⁴ pa bo igrala vse klavirske skladbe, ki si mi jih poslal. So zelo lepe in jih bo tudi konservatorij dal še letos na svojih produkcijah. Morda naredimo tudi na konservat. Tvoj celi koncert. Gotovo Te to veseli".

Temu pismu je sledil precejšnji interval. Naslednje pismo je namreč šele 26.4.1935. Koncipirano v stilu, ki je bil značilen za vso Osterčevo dotedanjo in tudi poznejšo – korespondenco, ki jo je namenil Milojeviću Osterc. Poslal mu je izrezek iz dnevnika "Jutro", v katerem je bil 26.4. (1935) natisnjen zapis, ki je veljal Milojeviću, upal je, da bo le-ta z njim zadovoljen. V njem je "omenil vse, kar je bilo važnega. Tudi gdčna Mezetova¹⁵ je omenjena". Dodal je še, da mu je poslal "Magnificat", ponovil željo, da Milojević napiše recenzijo, toda ne samo za "Politiko", morda

¹³ Šlo je za članske prispevke SIMC.

¹⁴ Pianistka Marta Valjalo.

¹⁵ Sopranistka Anita Mezetova.

tudi za "Zvuk". Za to skladbo je še pripomnil, da je, če piše za zbor, dia-tonik, kar je res bil, če je to zahtevala struktura skladbe. To dejstvo obenem spodbija trditev, da je bil dosledno ekstremen v rabi nove kom-pozicijske tehnike, kar so mu nasprotniki sicer radi in večkrat pripisovali, bolje očitali.

V cit. pismu se je Osterc dotaknil tudi vprašanja skladb, ki mu jih je poslal Milojević in želel, da se mu vrnejo. Te skladbe, očitno samospeve, je Osterc posredoval Golobovi, pri kateri je urgiral vrnitev v Beograd. Vendar zaman. Zato je svetoval Milojeviću, da ji on piše, "da Ti jih vrne direktno". Obenem ga je obvestil, da je njegova žena Marta prijavila za svoj prihodnji radijski program njegove "4 morceux", Slavenskega "Ju-goslovansko suito" in "Arabeske" in da prosi Milojevića, da njegove skladbe do koncerta še lahko obdrži, čemur je avtor gotovo ustregel.

Dne 11.5.1935 je Osterc prosil Milojevića, da mu do 20.5. sporoči, "jeli imaš na razpolago svoje "Srbske igre" (ili kako je naslov) za orkester¹⁶ za izvedbo na jednom sezonskem koncertu u Karlovim Varyma". Vprašal ga je, kje je material in kje partitura: "Ako je kod Tebe, obdrži ga; ja ću Ti naskoro pisati, kamo treba da šalješ". Zatim je še pisal, da ravnokar končuje sonato za saksofon i klavir. "Sigurd M. Rascher¹⁷ dao je već na program svojih evropskih koncerta. Fitelberg¹⁸ će mi u Varšavi izvesti Passacaglio in Suito".

Milojevića je imel Osterc stalno v evidenci, kar naprej je skrbel za iz-vedbo njegovih skladb. Najbrž ne samo zaradi prijateljstva, ampak tudi zato, ker je videl v njem tudi kritika svojih skladb. Tako mu je na primer 1.12.1935 pisal, naj mu pošlje "odmah 1 izvod svojih klavirskih kompoz-icija za Amsterdam. Jedan izvod, koji si daroval moji ženi, ona treba za Ljubljano, pa je zbog toga treba, da šalješ još jedan. Ako imaš 2, trebam još jedan za Montevideo". Hkrati mu je še javil, da mu je že poslal svoje "Arabeske".

To željo je ponovil Osterc tudi na dopisnici z dne 12.12.1935, kjer mu je še pisal, da je tudi Varšava zainteresirana za njegove klavirske skladbe, pa tudi samospeve. Opozoril ga je še na koncert, ki bo 15.12. v ljubljans-kem radiu in posvečen jugoslovanski klavirski glasbi. Pianistka bo nje-gova žena, na sporedu bodo tudi štiri Milojevićeve skladbe.

Intimnejše zveni del Osterčevega pisma z dne 24.1.1936, v katerem je pisec na začetku poudaril, da je to, kar piše, "strogo rezervatno". Spomnil

¹⁶ Pod tem naslovom ni nič navedeno ne v Muzički enciklopediji in tudi ne Leksikonu jugoslovenske muzike.

¹⁷ V 30-tih letih znan saksofonist, ki je koncertno mnogo nastopal.

¹⁸ Grzegorz Fitelberg, poljski dirigent in tudi skladatelj.

ga je, da je termin "Cvijete Zuzorić"¹⁹ 1. februar (1937) in da bo tudi on konkuriral. Prosil ga je, naj v pravem času odda njegov II. kvartet pod šifro "Chroma". Pripomnil je, da je on, Milojević, gotovo v žiriji, "ker si vse naše note ta čas že spoznal". Priloži naj zapečateni kuverto z njegovo, se pravi Osterčevo, adresno. Nanj je apeliral, da naj na to nikakor ne pozabi. Dodal je še, da bo sam za natečaj še poslal "kvintet (duvački)", ker bodo mogoče "trebali za program". Pristavil je, da je "tudi to poverljivo". Pot, ki jo je Osterc izbral za gornji namen, zagotovo ni bila kdove kaj zaupna, pač v skladu s prakso, ki je bila v navadi.

To pismo je zanimivo še z nekaterih drugih strani. V njem piše Osterc, da "kakor hitro izidejo "Grimase" in "Arabeske", jih pošljem 1 izvod tudi S. Prokofjevu", ki, kolikor mu je znano, "vse nove, dobre stvari rad svira". Jih je res poslal? So imele odmev, ki si ga je Osterc želel? Ne to ne ono ni razvidno iz gradiva. Tudi to ne, ali je bil s Prokofjevim v pismenem stiku, dokaz manjka. Vsekakor pa je res, da je Osterc hotel zvezo s tem znamenitim sovjetskim muzikom, kar pa zaradi politične situacije sredi 30-tih let za jugoslovanskega državljanca ni bilo tako preprosto. Kaj je Ostercu pomenil Prokofjev, o tem priča tudi podatek, da je svoj balet "Illusions" posvetil prav njemu. Kaže, tako je vsaj pripovedoval, da mu je partituro s posvetilom tudi poslal. Če to velja, mu je gotovo pisal tudi spremno pismo. Vendar je bilo to na začetku leta 1941, ko se je vojna približevala tudi Jugoslaviji in navzlic paktu z Nemčijo tudi Sovjetski zvezi.²⁰ Je Prokofjev partituro te Osterčeve skladbe tudi prejel? Se je Ostercu za izkazano pozornost zahvalil? O vsem tem ne vemo nič, po tej strani manjka sleherno gradivo.

V pismu, o katerem je pravkar govor, je še Osterc omenil Milojeviću, da "smo" v Ženevi "propadli vsi 12 tonerji". Za tamošnji konkurz je bilo predloženih 125 skladb, od teh jih je prišlo vpoštev 40 za dve nagradi, med temi štiridesetimi je bilo tudi neko Osterčevo delo, ki pa ni bilo nagrajeno. Osterc rezultat komentira tako, da zaradi smrti Albana Berga predlogi, ki jih stavi le-ta in med katerimi naj bi bili tudi privrženci 12-tonske sistematike, niso prodrli. Prvo nagrado je dobil Rihard Zika skupaj s K.A. Hartmannom, "tolažilno" neki Švicar, drugo pa Luigi Dallapiccola. "Krivdo" za tak izid je Osterc pripisal žiriji, v kateri so bili Ernest Ansermet, Gian Francesco Malipiero, dva Švicarja – imeni ni navedel – in Albert Roussel, "torej od naše "generacije" nobeden namesto Berga".

¹⁹ Združenje prijateljev umetnosti v Beogradu, ki je podeljevalo nagrade za najboljša umetniška dela.

²⁰ Prim. D. Cvetko, Iz korespondence Slavku Ostercu, v: Muzikološki zbornik XI/1975, 90.

Izpadli so potem takem vsi skladatelji, ki so bili usmerjeni v novo. Mednje je seveda Osterc štel tudi sebe.

V tem, vsebinsko bogatem pismu pa Osterc ni pozabil omeniti prihodnjih izvedb svojih skladb: 17.2. (1936) v Kilburnu, nekako v istem času tudi v Amsterdamu ("Ouvertura"), 3.2. v Ljubljani ("Magnificat"), kmalu nato v Pragi ("Sonata za violo"). Milojeviću je še svetoval, naj 31.1. zvečer posluša radio Ljubljana, kjer da bodo izvedli njegove "Karikature za pikolo, klarinet in fogot", dodal pa je, da še ne ve, "če bodo igrali vse in če bodo igrali dobro".

Končno še omenja v tem pismu "stare Slovane", ki jih je tudi sicer večkrat omenil.²¹ Pisal je, da so "žalostni, odkar si Ti vstran". Pristavil je še, da bo 3.2. (1936) v Ljubljano prišel Slavenski, "veselim se, da ga bom zopet videl (in slišal lamentirati)". Z njim je bil tedaj še v dobrih stikih.

Z novicami in naročili je Osterc Milojevića kar zasipal. Tako ga je z dopisnico od 22.2.1936 spodbujal, naj pohiti z "Grimasami", ker da ga po njih vprašujejo z "vseh strani", zanimal se je, ali bo "Religioso" izveden v beograjskem radiu, sporočil, da bo "Procesija" 30.3. izvedena "na jednom velikom koncertu u Beču", napovedal, da bo v aprilu šel v Prago, želel je vedeti, kaj je z njegovo "Sonato za saksofon", zadovoljno je poročal, da bo ob koncu aprila v Ljubljani njegov koncert ("Arabeske", "Fantazija in koral", samospevi s klavirjem in orglami, Klabundov ciklus), kar bodo izvedli tenorist Jože Gostič, pianist Lipovšek in orglavec Pavel Rančigaj. In še je navajal: 25.2. bo v radiu predaval v okviru "nacionalne ure" z ilustracijami svoje žene in pevke Ksenije Kušejeve, skladbe pa bodo od avtorjev Danila Švare, Franca Šturma, eventualno še Srečka Koporca in Karla Pohorja, 28.2. pa bo ljubljanski radio prenašal njegove variacije "Slanica".

Kot večidel vse priča tudi to pismo o Osterčevi intenzivni aktivnosti in težnji, da bi bil doma in na tujem kar se da navzoč in aktualen. Ravno v teh letih se je ustvarjalno vzpel in na široko organiziral reprodukcijo svojih skladb. O tem izvemo nekaj tudi iz pisma Milojeviću dne 28.3.1936, ki ga je pisal v sanatoriju "Emona", kjer je preboleval gripo, a kljub bolezni ni miroval. Zdi se, da je bil eden od razlogov za to pismo Milojevićev molk: "Da mi ne pišeš, se ne ljutim, pa znam ja Tebe. Znam i, da radiš. Ali samo jedno stvar Ti uzmem u zlo: Ti toliko i tako iskreno radiš za mene i za moju muziku, da mi je vrlo žao, da nisi poslao svoju sonatu u Varšavu, gdje je bio naš koncert 23.1.m. in izvedeno sve, što smo

²¹ Stari Slovani so bili vesela družba, v katero so poleg Osterca štel npr. še Milojević, Ksenija Kušejeva, Rija Roegerjeva, Angela Trostova in drugi iz Osterčevega ožjega prijateljskega kroga. Sestajali so se občasno, predvsem takrat, ko je bil Milojević v Ljubljani. Njihov namen je bila prijetna zabava, ne pa razpravljanje o glasbenih problemih.

predložili, t.j. od svakog kompozitorja barem jedno delo – a od mene su dali 2: Procesiju i Toccato. No, veseo sam, da je bilo od Beogradčana na programu barem Milošević". Zatim se mu je zahvalil za vse, kar mu je sporočil v zvezi z izvedbo njegovih skladb v Beogradu in mu javil, da se bosta srečala v Pragi, kjer se veseli na njegov referat, nanašajoč se očitno na kongres o glasbeni vzgoji in gostovanju "Trboveljskega slavčka". Med drugim mu je še sporočil, da za Universal Edition prepisuje "Magnificat", katerega prihodnja izvedba bo v Hertogenboschu na Holandskem.

Sredi aprila 1936 (16.) je Osterc naslovil pismo na Milojevićevo hčerko – tako vsaj kaže –, ker mu je "prijatelj Miloje v Pragi dejal, da je težko bolan" in da je "velika bolest ova, da na dopise ne odgovara. Rekao je, da od sada to će biti bolje i da će on Vas poveriti, umjetničko-službenim poslovima". V nadaljevanju je spomnil, da ima Milojević mnogo njegovih partitur, ki so mu bile potrebne za njegovo knjigo o moderni jugoslovanski glasbi, katero je načrtoval. Tako ima tudi njegovo "Partito za čelo in klavir", od katere nima duplikata. Za njegov, Osterčev večer je beograjskemu radiu prijavil ravno "Partito", samospeve in "Sonato za saksofon in klavir". Tako "Partito" seveda potrebuje. Vendar je Švara predložil za ljubljanski radio njegov klavirski večer, zavoljo česar potrebuje 3. stavek "Partite". V tej zvezi je Osterc prosil za "Partito", iz katere bo prepisal 3. stavek, če pa bi bilo mogoče, naj nekdo v Beogradu prepíše ta stavek in mu ga pošlje. Temu je še pristavil, da potrebuje "Ritničke grimase", vendar jih od skladatelja nikakor ne more dobiti.

Kar je Osterc želel, je dobil, to potrjuje njegova dopisnica Milojeviću od 22.4.1936. Ob tej priliki se je Milojević oprostil, da v Pragi ni poslušal njegovega predavanja, ker da je poslušal skušnje Česke filharmonije za koncert 8.4. Hotel je spoznati dela Hábe in Karla Reinerja. Bil je tudi na skušnji E.F. Buriana D 36 v Mozarteumu, obiskal je Hábo in Mandića,²² sestal se je tudi s Petrom Bingulcem, pianistom W. Susskindom, ki mu je obljubil, da bo igral njegove "Aforizme", z altistko Marto Krasovo-Jirakovo, ki bo pela njegovo "Procesijo", "Vrata" in samospeve na Gradnikove pesmi, pa še z Václavom Smetačkom, od katerega je dobil obljubo, da bo še to sezono (1935-36) poskrbel za izvedbo njegovega pihalnega kvinteta in Žebretovega "Tria" na praškem radiu. Tudi dirigenta Karla Ančerla je poiskal, ki bi naj na prvem koncertu sezone 1936-37 dirigiral njegovo "Passacaglio in koral", tako vsaj je zabeleženo v cit. pismu.

Svoj obisk v Pragi je Osterc potem takem temeljito pripravil in marsikaj tega, kar je hotel doseči, tudi realiziral. Navezal je stike s pomembnimi češkimi reprofektivci, skrbel pa predvsem zase, vendar tudi

²² Josip Mandić je bil v Pragi živeči skladatelj hrvaškega rodu, po poklicu sicer odvetnik.

skladatelj iz svojega kroga ni prezrl, čeravno podatkov, tudi iz teh na dopisnici z dne 3.5.1936, ko mu je sporočil, da tiska "Religioso" ljubljanska Glasena matica in se zanimal, kaj je z "Ritmičnimi grimasami", za katere se je menda interesirala tudi Liza Fuchsova. Na tej dopisnici se je še Osterc zahvalil Milojeviču, da se je pri Beograjskem pevskem društvu zavzel za njegov "Magnificat" in za posredovanje pri pevki Nuri-Hadžićevi, ki je pela njegovo "Pesem o devici Peregrini". Ocenil je še svoje "Aforizme", češ da "su sjajni, puni kontrasta i života".

Svoje skladbe je, o tem izvemo od njega samega, Osterc visoko vrednotil, jasna mu je bila njihova umetniška, pa tudi razvojna vrednost. Da se je v tem razlikoval od raznih kritikov, ki so bili drugačnega mnenja, je razumljivo. Le-tem je bil njegov umetnostni nazor tuj in tuja jim je bila tudi njegova ustvarjalna praksa. Vendar ga to ni motilo in v delu še manj oviralo. Šel je svojo pot, od katere ni odstopal.

Izvedb slovenskih, sodobno orientiranih skladb je bil Osterc vselej vesel. To razberemo tudi iz njegove dopisnice Milojeviču z dne 16.5.1936, kjer je pisal, da "z največjim veseljem čitam 1.) da si imel 14.V. v Coll. musicum(u) polno naših (ljubljskih) kompozicij na programu in 2.) da bo 21. (v) izvajalo Prvo beograjsko pevačko društvo moj Magnificat". "Z največjim veseljem" je tudi sporočil, da je bila 15.5. izbirna vaja za javno produkcijo ljubljanskega konservatorija, na kateri bo njegova žena izvedla "4 morceaux", violinist Ali Dermelj pa z Reinholdom Gallation 2. in 3. stavek "Sonate za violino in klavir". Tudi za slednjo je menil Osterc, da je polna življenja in kontrasta". Nato je spet vpraševal, kaj je z "Grimasami" in ga karal: "kaj boš samo "muzikologijo" uganjal? Komponiraj!".

Po krajšem premoru se je Osterc oglasil Milojeviču spet avgusta 1936 (28.8.), ko je imel v gosteh K. Reinerja iz Prage. Z njim se je pogovarjal tudi o pariškem festivalu SIMC. Oba sta bila "mišljenja da damo u prvom redu na pariški festival Tebe (od naših). To ne kaži nikomu. Momentalno mislim na Grimase". Omenil je še, da je slišal, da Nuri Hadžićevi "vrlo dobro leže Koflerove²³ pesme" in Milojeviča prosil, naj tej pevki pomaga, kar se tiče njihove interpretacije. Kajpak je tudi tokrat govoril o svojih skladbah in njihovih izvedbah. Med drugim je omenil, da bo dirigent Hermann Scherchen predstavil njegove "Plese" v Zürichu in v londonskem BBC, nadalje da bo prva izvedba "Mouvement symphonique" v Lwowu z dirigentom Ančerlom, "Aforizme" pa bo 6.9. in 6.10. Fuchsova igrala v Bratislavi in Pragi.

²³ Skladatelj Kofler je bil predstavnik poljske sekcije SIMC, Osterc je bil z njim v dobrih stikih. Prim. D. Cvetko, Iz korespondence Slavku Ostercu, Muzikološki zbornik, XI, 84. ss.

Z informacijami o sebi in svojem delu je bil Osterc zelo darežljiv, tudi z željami. Septembra 1936 (23.) je na primer urgiral, naj mu Milojevič nujno pošlje njegovo "Fantazijo za violino in klavir", za katero da se zanima violinist Karlo Rupel, ki da jo bo baje večkrat izvajal. Tokrat je še pisal, da je Češka filharmonija uvrstila v program svojih koncertov tudi njegovo "Passacaglio", ki jo bo dne 20.1.1937 dirigiral Ančerl, medtem ko bo Fitelberg v varšavskem radiu in nato v Lwowu dirigiral njegov "Mouvement symphonique". Kot pove dopisnica z dne 28.8.1936, je Osterc dirigenta v Lwowu nekoliko pomešal, utegnil bi biti tudi Ačerl. K temu naj pripomnim, da se Osterčeve navedbe za izvedbe in naslove kompozicij vselej ne ujemajo, vendar so na splošno pravilne.

Tu in tam je bil Osterc nasproti Milojeviču tudi nevoljen. Tako je na primer na dopisnici od 30.9.6 (1936) izrazil misel, da se mu zdi, da "Ti misliš da su moje kompozicije za "muzeum" pošto mi jih ne šalješ". Ponovno je zahteval, da mu pošlje "Fantazijo za violino in klavir" in "Trio za flavto, klarinet in fagot". Hkrati ga je opozoril, da bo "danes" torej 30.9., premiera Savinove²⁴ opere "Matija Gubec", o kateri bo napisal recenzijo za "Politiko".

Z "Ritmičnimi grimasami" je imel Osterc očitno precej skrbi. Znova in znova je prosil Milojeviča, naj mu jih pošlje, tudi v pismu z dne 13.11.(1936), ko ga je še opozoril, da bo Mirko Polič v Pragi izvedel tri jugoslovanske skladbe in še nekaj češkega. Predloženi so bili Hristić, Baranović in on, Osterc, "pa mi je Polič kazao, da bi htio mesto Hristića Tvoje srpske igre (za orkestar). Ako imaš partituru i material – odmah šalji partituru u Ljublj., Poliču i čekaj, da Te iz Prage pozovu, da im šalješ material. Sigurno češ imati u Pragi uspeha sa njima! Od Banovića biće "Licitarsko srce" – suita, od mene "Mouvement symphonique" (krstna izvedba)". V cit. pismu je Osterc izrazil še željo, da bi Milojevič 14.12. na varšavskem radiu poslušal njegove "Danses", dirigiral bo Fitelberg. 20.1.1937 pa bo v Pragi Ančerl dirigiral "Passacaglio" in v tej sezoni tudi "Ouverturo". Omenil je še, da so ga iz Bouenos Airesa prosili za "Sonato za saksofon", "vrag zna, kako so izvedli zanjo". Tam da nameravajo v tej sezoni izvesti še "Grimase" in "Arabeske". Argentinska sekcija SIMC pa mu je pisala – tako Osterc – da ji je "u veliku čast, da izvode moje kompozicije", kar je bilo skladatelju seveda všeč.

Pariškega festivala SIMC se je v veliki meri tikala Osterčeva dopisnica Milojeviču z dne 25.11.1937, s katero mu je sporočil, da morajo biti vse skladbe predložene do 10.12., namreč francoski sekciji v Parizu. V tej

²⁴ Risto Savin je bil kljub generacijski razliki velik Osterčev prijatelj, po umetniškem nazoru pa od njegovega zelo drugačen.

zvezi mu je naročil, naj pošlje "Grimase" do 5.12. njemu ali direktno v Pariz (Section française, 132, boulevard Montparnasse, Paris XIV). To sporočilo je ponovil 11.12. Iz tega sklepamo, da Milojević omenjene skladbe pravočasno ni poslal ne njemu ne v Pariz, čeravno je bilo to v njegovem interesu. Osterc mu je v tem pismu še omenil, da je bral njegov članek o Emilu Adamiču.²⁵

Naslednjo dopisnico je Osterc pisal Milojeviću iz Pariza in jo datiral z dnem 21.12.1936. Nazval ga je "dragi stari Slovan", poročal pa mu je o rezultatih zasedanja žirije – bil je njen član – za naslednji, Pariški festival. "Šta ćem na dugo i široko" je dejal in nadaljeval: "Tvoje grimase su na III. kamernomuzičkom koncertu (zadnji) i svirat će ih Liza Fuchsova (sigurno, da ne delaš kakve druge kombinacije!!!) I Žebre je primljen (Toccata za orkestar). I Slavenskog smo primili soglasno pa je (Jacques) Ibert i Prunières otkazao koncert vokalno-instrumentalni pošto nemaju kredita na probe". Milojevića je prosil, naj telefonira Slavenskemu, "znam da je nervozan, šta je". Le-ta je namreč predložil svojo "Religiofonijo", pozneje preimenovano v "Simfonijo Orienta", ki pa je bila tehnično zahtevna in zato ni bila uvrščena v program cit. festivala. Za to je Slavenski seveda krivil Osterca, vendar ne upravičeno. Zameril mu je, molk med njima je trajal nekaj naslednjih let.²⁶

Po vrnitvi iz Pariza je Osterc pisal Milojeviću, da je Fuchsova "vrlo sretna da će izvoditi Tvoju skladbu, bolje interpretke si uopšte ne možeš misliti! Ja sam već programskom odboru javio, samo je još pitanje dirigenta za Žebreovo kompoziciju otvoreno, pa smo kao prvog zamolili Ančerla, ako ne diriguje i Habo". V istem pismu je še Osterc prosil Milojevića, naj nekaj dobi zanj od ministarstva, vsaj toliko, kolikor je iz svojih sredstev plačal za članarino jugoslovanske sekcije, "drugače moram iz osebnih finansijskih razloga da našu sekciju ukidam".

Temu pismu je še pripisala Carmen Antičeva, kako študira na Dunaju, kjer da si je intenzivno prizadevala za čim boljši in čim prejšnji napredek, ki pa se ni uresničil, kot je želela.

Manj zanimiva je Osterčeva dopisnica Milojeviću z dne 29.1.1937, na kateri je pisec opozoril na konkurz "Cvijete Zuzorić" in dodal, da je bil obveščen iz Varšave, Lwowa in Universal Edition, da je njegova "Suita" doživela "sjajan echo". Še prej (16.1.1937) pa Osterc svojemu beograjskemu prijatelju ni pozabil povedati, da je Fitelberg dirigiral njegove "Dances" in mu pisal "Ich bin ein grosser Verehrer Ihrer Kunst gewor-

²⁵ + 6.12.1936.

²⁶ Prim. D. Cvetko, Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom, ib.

den". To priznanje je Osterca kajpak uspešno spodbujalo za nadaljnje delo.

V prihodnjem pismu (23.1.1937) je Osterc pisal Milojeviću, da naš "prijatelj" Slavenski "grdi mene i Tebe u jednom pismu zbog Pariza", ob robu je pristavil, da pošilja sve in za njega, što se dalo ... To ću ti o prvoj priliki rastumačiti i pokazati njegova pisma – Ti ćeš praviti oči". In nato: "No, za mene je Slavenski ad acta! (ne kao umetnik, koga poštujem – ali kao karakter i čovek)".²⁷

V cit. pismu se je Osterc zelo zavzel za Rista Savina in njegovo opero "Matija Gubec". Od Milojevića je pričakoval, da bo nanjo opozoril beograjsko Opero, ker da je to delo "vredno" in to zasluži. "Tekst nije ni malo "revolucionaran" za danas, stil je potpuno čist i instrumentacija odlična. Delo je 100%, seriozno, premda je eklektično (Wagner-Strauss). Znaš da se ja za loše stvari ne angažiram. Molim Te, učini to. Biće dobro zbog Hrvata (siže), Slovenaca (kompozitor) i Srba (prva slovenačka opera u Beogradu)". Pripisal je še, da je o "Gubcu" pisal tudi Jovanu Banduru, ki je bil tedaj ravnatelj beograjske Opere. Savin je bil Ostercu pri srcu. "Gubca" je imel za Savinovo najboljšo opero, v tistem času tudi najbolj sodobno slovensko glasbeno-odrsko delo. Skušal ga je uveljaviti na neslovenskih odrih. Žal brez uspeha. Osterca je takrat še zanimalo, kdaj bodo izšli "naši umotvori". Za "Grimase" je zainteresiral "već i Magdo Rusy iz Beča", ki da je odlična pianistka (valjda da nastupi u Beogradu u radiu ili na koncertu – ili sa Brandl-triom – svakako Tvoje grimase treba da tamo svira i ona će to učiniti").

Ko je navedel to in ono, je Osterc komentiral: "Vidiš, Miloje, kako krasno midva radiva zajedno, na žalost si Ti (osim nekih mojih mladića) jedini, s kojim možem da radim". Iz neposrednega sodelovanja je torej izločil malode vse druge skladatelje, čeravno je skrbel za njihove izvedbe. To potrjuje tudi nadaljevanje pisma, v katerem je prosil, naj Milojević vpraša Predraga Miloševića, če bi mu lahko poslal tri primerke svojih natisnjenih klavirskih kompozicij, češ, "ja ću mu ih placirati". Nato je še povedal, da je Ančerl v Pragi s Češko filharomijo dirigiral njegovo "Passacaglio", ki jo bo v Varšavi izvedel še Fitelberg, ta tudi "Ouverturo". Najavil je še nove izvedbe, ker da je dobil tudi "zvezi z radio Luxemburg".

V pismu z dne 1.3.1937 je Osterc interveniral pri Milojeviću za violinskega pedagoga na ljubljanskem konservatoriju Jana Šlajsa, ki bi rad prišel na "muzičku akademiju, koja će se ... naskoro otvoriti". Ali in

²⁷ Kdo je povzročil konflikt, ki je privedel do omenjenega molka, ni jasno. Slejkoprej Slavenski, tej domnevi pritrjuje gradivo. K temu prim. D. Cvetko, ib.

koliko se je Milojević potrudil za Šlajsa, ni znano, slednji vsekakor mesta, ki si ga je želel, ni dobil.

Vse, kar je Osterc pisal Milojeviću, seveda ni bilo enako zanimivo in pomembno, tako tudi ne vsebina dopisnice z dne 5.4.1937 in tudi ne ta z dne 6.4.1937. Pač pa je bila zanimivejša njegova dopisnica od 24.4.1937, na kateri je pisal Milojeviću, da čaka na "Grimase", ki bi jih rad poslal na razne naslove, češ, "pianisti več sestavljajo programe za 1937/38". Vprašal ga je, ali je prej omenjeno skladbo že poslal Fuchsovi. Omenil je tudi, da "momentano čvrsto radim na nonetu", da "opet delam male klav. piece", da bo v prihodnjih dneh premiera njegove "Fantazije in korała za orgle" na ljubljanskem radiu, da 10.5. "svira" Fuchsova njegov klavirski koncert u Bratislavi in da mu iz Sofije "več tražu duvački trio i kvartet". Menil je, da vse "ide u redu", in še dodal, da mu je sporočil Scherchen iz Bruxellesa, da "radi na mom libretu za pantomimu: Till Eulenspiegel", pa še, da bo prišel v Ljubljano Vladigerov na svojo premiero,²⁸ "zgodan je dečko". Tudi ni pozabil navesti, da je njegova "Suita" v Sofiji zelo uspela. Same dobre vesti torej. Osterc jih je bil vesel, še posebno teh, ki so se nanašale na njegove skladbe.

Pariški festival je bil blizu in tako je v maju (15.5.1937) pisal Milojeviću, naj takoj pošlje v Pariz svojo fotografijo in curriculum vitae v dveh ali treh tujih jezikih. Vprašal je, ali bo dobil 10 angleških funtov in kdaj, da bi se mogel udeležiti festivala SIMC. Omenil je tudi, da je končal prvi del ("više od pol") "Noneta", "dodje još jedan deo. Prvi ima 3 tempa, drugi inače dva". Preden je zaključil to pismo, je še Milojevića okaral, da ni poslal "Grimas" in "Arabesk", "hitro bi ih trebalo, da dodju na programe 1937-38 kod svetskih pianista", obe kompoziciji da bo izvajal tudi Vladigerov.

Osterčevo pismo Milojeviću od 18.5.1937 je bilo polno negodovanja. Omenil je, da takega poslovanja s telegrami, ekspresi in podobno ni vaju in ga je to "potpuno iscrpilo", "nemam ni vremena ni volje in ne novca za poštane takse". Zapletlo se je okrog Fuchsove, ki na sporedu festivala v Parizu ni bila navedena. Osterc je urgiral pri francoski sekciji SIMC, da njeno ime ne izpade vsaj iz podrobnih programov. Za vse to je bil po Osterčevem mnenju krivec Milojević, ker "nisi Ti odmah poslao u Pariz svoje date, sliku itd.". Poudaril je, da je bilo za Žebreta vse urejeno, "pa su i on i g. Štritof dobili svaki 4.000 Din – tako bi i meni trebalo da u poslednoj minuti moram rekomando ekspres moliti da se mi vrati moje pare". Po vsem, kar je storil, ga je zapostavljanje deprimiralo: "Jestli no-

²⁸ Što je za opero "Car Kalojan", ki je bila uprizorjena v Operi Narodnega gledališča v Ljubljani 15.5.1937.

vaj ja dobijem ili ne – svejedno mi je; postao sam potpuno apatičan i mislim na to, da me jedna druga sekcija uzme kao gosta, a našu sekciju neka preuzme neko drugi ili niko. To je moje stanje sada".

Med jugoslovansko sekciju SIMC in Ostercem kot njenim sekretarjem so v tem primeru potem takem nastala nesoglasja, ki pa naj ne bi vplivala na osebne kontakte. Osterc je namreč v istem pismu sporočil Milojeviću, da i ovo stanje medju nama kao prijateljima i Starim Slovanima lično neće ništa izpremeniti". Javil mu je, da ga bo čakal pri vlaku (za Pariz), "I onda se povučem za 2 meseci na selo gde me život ništa ne stoji (kod moje majke i brata)".

Zatem so bili nekaj časa stiki med Ostercem in Milojevićem prekinjeni, kaže, da se drug drugemu nista oglasila. Osterc se je spet oglasil šele 8.11.1937, ko je Milojeviću pisal, da bo njegova žena Marta v kratkem na beograjskem radiu igrala njegove skladbe. Med drugim je zapisal: "Vrlo bi me radostilo, ako u vezi sa Martom može da bude u Kolarčevoj²⁹ nekakav program Miloje-Slavko³⁰ docnije jedanput. Še to je dodal, da bo ob koncu meseca na seji UJMA,³¹ ko se bosta videla, in vprašal, ali lahko obvesti E. Denta, "da si sad Ti predsednik sekcije SIMC".

Potlej zmanjka gradivo v nakazani smeri za skoraj celo leto. Se je mar izgubilo? Je bila za to kriva Osterčeva pre zaposlenost ali Milojevićeva nemarnost? Bržkone ne to ne ono. Ko se je kontaktiranje spet obnovilo, pa ni bilo nič manj iskreno kot prej.

V pismu z dne 18.9.1938 je Osterc pozval Milojevića, "da mi ovaj put odgovoriš, pošto treba da izvestim gdje Fuchsovo zbog nastupa u Radiu i Coll. Mus.³² Še: Fuchsova ga je obvestila, da bi ji najbolj konvenirala druga polovica novembra in da je jugoslovanski koncert "Pritomnosti"³³ v januarju 1939, celoten program bo izvajala ona. Razen "Ritmičnih grimas" in Osterčevih "Pravljic" bodo na sporedu še skladbe B. Kunca, M. Tajčevića, Miloševića, Slavenskog, Žebreta in Šturma. Program je sestavil Hába skupno s Fuchsovo. Pismo je Osterc zaključil s sporočilom, da dela poleg "velike radnje" 2 otroška zbora in en ženski zbor, češ, da se "kod ovog rada (male forme) odmaram od serioznog "zanimanja".

Temu pismu je spet sledila daljša pavza, v kateri se Osterc Milojeviću ni oglašil in je kontakt verjetno izostal tudi v obratni smeri. Pač pa je v

²⁹ Dvorana Kolarčeve univerze v Beogradu.

³⁰ Mišljena sta bila Milojević in Osterc, njune skladbe naj bi na istem večeru izvajala Marta Osterc-Valjalo.

³¹ Udruženje jugoslovenskih muzičkih autora.

³² Collegium musicum.

³³ Praško združenje za sodobno glasbo, ki jo je širilo s koncerti in izdajalo tudi svoje glasilo.

tem času Milojeviću pisala Osterčeva žena Marta,³⁴ Osterc sam pa šele 26.3.1939, ko se je naslovljencu pisma zahvalil za izdanje C.M. (Collegium musicum), "koja je odlična". Milojeviću se je zahvalil "i na tome da si omogočil Marti da je nastupila u CM". Začudil pa se je recenziji v "Muzičkem glasniku", "koja je sve prije nego pozitivna. Ipak nije moguće da bi Marta svirala tako loše, kažimo tako "matoro", kot je pisal ocenjevalec. Vznemiril pa se zaradi tega ni. Dejal je le "no, Miloje, šta ćemo?" in nato: "i nama su, kad smo bili, "početnici u karijeri" – pisali, šta jim bilo milo i drago i – šta jim je konveniralo u njihovom "kulturno-recenzentskom" smeru. S tem je verjetno hotel aludirati na stilno orientacijo recenzenta, ki mu sodobni program povsem sodeč ni ugajal. Vendar je hotel to vprašanje zaključiti, ker da je to "samo moja interno-individualna filozofija ali da kažem: zauzeo sam privatno svoje stanovište prema stanovištu recenzenta". Takoj zatem je prešel na svoje "lične bole, tuge i jadi". Prebolel je hudo influenco, "koja mi je onemogućila za 100% rad barem 3 nedelje. Čutim još na očima, inače je već dobro – i opet puno radim. Osim hripe i vanjskopolitična situacija³⁵ bila je taka, u kakvoj se teško radi". Navzlic vsem oviram pa je Osterc le komponiral. Kot izvemo iz cit. pisma, "momentalno radim na finalu svojih "Quatre pieces symphonique" koji će tvoriti simfoniju: 1.) Marche 2.) Caprice 3.) Musique funebre 4.) Toc(c)ate. Ovu stvar radim u velikom formatu i mislim da će biti daleko najbolja moja kompozicija". V vsem tem delu pa ga je marsikaj motilo, tako baletni večer slovenskih avtorjev, ki so ga pripravljali v Operi in katerega osrednja točka naj bi bila "Plesna legenda" Rista Savina (80 godišnjaka mog velikog prijatelja)" razen tega "biće davani divertissements" i tako dodje na program i moja ork. komp. "Tri orientalske igre" (koje je već dirig. Fitelberg u Varšavi)". Sam je poudaril, da dela "u filmskoj brzini", čas mu je kratila tudi obsežna korespondenca, razpošiljanje kompozicij, tudi šah, ki se mu je ljubiteljsko rad posvečal, in podobno.

Zatem spet ni gradiva za kontakt z Milojevićem za daljši čas, najverjetneje zaradi bolezní. Bil je operiran na ulcusu, toda je, še v bolnici, vendarle le pisal 17.3.1940. Opozoril ga je, da prihodnji festival SIMC ne bo v Budimpešti, kot je bilo sprva predvideno, temveč v New Yorku in to že v oktobru. Želel je, da mu Milojević pošlje kako orkestralno, komorno ali

³⁴ Pisala mu je v zvezi s koncertom v Beogradu 22.2.1939, predložila mu je program, ki je obsegal skladbe Scarlattija, Beethovna, Chopina, Milojevića, Janka Ravnika in Smetane. Ob koncu pisma je še dodala: "Ako mislite koju promjenu učiniti, molim obavjestite me odmah".

³⁵ Po vsem sodeč je mislil na zasedbo in delitev Češkoslovaške in na nemški vdor v Poljsko, to in ono je bilo leta 1939 in ga je najbrž vodilo k misli na bližajočo se 2. svetovno vojno, ki je bila tako rekoč že tu ali vsaj neposredno blizu.

klavirsko skladbo, ki bi jo do 1.4. (1940) poslal v Ameriko. Sporočil mu je še, da je na novo ustanovljeni ljubljanski Glasbeni akademiji "propao". Izrazil oziroma dopustil je domnevno, da "sve tako izgleda da me uopšte ni na srednjo muz. škoļu neče prevesti", tako se mu je vsaj dozdevalo.³⁶

Kmalu nato (29.3.1940) je Osterc napisal Milojeviću pismo, ki je bilo, tako kaže, najdaljše v tej korespondenci. Napovedal je sicer, da bo zaradi velike obremenjenosti pisal tokrat "telegrafsko", kljub temu pa se je na široko razpisal. Najprej se je dotaknil svoje bolezni in jo opisal, pristavil je, da operater misli "da sam to imao već najmanje 20 godina, još verovatnije već od poslednjog rata", s čimer je nakazal resničen vzrok bolezni, ki pa ga Ostercu verjetno ni konkretno navedel. Vsaj Osterc se o tem nikoli ni izjasnil, tudi zaradi operacije se ni kdove kaj vznemirjal. Pripomnil pa je, da "osećao sam već godinu dana silnu anemiju, pa znaš – ovaj dan posle Podnarta³⁷ – samo da nisam znao šta mi je!" Omenil je tudi, da dela "još jednu veliku kuru za živce – vrlo sam na lošem sa živcima, specialno u nogama (u vezi sa reumatizmom!)" Čeravno se je slabo počutil, pa v delu ni popustil. V pravkar cit. pismu je namenil precej besed vprašanju SIMC, češ, da mu je Marjan Kozina pisal, da tudi Slavenški korespondira s centralo v Londonu. O tem ga je informiral Milenko Živković, ta tudi o članarini, ki naj bi jo za leto 1939 plačala jugoslovanska sekcija. O vsem tem Osterc očitno ni nič vedel, tudi iz Londona ni dobil nikakih obvestil. Zato ga to ni skrbelo, pač pa je prosil Milojevića, naj mu kar najhitreje pošlje partituro, ki bi morda bila sprejeta za prihodnji festival SIMC. Navedel je člane žirije (Session, Nin, Chappell, Křenek, Rathaus), kako se bodo ti odločili, da "doduše ne-znam, nemam ni veze od ove petorice". Za Milojevićevo "Intimo" je menil, da "neče biti štete, ako ja u spremnom pismu u New York priprišem, da je možna i izvedba za gudaški kvartet. Mimogrede je še omenil, da mu Vojislav Vučković ni nič pisal, čeprav mu je poslal enako dopisnico kot njemu, Milojeviću.

Nato je Osterc v tem pismu obsežno poročal o situaciji okrog Glasbene akademije, kamor so bili kot prvi redni profesorji imenovani Stanko Premrl, Anton Trost, Julij Beretto in Janko Ravnik. Ostala mesta bodo "valjda raspisana, ali se već sada govori da će dobiti 3 mesta vanrednih prof. gđjica Trost,³⁸ Tone Ravnik i Šljajs; pa čuo sam da i Škerjanc rangira pred mnom. U najboljem slučaju postaću valjda docent ili na srednjoj školi ili "Pension" briga me!"

³⁶ K temu vprašanju se je Osterc pozneje še izčrpnje vrnil.

³⁷ Vas med Kranjem in Bledom, poleti 1940 je Osterc tam letoval.

³⁸ Angela Trost, solopevska pedagoginja.

Kaže, da je bil Osterc zelo deprimiran, kar je treba v veliki meri pripisati njegovemu zdravstvenemu stanju. Vse mu je postalo odveč, vseeno, zanimala ga je le še glasba, njegova seveda. Psihično pa se je spet znašel, kar dokazujejo njegova pisma iz tega časa. Tako tudi pasus iz prejšnjega pisma, kjer je Milojevića opozoril na Škerjanca, češ, "ne veruj mu sve što Ti kaže. Prošlogodišnje ferije govorio je o meni sve tako kao govori o Tebi Slavenski baš "afera" festival Paris bila je Škerjančevom zaslugom nekaj vremena tumačena kod nas potpuno u stilu Slavenskog".³⁹

Kot večkrat že prej je Osterc tudi zdaj doživljal razne neprijetnosti, ki pa so bile v tem času zanj zaradi že nakazanih razlogov bolj boleče kot nekoč. Vendar jih je znal ohraniti zase, potožil se je redko in nikakor ne vsakomur. V tem razpoloženju, ki je imelo izrazito negativen prizvok, pa je bil še toliko bolj vesel dobrih novic. "Radosten" je bil na primer Milojevićevega sporočila v zvezi z natisom "Aforizmov", zadovoljen je bil s koncertom, na katerem je pianist Lipovšek izvedel njegove "4 miniature" in to "vanrednim uspehom, kolosalno". Vesel je bil, ko mu je Lipovšek povedal, da je tudi Casella, pri katerem se je ta nadarjeni muzik v tem času izpopolnjeval, "ovim stvarima oduševljen". V cit. pismu je Osterc seznanil Milojevića s svojim trenutnim delom: za "Akademski pevski zbor" je pisal ustrezne skladbe, zaključil je "Quatre pieces symphoniques" in "Trio" komponiral je balet "Iluzije". V načrtu je imel tudi klavirsko fantazijo na 12-tonske temo ("contrapunctica") za levo roko, ki naj bi bila "nekako kao "Kunst der Fuge", brez pavze "od jedne formičke do druge, a tema, kad pride opet, razvrštenih biće ovih 12 tonova inače (inverzno, rakovo, ritmičke promene) – u smislu atematskog stila, brez sekvenca i repriza".

Zdi se, da Osterc ni hotel podleči neprimlikam, ki so ga spremljale in se postopoma večale. Očitno je imel veliko življenjsko voljo, v delu se je skrajno napenjal – kot bi slutil, kaj ga čaka v bližnji prihodnosti. To slutnjo, če jo je imel, je odrinil v podzavest in se predal ustvarjanju še intenzivneje.

Tudi v letu 1940 je še bil poln kreativnih hotenj. Tega leta je še 10.4. urgiral pri Milojeviću, naj pošlje svojo "Intimo" direktno ameriški sekciji SIMC, kjer mora biti do 1.5. (1940). Druge stvari (Stanojlo Rajičić, II. kvartet, Osterc, "Caprice" za orkester "kao rezerva") bo poslal v New York sam.

³⁹ Se pravi tako, kakor bi naj Osterc spodnesel Slavenskega, da ni bil uvrščen v program festivala SIMC v Parizu. S Škerjancem je bil idejno drugače orientiran Osterc v bolj ali manj trajnem konfliktu. Bila sta si tekmeca, vendar le v slovenskem prostoru, ne pa tudi v mednarodnem, kjer je imel Osterc absolutno prednost. Vsak od njiju je imel na domačih tleh seveda svoje privržence.

Zatem spet za daljši čas ni gradiva, čeravno sta si Osterc in Milojevič verjetno tudi zdaj pisala. Vendar je na voljo le naslednje Osterčevo obvestilo Milojeviču z dne 18.1.1941, da bo čez kakih šest tednov natisnjen balet "Iluzije" ("u francuskom"), izdaja da bo zelo lepa, "ali se na ovaj način reprodukcije može štampati maximum 50 primeraka". Osterca je zanimalo, ali bi "Collegium musicum" bil "reflektant na 1 primerak".

Zadnja Osterčeva dopisnica Milojeviču, ki nam je znana, je datirana s 15.2.1941. Z njo je pisec sporočil, da bo Marta (Valjalo) takoj naštudirala Milojevičevo "novu stvar", ki naj jo kar najhitreje pošlje. Omenil je še, da mu bo takoj poslal svoje nove edicije, "Božično drevo" je že natisnjeno. Milojeviču je tudi dal vedeti, da "sad opet imam puno novih ideja, pa nema toliko mesta da Ti sve to objasnim – svakako ću se kod UJME sad vrlo zaueti za izvedbe srpskih kompozicija". Pisal mu je še, da bo 7.4. (1941) v Ljubljani "večer za klavir, violu in saksofon". Ta pa ni bil več aktualen, ker je bila Jugoslavija naznačeni dan že v vojni.

Morda je Osterc poslej, pred aprilom 1941, še kaj pisal Milojeviču, vendar v tej smeri ni več gradiva na voljo. Čas se je iztekel: kmalu zatem je bila država, v kateri je ta skladatelj živel in delal, poražena in razkosana, neposredno za tem pa je bil Osterc mrtev (23.5.1941).

Muzikološki zbornik, 22 (1986), 39-52.

JOSIP SLAVENSKI V PUBLICISTIKI SLAVKA OSTERCA

V besednih pričevanjih skladateljev le redko najdemo tolikšno mero žive in skoraj otipljive ponazoritve sodobnih glasbenih okoliščin, kakor v publicistiki Slavka Osterca. V člankih in kritikah je bil kratek, toda neposreden; piker ali naklonjen, vselej brez lepotnih ovinkov. Pisal je samo o tistem, kar ga je resnično zanimalo in v dobrem ali slabem vznemirilo njegovo zelo zgodaj izrečeno življenjsko odločitev, da hoče in mora speljati domačo glasbo v modernejšo, toda bolj dejavne zarje. Pisanja ni jemal kot delovne dolžnosti po naročilu uredništev, zato veje iz njegovih sestavkov nešteto "medvrstičnih" pomenov, ki ponujajo pogled v bistvo takratnih glasbenih dilem znotraj in zunaj jugoslovanskih meja. Osterc jih je sproti dopovedoval v znanem lapidarnem in duhovitem slogu, vedno tako, da je javnost vodil skozi vetrove sodobnega glasbenega dogajanja in kazal, kateri so pravi, kateri napačni. Skratka za razliko od Slavenskega je stopil tudi s pisano besedo v boj za točno določene skladateljske načrte. V naglem vzponu Josipa Slavenskega pa je gotovo videl tudi najbolj učinkovito vabo, kaj zmoremo, če se otresemo provincialne miselnosti in vase zaprtega duha.

Prebiranje Osterčevih člankov in kritik nas vedno znova prepriča, da so plod neverjetno nabite energije, pravcatega zanosa za moderno glasbo, s čemer se je avtor malone poosebil. Vse, kar se mu je zdelo, da utegne koristiti premiku glasbenega mišljenja in estetike na domačih tleh v obliki, kakor si jo je bil sam zamislil, je bilo deležno nesebične podpore. Z današnje časovne razdalje se vidi kar spojena s pojmom Osterčeve polnokrvnosti in eksplozivne skladateljske ljubezni "za našo stvar", kakor se je sam pogosto izražal. Sredi nje imajo Osterčeva publicistična pričevanja o Josipu Slavenskem – sicer ne prav obsežna – eno najvidnejših mest.

Preden se jih dotaknemo in poskusimo ovrednotiti vzroke za več kot prijateljsko naklonjenost našega skladatelja Josipu Štolcerju, se je potrebno zaustaviti ob nekaterih vprašanjih, ki jih dandanes vidimo kot ugodne ali hudo zaviralne okoliščine v Osterčevi viziji sodobne glasbe na Slovenskem in celotnem jugoslovanskem območju. Za njeno uresničitev se je vnel iz celega in s konceptom, ki mu tudi z današnjim gledanjem ni

mogoče pripisati fantazijskega zanesenjaštva, ko se visoki načrti sprevržejo že pri prvih resnejših ovirah v nemočno razočaranje in prenehanje.

V težko breme samohodnih idej se je Osterc vpregel v skrajno realistično presojo domačih glasbenih razmer, ki seveda niso bile primerljive z glasbenim svetom, iz katerega se je učil sredi dvajsetih let v Pragi. Hábov vpliv je pri njem razmahnil že prirojeno delovno udarnost in novotarske težnje kot pri malo kom. Poleg tega se je Osterc zavedal, da se bo moral doma postaviti na čelo nečesa, kar še ni obstajalo. Graditi torej s prvinami, ki jih je bilo treba poprej ustvariti in pridobiti za svojo idejo. Z drugimi besedami, kakor mogoče hitro pospešiti razvoj domačih glasbenih moči, tako da se dvignejo iz predsodkov nacionalne majhnosti v svetovno moderno – vsem pred oči in pravično sodbo.

Za Osterca je značilno, da se je vrgel v to nalogo z neko nenavadno, po videzu utopično strastjo. Brez vprašanja namreč, ali je to sploh mogoče v okolju, ki ni bilo homogeno, čeprav v glasbenih ambicijah precej živahno – in v skladateljski družbi, kjer so bile že dokaj možno zasidrane Ostercu nasprotno idejne in kompozicijske iztočnice (večinoma mimo potrebe po kritičnem soočenju navznoter, tudi mimo glasbenih potreb časa in sveta zunaj ožje domovine). Ni se ukvarjal z mislijo, da je bodeča žica tega okolja ohromila že marsikatero nadarjenega rojaka – in danes je težko stehitati, koliko ustvarjalnih moči je pobrala njemu samemu.

Bolj mikavno je vprašanje, od kod je Osterc črpal vedno novih impulzov, da je mogel avtoritativno prodreti v razmeroma kratkem času in sočasno v vseh poglavitnih delovnih območjih: skladateljskem, pedagoškem, idejno-kritičnem, organizacijskem, ob tekočem spremljanju novosti, spletanju vedno širše mreže mednarodnega sodelovanja ipd. Vse brez omahovanja, v začetku čisto sam – pa z neomajnim verovanjem v pravilnost lastnih odločitev. Popuščanje v glasbenih vprašanjih in čakanje na boljše čase res nista bili njegovi lastnosti. Prav tako mu je bil do konca tuj občutek, da se morda moti v nestrpnem zveličevanju glasbeno-avantgardnega samo skozi svoja očala "hipermoderne" in da je nadležni črv dvoma že od nekdanj stalni spremljevalec umetniškega početja. Vsaj navzven ga Osterc ni pokazal z ničemer. Za kar se je odločil, je pri tem vztrajal in pogosto tudi izterjal z vsemi sredstvi svojega delovanja.

Verjetno se je Osterc natančno zavedal, kakšen usodni sovražnik je lahko skladatelju-samohodcu dvom in med svojimi slovenskimi sotrudniki jih je mogel videti kar nekaj tipičnih. Za zgled: cenil je talent Marija Kogoj in Antona Lajovica, če imenujemo le dvoje vrhov slovenske glasbe v času, ko je Osterc stopil v njo. Toda za Osterca je spet značilno, da v nobeni slovenski skladateljski osebnosti ni videl možnosti za skupen na-

stop. Nikakor ne zaradi morebitnega samoljubja ali človeške nedostopnosti. Resnica je le ta, da ni bil nihče pred njim prekaljen v Hábovi šoli, ne glede na to, da je Hábova sugestivnost na sploh učinkovala različno. Danes vemo, da vendarle ni pustila nikogar čisto hladnega.

Tako se je Osterc v svoji domači bližini zaman oziral za možnimi pripadniki "revolucionarnega tabora" ali "garde" (rad je uporabljal v umetnosti tistega časa udomačeno terminologijo, izposojeno iz vojaškega besednjaka). Domnevati smemo, da bi mu seveda najbolj ustrezalo, če bi bil mogel dobiti pod svoj prapor osebnosti kot Kogoja in Lajovica. Toda prvi ga je ljubeznivo, a dovolj od daleč in trdno postavil v disonančno razmerje z oceno, da je Osterc 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".¹ S tem je bilo povedano, da je gledal Kogoj z nasprotnega kota na uveljavitev posameznika in celotne domače glasbe. Anton Lajovic prav tako ni nasprotoval Osterčevi delovni vnemi, bil pa je idejno in nazorsko utirjen v popolnoma drugo smer, zato je Osterca že prav na začetku skladateljske poti javno vprašal, kam da "je zakopal svoje talente".²

Z današnje retrospektive zato tem bolj razumemo, zakaj se je naš ambiciozni in prodorni novotar še dolgo po končanem študiju odprto in z zaupanjem obračal na Hábo, pozneje pa gradil na mladikah iz njegovega kompozicijskega razreda, ki so medtem živahno pognale med Osterčevimi vrstniki na jugu naše države.

Osterčev položaj osamljenega vodje slovenske glasbe v nov čas in mednarodno prizorišče na precej drugačen način, kakor bi hoteli ali mogli z njim soglašati skladatelji njegove generacije na Slovenskem, je tako ob koncu dvajsetih let dobil podporo od zunaj. Pravi mejnik je bila ustanovitev jugoslovanske sekcije SIMC, kmalu za tem še Prvi festival sodobne jugoslovanske glasbe v Beogradu. Zlasti v Slavenskem in takratnem Milojeviću je Osterc našel sorodno misleči duši, pri Slavenskem pa že takrat tudi umetniško potrditev, da nimamo zaprtih vrat v glasbeni svet, če se odpovemo strahu pred samoiniciativno in pred zahtevami skladateljske profesionalnosti.

In Osterčeva samozavest si je opomogla, Morda že v zadnjem trenutku, kajti moral se je zavedati, da ni bilo iz trte izvito javno svarilo Antona Lajovica, da tu in tam kakšen skladateljski uspeh na tujem ne prinese glasbene pomladi ne domu ne drugod.³ Toda Osterčev polet se po beo-

¹ Ljubljanski zvon, 50 (1930), št. 11, 698-699.

² Gl. D. Cvetko: Anton Lajovic in njegov glasbeni svet, Ljubljana 1985, 99.

grajskem festivalu še celo ni vdal. Ves navdušen je sporočil slovenski javnosti, da "smo" končno vendarle začeli ...⁴ Takrat se je začela tudi Osterčeva publicistika o Josipu Slavenskem, to je leto mlajšem, v skladateljskem poklicu pa nekoliko starejšem vrstniku, ki je bil na soroden način povezan z vplivom daljnosežnega Hábovega novatarstva.

Okoliščine so nanesele, da se je Osterc v tisku oglasil o Slavenskem šele leta 1928. V času torej, ko je bil mojster že izoblikovana in znana skladateljska osebnost s krepko izurjeno roko in z vrsto uspehov na mednarodnem podiju, kolikor jih ni imel noben drug skladatelj tega časa v Jugoslaviji.

Po Osterčevi zaslugi je bila slovenska javnost natančno obveščena, kdo je Josip Slavenski, kaj zmore in kaj dosega v glasbi. V literarni prilogi Nove muzike, ki je bila namenjena zlasti glasbenikom, je že pred festivalom sodobne jugoslovanske glasbe zapisal, brez kančka poklicne ljubosumnosti, da se Jugoslovani "za enkrat lahko ponašamo samo z Josipom Š. Slavenskim".⁵ Po tistem, ko je slišal Balkanofonijo, je sporočil istemu krogu bralcev, da je skladba zapustila spontan učinek "silne invencije in silne tehnike".⁶ V reviji Ljubljanski zvon je poročal, računajoč na širše občinstvo, da mu je Balkanofonija "ostavila izredno mogočen dojem, kakor že dolgo nobena skladba".⁷ Da to ni simfonija v smislu forme, ampak v smislu ideje in da je Slavenski kratko in malo "v naši skladateljski gardi general". Da ima "neverjetno tehniko in divjo inverzijo", da mu moderna sredstva "ležijo", melodije in ritmi pa "bruhajo kakor iz vulkana" in da kontraste "kopiči v vsakem posameznem stavku ter najde genijalna sredstva za gradacijo učinka". Ob koncu zapisa Osterc ni zamudil priložnosti, da ne bi dodal propagandnega nauka in povedal, da sodobna kompozicija ne prenese dolgoveznosti, sentimenta in repriz. Poleg vsega drugega – da mu izredno ugaja Štolcerjevo ustvarjanje vedno novih domislekov brez sekvenc in repriz, pa seveda lapidarnost skupaj z mnenjem tega mojstra, da naj se "ponavlja tisti, ki se ni sposoben domisliti česa novega".

O Balkanofoniji se je Osterc razmeroma na široko razpisal tudi v ljubljanskih dnevnikih časopisih. Najprej v Slovincu z navdušenim spoznanjem, da je dve leti redno obiskoval vse koncerte v Pragi ter slišal vso

³ A. Lajovic: Eksport kulture, Nova muzika, 1 (1928), št. 3, 20-21.

⁴ S. Osterc: Prvi festival sodobne jugoslovanske glasbe. Nova muzika, 1 (1928), št. 3, 22-23.

⁵ S. Osterc: Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost. Nova muzika, 1 (1928), št. 1, 3.

⁶ S. Osterc: Prvi festival..., ib.

⁷ Kronika, Koncerti, Ljubljanski zvon, 48 (1928), št. 6, 380.

sodobno orkestrsko tvorbo, da se pa "nekaj tako silnega sliši redko kdaj".⁸ V skladbi je videl največji uspeh Prvega festivala sodobne jugoslovanske glasbe v Beogradu in podčrtal, da vsak petih stavkov Balkanofonije "razodeva genija", sodoben orkester, sodobne ritme, sodobno harmonijo in vendar tako elementarno, tako naše!

Če drugega ne, so morale te ocene vzbuditi v slovenski javnosti vsaj radovednost za glasbo Slavenskega, kajti Osterca so bralci medtem že spoznali, da kot kritik ne laže, četudi se je večini zdelo, da odmerja tradicionalni glasbi na račun svojih revolucionarnih idej bore malo potrpljenja in naklonjenosti. Radovednost in zanimanje za Slavenskega pa sta se verjetno razraščala tudi zato, ker je bilo mogoče nekaj let poprej brati v Slovenskem narodu, da se je njegovemu kritiku zdel Stolcerjev Ejdemo dimo sicer "kuriozum", kot se je izrazil, vendar "čuden" zbor, ki da "osuplja, a ne navduši".⁹ Prav tam je Emil Adamič, sicer izredno nadarjen skladatelj in pošten pisec, ironično označil Slavenskega "dvodelni kvartet" kot "dokument dobe", ki "trga živce", tako da je ostal po tej glasbi "kakor brez moči", zmeden in da je hitro tekel v dvorano Union, kjer je ujel še zadnji stavek Smetanove Ma vlast, stopil na "trdna, prav zdrava tla in se otreseel mamljive strupene sugestivne moči Štolcerja".¹⁰

V drugem ljubljanskem dnevniku, Jutru, je pisal Osterc še z večjim navdušenjem o Balkanofoniji, ko je bila prvič izvedena v Ljubljani na koncertu Glasbene matice, aprila 1930. Ker je bil seznanjem z uspehom, ki ga je medtem delo doživelo v Berlinu (mimogrede: Osterc je poskrbel za številne notice v slovenskem tisku), mu je pero teklo še nekoliko bolj določno. "Že prvi takt te genialne skladbe zaustavi človeku dih", je pribil; se ponovno navdušil nad "divjimi balkanskimi ritmi", "mogočnim fortisimom celega orkestra" in sklenil, da nam je Slavenski "odprl pot v svet" in da to "pove dovolj".¹¹

Res je tudi Osterc dovolj povedal. Vsi pomembnejši slovenski zbori so že segali po delih Slavenskega, če so jih le zmogli. V programih zbora Glasbene matice je bil pogosto izvajan domači skladatelj, vedno prisoten tudi na turnejah v tujini.

Medtem se je Osterc ob koncu sezone 1933/34 odpravil v Beograd na krstno izvedbo Religiofonije. Takrat se je zadnjič oglasil v slovenskem tisku o ustvarjalnosti in pomenu Josipa Slavenskega. Iz tega pisanja veje ton nekakšne zadoščene sle, da "naša", kar je na Slovenskem pomenilo

⁸ Slovenec, 16 (1928), št. 107, 10.5.

⁹ Koncert "Mladosti" v Ljubljani, Slovenski narod, 55 (1922), št. 118, 4.

¹⁰ Koncert jugoslovanske komorne glasbe, Slovenski narod, 57 (1924), št. 60.

¹¹ S. Osterc: Generalka za Matičin koncert. Jutro, 11 (1930), št. 85, 11.4.

"Osterčeva stvar" končno diha s polnimi pljuči. O Religiofoniji je poročal z vero, da je "bujna orientalska melodika pri Slavenskem neizčrpna", mesto naše glasbe v svetu pa izbrano. Zopet širokopotezno in brez stanovske nevoščljivosti je delo ocenil kot "najboljši oratorij zadnje dobe sploh".¹²

Žal je bila prav Religiofonija v letu 1937 po nedolžnem avtorjevo jabolko spora nasproti Ostercu. To je seveda že posebna tema, vendar zadeva tudi umevanje vzrokov za več kot prijateljsko Osterčevo naklonjenost Josipu Slavenskemu, pri čemer vemo, da ni šlo za "priljubljeno" in običajno metodo recipročne trgovine med dvema skladateljema. Izvora za to, da se je Osterc, to je kritik, ki ne laže, tako močno izpostavil za prospeh Slavenskega, je verjetno iskati v protislovjih uvodoma omenjenih glasbenih okoliščin na Slovenskem, deloma v sorodstvu oziroma razlikah med obema osebnostima, ki sta imela v končnem skupen cilj. V mišljenju in naziranju sta si bila sorodna, čeprav ne identična, toda po značaju in videnju kompozicijskih perspektiv svojega časa (lastnih in generacijskih), pa nikakor ulita iz enega kalupa. Med vrsticami odkritih in prepričljivih Osterčevih zapisov o skladateljski moči Slavenskega je namreč mogoče razbrati še nekatere posameznosti, ki govorijo o pogumnem, vendar trnjevem in po dosežkih nihajočem glasbenem vzponu na jugoslovanskih tleh med svetovnimi vojnami. Pri tem ko spoznamo Osterca in Slavenskega kot naša takratna stebra, zrasla iz vplivne praške šole, imamo vendarle opraviti z dvema samostojnima in po svoje zaokroženima konceptoma za "našo" oziroma njuno osebno stvar. Pri obeh je bilo glavno orožje lastno kompozicijsko delo. Toda z vtisom, da sta bila Štolcerjev naravni, vase močno zaverovani in temperamentni nastop, kakor tudi samodejna prepričanost v lastno delo tisti žarek, ji je brez zavor segel v jedro Osterčeve zamisli, kako izbrati sodobni glasbi na domačih tleh veljavo in življenjski prostor med najvrednejšimi oblikami človeškega in hkrati nacionalnega zavedanja. Tako je mogoče razbrati tudi globji smisel Osterčevih besed ob prvem poslušanju Balkanofonije, da je bil navdan s samozavestjo oziroma kar "s samozavestjo rase" in videl "jasno začrtano smer, jasno misel – kot pravi Novačan v Hermanu".¹³ In smoterno hotenje".¹⁴

Torej mnogo tistega, kar je pogrešal v slovenskih glasbenih krogih. V skladateljskem prodoru mladega Slavenskega je gotovo spoznal zgled, da je vredno zaupati v dosežke domačih ustvarjalcev. Po njegovi oceni smo

¹² Osterc: Novo delo Josipa Slavenskega. Jutro, 15 (1934), št. 157, 12.7.

¹³ Anton Novačan (1988-1951), slovenski pisatelj in dramatik; Herman je naslovna oseba njegovega osrednjega gledališkega dela "Herman celjski", nastalega v letih 1925-1928.

¹⁴ Ljubljanski zvon, ib.

bili (kljub skupni sekciji SIMC) v Jugoslaviji "v umetniškem pogledu še vse preveč separatisti" in vzori "lokalnih patriotov", za najboljše med njimi pa da so veljali tisti, "ki še niso prestopili praga svoje ožje domovine" in še niso "okuženi od Zapada ali Orijenta".¹⁵

S temi besedami se razkrivata tudi vsebina in ozadje Osterčevega iskrenega občudovanja obeh pglavitnih partitur Josipa Slavenskega. Tema dvema se je v svojem kritičnem pisanju posvetil izredno temeljito še iz čistih kompozicijskih razlogov. Kot vodja slovenskega novotarstva si je namreč prizadeval z vsemi močmi, da bi pospešil domače ustvarjanje večjih oblik (rad je potožil o "večnih pesmicah in njim podobnih orkestrskih skladbicah"), po možnosti za veliko simfonično ali vokalno-instrumentalno zasedbo. Menil je, da smo takrat na Slovenskem že veliko dosegli v komorni glasbi, z njo kar čez noč prodrli v Prago, Berlin, London, Varšavo itn., medtem ko v teh zvrsteh ni mogel nikogar postaviti ob bok Slavenskemu: četudi samega sebe ne, je pisal o Balkanofoniji in Religiofoniji z izrazi najvišje umetniške odlike brez zavidanja in prestižnega strahu. Zares v znamenju njegovih znanih besed, da ga "vsaka resna konkurenca veseli", kajti "čim več dobrih komponistov bo med nami, tem bolj bomo vsi skupaj upoštevani doma in v tujini".¹⁶

Muzikološki zbornik 22(1986), 53-57.

¹⁵ Jutro, 18 (1937), št. 28 f.

¹⁶ Iz Osterčevega pisma Karlu Pahorju.

PAHORJEVO PREDKOMPOZICIJSKO DOPISNO ŠOLANJE PRI SLAVKU OSTERCU

Naslovna tema je večstransko zanimiva. Razstira nam pogled tako na skladateljsko šolanje in zorenje Karla Pahorja kakor tudi na pedagoške in kompozicijske nazore Slavka Osterca. Če je prvo še razmeroma neraziskano in v začetnih, sistematičnejših povojih,¹ so pri drugem zlasti njegova pedagoška prizadevanja doslej ostajala bolj v ozadju muzikološkega raziskovanja. Pa ne da bi se ne vedelo o "Osterčevi šoli" oziroma o "Osterčevem krogu" cele vrste prodornih in uspešnih učencev. Vendar se je vse predolgo izmikal neposreden vpogled v konkretno Osterčevo pedagoško delavnico, v način in soslednje njegovega pedagoškega dela. Seveda; kroži nešteto "glasbeno ponarodelih" anekdot; vemo tudi, da pouk pri njemu ni bil "prav nič šolarski", da je Osterc "zmeraj učil na pamet, brez priročnikov" in da kljub temu študij ni bil zato naključen: "Ne", kot se spominja Primož Ramovš, "vnaprej ga je začrtal, samo da je ob snovi vsako uro sproti improviziral. Saj to je bila tista velika živost, na katero imam tako lepe spomine in nam je največ dala! Njegove ure so bile res kreacije. Snov sicer po šolskem načrtu, ampak svobodno obdelana, verjetno vsakokrat drugače".² Pa vendar: čeprav Ramovševi spomini vsebujejo vrsto vrednih podrobnosti o učiteljevih pogledih na različna kompozicijsko-tehnična področja in vprašanja,³ je sedaj postal dostopen še bolj neposreden, pedagoško zgovornejši vir – tri obsežne mape dopisnega šolanja, že po sebi nenavadni in izjemni obliki skladateljskega izobraževanja, Karla Pahorja pri Slavku Ostercu,⁴ ki zaobsega čas od jeseni 1932 do konca leta 1935.

Ker predstavlja tretja mapa ("Kompozicija s prof. Ostercem" – III) samosvoje, obsežno področje ter obenem obdobje, v katerem sta učenec in učitelj postala praktično enakovredna partnerja in prijatelja,⁵ se bo

¹ Črčinovič Janja, Biografija in bibliografija Karla Pahorja, seminarska naloga. Oddelek za muzikologijo FF 1979.

² Loparnik Borut, Biti skladatelj, Ljubljana 1984, 33, 46.

³ Ib., 46 sl.

⁴ Zahvaljujem se gospe Mariji Trobec, da mi je ljubeznivo dala na voljo ta izjemni vir za novejšo slovensko glasbeno zgodovino.

pričujoči sestavek posvetil prvima dvema mapama. Prva ("Kontrapunkt in fuga s prof. Ostercem" – I) vsebuje 57 "dopisnih nalog", to je večinoma enojnih oziroma dvojnih notnih pol ter skoraj prav toliko originalnih, večinoma datiranih Osterčevih pisem, čeprav se je Osterc ob popravkih, dodatno ali pa namesto pisemske priloge oziroma komentarja, včasih razpisal kar na notnih polah samih.⁶ Ta mapa pokriva čas od 7.IX. 1932 do 21.I.1934, medtem ko druga mapa ("Harmonija /po Schönbergu/ s prof. Ostercem" – II) začenja z 22.I.1934 in sega globoko v julij istega leta. Vsebuje 35 z Osterčevim pisanjem podobno opremljenih nalog.

Najprej kaže povzeti Pahorjevo šolanje in delovanje do trenutka, ko se je odločil za privatni študij pri Slavku Ostercu. Viri pravijo, da se je ob nemški realni gimnaziji, ki jo je končal 1911, od svojega dvajsetega leta učil violine pri violinskem pedagogu Arturju Vramu,⁷ medtem ko se je teoretsko izobraževal pri Antoniu Illesbergu, profesorju tržaškega konservatorija "Tartini", skladatelju in pedagogu, pri katerem sta med obema vojnama med drugim študirala tudi Luigi Dallapiccola in Giulio Viozzi. "V kompozicijo ga je uvedel" Josip Michl, ki je v Gorici, kjer je Pahor obiskoval slovensko moško učiteljsko (1911-15), bil takrat osrednja glasbena osebnost.⁸ Po vojni vihri je Pahor poučeval na Vramovem liceju v Trstu, leta 1921 nekaj mesecev študiral pri Josephu Marxu na dunajski Akademiji za glasbo in upodabljajočo umetnost, nakar je na konservatoriju v Bologni zaokrožil svoj violinski študij in "izvršil kompozicijsko eksercitacijo z najboljšim uspehom" (1923).⁹ Po različnih glasbenih službovanjih v Idriji (1923-24), Banja Luki (1924-26) in Ptuj (1926-30) je leta 1930 postal suplent na državni gimnaziji v Mariboru; obenem je poučeval na šoli mariborske Glasbene Matice, po profesorskem izpitu marca 1933 pa je bil jeseni istega leta premeščen na moško državno učiteljsko.¹⁰ To pa je obenem tudi čas, ko je bil njegov dopisni študij pri Slavku Ostercu že v polnem zagonu.

Če preskočimo sicer ne nepomembne pedagoške in reproduktivne razsežnosti dotedanjih Pahorjevih glasbenih prizadevanj, se v zvezi s

⁵ III/60: "Si prišel namreč na neko točko, kjer si že tako samosvoji, da faktično nima smisla, da Ti pregledavam po koščkih. Čestitam Ti k tej stopnji in me zelo veseli, da sem vzgojil enega tako divjega rineža, ki je individualnost in ki je v harmoniji, kontrapunktu in formi naravnost instinktivno doma. Ja, prijatelj ..."

⁶ Naloga I/52 je žal izgubljena; spremna pisma k nalogam I/50, I/53 in I/57 pa je po skladateljevem diktatu pisala njegova žena Marta Osterc-Valjalo.

⁷ Žgur Fran, Karol Pahor, Zbori III/1927, št. 3/4, 14.

⁸ Prim. Primorski slovenski biografski leksikon 10/1984, 418.

⁹ Žgur Fran, ib.

¹⁰ Gl. Črčinovič Janja, ib., op. 20-22.

temo zdi zanimiva kompozicijska bera, ki in kakor jo izkazuje skladateljeva bibliografija. "Do Osterca" beleži seznam kompozicij Karla Pahorja razmeroma skromno število del, ki so mimo tega izključno vezane na vokalni medij; dva ženska zbora (1921),¹¹ en otroški zbor (1922),¹² per mešanih zborov (1922-25),¹³ en samospev (1924)¹⁴ in en enoglasni otroški zbor (1927).¹⁵ Treba pa je poudariti, da je bila večina teh skladb objavljenih že kmalu po njihovem nastanku, zlasti v Zborih in v Mali novi muziki,¹⁶ tako da Pahor ni bil nikakršna skladateljska "persona ignota", ko se je odločal in bil sprejet na sistematično svojevrsten kompozicijski študij pri Slavku Ostercu, v začetku tridesetih let že ključni osebnosti slovenske in tudi jugoslovanske glasbe. Da je bilo teoretično izobraževanje uspešno, nedvoumno kažejo Pahorjevi skladateljski dosežki od srede tridesetih let dalje, da pa je bilo več kot nujno in da je potrebo po njem čutil tudi skladatelj sam, vse to in še marsikaj razkriva "dopisna šola", kakor nam jo je ohranil vestno "marljivi učenec", ki je imel namen delati "vse z velikim interesom in čimprej že praktično uporabljati" Osterčevo "šolo".¹⁷

"Oficirja za zvezo" je imel v osebi Minke Zacherl, profesorice solopetja v Mariboru, s katero je bil Osterc že leta v tesnih stikih. Zelo je bil sicer v skrbeh, da ga bo Osterc odbil, vendar že 2.IX. 1932 beremo v gradivu med drugim: "Začel bi torej najraje takoj in popolnoma od začetka po Vašem načinu – mislim: harmonijo, oblike, instrumentacijo (saj gre to lahko vzporedno?), sicer pa kakor imate Vi urejeno ... Prosim, da določite že v prvem pismu honorar, ker drugače ne more biti govora in z gotovostjo lahko računate, da bom reden učenec in še redkejši plačnik. Zelo bi me zanimalo, da mi v pismu razložite, kako bova delala".¹⁸ Potem ko je predlagal mesečni honorar v višini "100,- Din za 4 pismene lekcije" oziroma 5 lekcij, če bi v mesecu bilo "pet tednov",¹⁹ je Osterc 7.IX. 1932

¹¹ Na semnju (K. Širok), Zbori IV/5č, 1928, in Pomlad gre v svet (S. Kosovel), obj. prav tam.

¹² Pojdimo spat (K. Širok), izd. Zveza učiteljskih zborov, Trst 1924.

¹³ Hrepenenje (O. Župančič), 1922, Zbori VI/5b, 1930; Vipavska (F. Žgur), 1924, Zbori III/12, 1927; Bosanske sevdalinke, 1925, rkp.; Bosansko kolo, 1925, Zbori VII/3č, 1931; Oj, Lazare, 1925, rkp.

¹⁴ Pozimi pod snegom (S. Kosovel), 1924, Mala nova muzika II/1, 1929.

¹⁵ Snežec (L. Leskovec), 1927, Mala nova muzika I/2, 1928.

¹⁶ Prim. ustrezne bibliografske enote, Črčinovič Janja, ib., po katerih so povzete op. 11-15.

¹⁷ Cvetko Dragotin, Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu, Ljubljana, 1988, 255, Dok. 161

¹⁸ Ib.

¹⁹ Prim. I/12.

predložil naslednji načrt: "Začniva, kontrapunktom. Kupite nemško knjigo Riemann; Kontrapunkt – ali pa dobite skripte kakega mojega študenta od prejšnjih let²⁰ ... Tudi Musterbeispiele so zraven. Harmonijo mislim, da obvladate prav dobro, modernost pa bi začeli uporabljati le pri svojih kompozicijah – ta pride sama od sebe – Sicer pa pride harmonski moderni čut istočasno s kontrapunktom, ki bazira itak na harmoniji. S kontrapunktom upam končate v 1/2 leta inpotem je pol leta kompozicijskih kontrapunktskih form (kanona, fuge). – Oblike, instrumentacija za nekrat ni nujna. Oblike obdelava čez 1 leto v praktični kompoziciji, instrumentacijo pa na podoben način. – Če hočete, kupite K.B. Jirak: Nauka o hudebnih formach ... instrumentacijo pa Berlioz-Strauss; Instrumentationslehre. Pri obeh teh predmetih me skoraj letos ne rabite ... Če češki ne bi razumeli, bi namesto Jirakove knjige vzeli Leichtentritt: Formenlehre ... Če hočete, lahko takoj začneva. – Napišite do prihodnje lekcije (oz. kot 1. lekcijo) dvoglasno vajo in sicer kontrapunkt noto proti noti (1:1) na dani cantus firmus (c.f.), ki naj bo skala. Navzgor, navzdol, gor in dol, dol in gor, dur, mol ... Vzemite enkrat c.f. v altu, kontrapunkt v sopranu; potem obratno itd. Prvi in zadnji akord (interval) mora biti konsonanca, vmes pa tudi sodonance. Naj ne bo I. stopnja tonovskega načina prepogosto. Prečnost je dovoljena istočasno, če zahteva nujnost vodenja glasov. Vsak glas naj bo melodičen: ne sama skala, ne sami skoki! Če se giblje c.f. stopnjema, dela kontrapunkt dober kontrast s skoki ali s protigibanjem, ki je princip. Več kot 3 paralelne terce ali sekste si naj sledijo, tudi ne več kot 2 septimi ali noni. Križati se glasovi ne smejo, lahko pa se dotaknejo..."; na rob pisma pa je Osterc še dodal: "Kontrapunktska linija naj ima praviloma le en najvišji ton, vrhunec".²¹

S tem pismom, ki je še posebej poučno zavoljo Osterčeve razgledanosti po sodobni teoretski literaturi, se je torej začelo. Med Mariborom in Ljubljano so jele romati Pahorjeve naloge in Osterčeve "kritike" le-teh, skupaj z nenehnimi spodbudami, grajami in pohvalami ter mnogimi klenimi pripombami, iz katerih vejejo skladateljevi kompozicijski nazori in odmeva utrip njegovega, skoraj samopreganjalsko "navitega", življenja in dela ("moderna struja se mora posluževati sredstev, ki stvar poživijo ... kontrapunkt ni harmonija ... pišite brez klavirja! brez petja! Kontrapunkt je logika in konstrukcija – invencije pri vajah ne rabim!"²² ... Meni je nemogoče vsako stvar pismeno na široko razlagati, sem tako vprežen ... Poleg službe imam vsak dan ... toliko posla, da si za

²⁰ Glasbena zbirka NUK hrani 44 strani obsegajoči rokopisni zvezek "Kontrapunkt" v: Osterc Slavko, Kronika.

²¹ Prim. I: I. začetek.

²² I/I

komponiranje moram vzeti čas zvečer, ko sem navadno že izčrpan").²³ Vsekakor pa se zdi zanimiva Osterčeva odločitev, da začneta s kontrapunktom, kar je bilo sicer v nasprotju s prakso zapovrstja teoretskih predmetov na ljubljanskem konservatoriju,²⁴ a glede na Osterčevo mnenje, da njegov učenec obvlada "harmonijo prav dobro", vsaj diatonsko, in njegov linearni način skladateljskega mišljenja pa popolnoma logično.

Potem ko je po prvih straneh "zaprl Cherubinja",²⁵ ki ga je "nekje iztaknil", je Pahor med tem, 26.IX.1932, sporočil Ostercu, da je že nabavil Riemanna in da je že "po prelistanju prvih strani ... dobil za knjigo veliko veselja". In dalje: "Poznam več Riemannovih knjig. Tudi njegovo Harmonielehre imam in sem po njej že nekoliko delal tako, da mi je njegov dualizem in način funkcij precej poznan. Pozneje so me na Dunaju in drugod odvrnili od Riemanna in zelo mi je žal, da nisem njegove Harmonielehre predelal do kraja".²⁶ Kaže pa, da je bil Osterc do Riemanna in njegove stroke hudo kritičen, namreč: "Riemannova knjiga je teoretično izčrpana in odlična, skoraj vsi praktični primeri kontrapunkta pa precej osladni in se po njih ni treba ravno špeglati. On je bil namreč muzikolog, ki je pisal knjige o vsem, kar je v zvezi z muziko – ni čudno, če tudi primerov ni našel",²⁷ ali, potem ko je tudi Pahor izrazil svoje dvome, "čeprav po Riemannovih navodilih vse štima".²⁸ Glede Riemanna si bova kmalu ista v mnenju. Predvsem je treba, da mi vse verjamete, tudi če si drznem dvomiti o Riemannovi 100%nosti. Sam morda že sedaj vidite, da je njegova univerzalnost upoštevanja vredna. Kar je teoretičnega, je prepisal iz starih učnih knjig in je odlično – praktični primeri pa ga ne kažejo kot muzikanta, kar res tudi ni bil, ampak muzikolog".²⁹ Zato pa ni skoparil s svojimi izkušnjami: "Nasvet, ki ga poznam iz lastne kompozicijske prakse za dosego pestrosti pri 2:1 je: Po možnosti glejte, da bo na eni noti c.f. v kontrapunktu harmonična prva nota, na naslednji druga in tako naprej menjavati, vendar ne skrupulozno, glavna je melodija v kontrapunktu",³⁰ saj "kar je v prid melodiji, je v prid kontrapunktu!"³¹

²³ I/2

²⁴ Prim. Loparnik Borut, ib., 34; Cvetko Dragotin, ib. 89.

²⁵ Gre verjetno za eno izmed mnogih prevodnih izdaj njegove *Cours de contrepoint et de fugue*, Paris 1835, ki je bila, zanimivo, še za O. Ramovševega študija pri A. Caselli aktualna v Italiji. Prim. Loparnik Borut, ib., 79.

²⁶ Cvetko Dragotin, ib., 255, Dok. 263.

²⁷ I/3

²⁸ Cvetko Dragotin, ib., 256, Dok. 265.

²⁹ I/5

Čeprav je Pahor večkrat prosil svojega učitelja, "velecečenjenega g. profesorja", naj bo z njim "zelo strog", je bil "dragi gospod kolega" nemalo-krat pohvaljen; tudi s tem, da "naloge kažejo že okus" in da začenja doumevati, "za kaj se gre". Obenem se je tudi sam Osterc začel zavedati "(prvič v življenju), da se da kontrapunkt tudi pismeno poučevati".³²

Že v prvih mesecih dopisne šole je Pahor občasno poslal Ostercu "na ogled" tudi kakšno svojo skladbo, ki jo je slednji "natančno pregledal" in ugotavljal, da ni pisana "povsem logično", vendar pa da "kot pripadnik moderne kontrapunktične smeri bi ... niti ne znal dati nasveta, kako to popraviti, ker v tistem slogu" da ni "doma",³³ sicer pa, da bo Pahor, ko bo končal kontrapunkt, spoznal, "da se kakšna stvar težko popravlja, lažje nova naredi".³⁴

Med tem sta učenec in njegov učitelj dobro napredovala, stopnjevala zahtevnost v smeri prostega in komplementarnega kontrapunkta ter ritmične raznolikosti,³⁵ tako da je Pahor že 28.XI.1932 dobil navodila za "3glasen kontrapunkt": "Na c.f. se naredi najprej kompletna vaja 2glasno, t.j. en kontrapunkt. Že ta mora polno zveneti. Nato novi (tretji) glas kot kontrapunkt", ki naj "pridruži kaj takega, kar nas stopnjema ali v močnem koraku pripelje v novi akord".³⁶

Z decembrom je začel Osterc trositi svoje dopise tudi z že znano duhovitimi prebliski o svojih glasbenih nasprotnikih, o svojih uspehih, še posebej v tujini, ter o svojih kompozicijskih nazorih, ki so tedensko sooblikovali skladateljsko fiziognomijo njegovega nadarjenega učenca.³⁷ Iz štiriglasnega kontrapunkta (vse naloge v dvojnem kontrapunktu da so "brez praktične vrednosti, ampak jih zaradi popolnosti vseeno delajva")³⁸ sta kmalu prešla na področje imitacije³⁹ ter tonalnih in realnih kanonov, pri katerih "že imitacija dela dojem atonalnosti v gotovih intervalih".⁴⁰

Januarja 1933 je Osterc poročal, da je naloge pregledal "s svojim doslej najboljšim študentom, Šturmom, ki letos absolvira ... visoko šolo in je navdušen za harmonično, zlasti pa za melodično logiko ... nalog." V

³⁰ I/3

³¹ I/4

³² Ib

³³ I/6

³⁴ I/7

³⁵ Prim. I/8-10,

³⁶ I/11

³⁷ Prim. Cvetko Dragotin, ib., Dok 266-269 in I/12-13.

³⁸ I/14

³⁹ I/15

⁴⁰ I/16-20

istem pismu, čeprav morda "to modrovanje diši po sofizmu", je domneval, da je Pahor že spoznal, da v kontrapunktskem stavku "ni govora o slučajnem srečanju tonov", ampak da vlada "železna logika, kjer ima vsaka nota točno določeno melodično, harmonsko in arhitektonsko ... funkcijo". In prvič oziroma nikoli doslej tako eksplicitno: "Ne ustavljajte se predolgo pri istem, da gremo naprej!"⁴¹ Kar pa se ni zgodilo, saj so vmes prišle zahtevne priprave za profesorski izpit, tako da sta Pahor in Osterc šele v maju ponovno vtirila svoje dopisne stike.⁴²

Znova je bilo treba marsikaj razložiti, pri čemer je še posebej zanimiva Osterčeva razlaga "centralnega tona", ki da je "lahko tudi imaginaren", to je tisti, "okoli katerega se kanon suče; ton, ki odgovarja samemu sebi".⁴³ Do poletja je Pahor krepko razdelal svoje poznavanje dvojnega kanona, medtem ko mu je Osterc priporočal, naj si prebere poglavja o "rakovem, zrcalnem, zagonetnem, kvintnem ... ter o koralnem kanonu", a da jih delati "nima praktično smisla".⁴⁴ Prav tako mu je napovedal, da kakor hitro bosta začela s fugo, tam ne bo "več toliko odvisno od papirne tehnike, več že od tzv. invencije = domislekov". "Harmonsko" pa da bi bilo dobro, da si kupi "Schoenberg: Harmonielehre, ki se jo rabi do smrti in še po smrti – seveda, potem – ko je predelana, v glavi".⁴⁵ Vsekakor zanimivo dejstvo glede na Osterčeve ne ravno očitne proschönbergovske kompozicijske nazore,⁴⁶ a obenem simptomatično za strpno širino njegove sicer razumljive modernistične nestrpnosti!

Julija, pred počitniško prekinitevjo, je Osterc lahko ugotovil: "Zdaj ste na stopnji, ki jo čisto pravilno pojmuje (kakor sodim po nalogah) in kjer je že počasi treba dati nekaj iz sebe, po možnosti kaj še čim manj obrabljenega".⁴⁷ Razen tega mu je priporočal, naj ponavlja staro snov in naj skuša "komponirati samospeve ali pa drobne klavirske skladbe (do 40, 50 taktov) v strogo kontrapunktskem (ali polifonem, kar je isto) slogu"; in še "Skladba je skladba! To ni naloga!"⁴⁸

Čeprav sta avgusta nadaljevala s kanoni, tudi s tistimi "raritetami", ki še pred dobrim mesecem niso bile važne za "komponiranje samo, pač pa

⁴¹ I/23

⁴² Gl. I/24-28.

⁴³ I/26

⁴⁴ I/30

⁴⁵ I/29

⁴⁶ Bedina Katarina, K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, Muzikološki zbornik IV/1968, 114 sl.

⁴⁷ Iz pisma (s.d.), ki je pomotoma pripeto k I/24 (11.V.1933), a po vsebini sodi v obravnavani mesec.

⁴⁸ I/30

spadajo k splošni izobrazbi ta boljših muskantarjev (t.j. človek naše branže jih ne sme nikdar pozabiti)",⁴⁹ je Osterc poučno pokomentiral tudi predložene "skladbice": "Prav fina (je) Otroci rajajo."⁵⁰ Tudi Snežec⁵¹ – pri obeh klavirskih⁵² pa se zvečan trozvok še pojavlja. Saj ni slab, samo bolj vnani je kot notranji. Način otroških pesmi (moderno) ima za princip – 1) pevski glasovi enostavni (diatonski), da lahko naštudirajo, 2) klavirska spremljava lahko izvedljiva, pa poskusiti uvesti nove harmonije, ki niso iz terc".⁵³ Kakor je značilno Osterčevo zavzemanje za novo, je kljub temu vedno znova prisotna njegova navezanost na tradicijo, saj v več pismih svojsko obravnava modulacijske zmožnosti "napolitanskega sekstakorda".⁵⁴ Vendar pa Pahorjev učitelj ni ostal samo pri teoretskih in praktičnih navodilih, ampak je za izvedbo zrelih del, kakršen je bil mladinski zbor "Pravijo",⁵⁵ svetoval, da se ga pošlje "Šuligoju v Trbovlje (zborovodji Trboveljskega slavčka)", ker da "zelo ugaja".⁵⁶

Končno sta se lotila tudi fuge, za katero naj bi "Krehl zadostoval",⁵⁷ čeprav je Osterc obenem napovedal tudi lastne "definicije itd. na kratko", ki so na eni strani tipičen primer Osterčevega, v živo prakso usmerjenega pristopa v smislu "do-it-yourself", na drugi pa, podobno kot pri kanonih, kažejo – pri realnih fugah – odpiranje atonalnemu zvočnemu prostoru.⁵⁸ In vendar: navkljub njegovemu modernizmu in navkljub "železni logiki" polifonskega pisanja je pri tradicionalnih, "starih fugah" zahteval od svojega učenca, da mora čutiti, zakaj jih je popravil, "t.j. čutiti, kje je v resnici modulacija, ne optično!!"⁵⁹ Začela sta seveda z dvoglasno, pa triglasno (vokalno, ki bi jih "kazalo podložiti tekst", in instrumentalno) fugo, da bi se končno povzpela do štiriglasja in Osterčeve hvale, da je vse "brezhibno", "izborno", da "snovi ni več dosti" in da je "sedaj ... že čas, da bi začela z resno disonančno kompozicijo".⁶⁰

⁴⁹ Prim. I/33.

⁵⁰ Na besedilo D. Vargazona, rkp. 1933; prim. Črčinovič Janja, ib., 42.

⁵¹ Prim. op. 15.

⁵² Verjetno gre za neohranjeni del, saj Pahorjev klavirski opus bibliografsko začenja šele z letom 1937; prim. Črčinovič Janja, ib. 26.

⁵³ I/31

⁵⁴ Ib. in zlasti I/33.

⁵⁵ Na besedilo I. Grudna; prim. Črčinovič Janja, ib., 41.

⁵⁶ I/32

⁵⁷ I/33; v mislih je gotovo imel Kontrapunkt (Leipzig 1908) znanega glasbenega teoretika Stephana Krehla.

⁵⁸ I/34-36

⁵⁹ I/37

Prvega decembra 1933 je Osterc pospremil svoje popravke s programsko in nazorsko ključnim pisanjem: "Glede nadaljevanja fuge Vam lahko sporočim le to, da je prav dobra kot šolska fuga, kar je pravzaprav der Zweck der Übung. Kompozicijo-fugo pa Vam bom obral do kosti, če ne bo bolj disonančna, kromatična in originalna.

Pa – kakor rečeno – kdor hoče novotariti, si mora biti poprej v ta starem popolnoma na jasnem. Prvi dokaz tega je pri Vas doprinešen s tem, da delate šolske fuge res z okusom in pravim razumevanjem kontrapunkta in zlasti s tem, da začenjate čutiti veličino npr. Bacha – ne zato, da bi rekli proti Bachu je vsa moderna za en drek – ampak, da in ker vidite, kako brezupno bi bilo danes zares pisati v čisto njegovem slogu in kako nemogoče, da – predrzno, absurdno, ignorantsko je početje onih, ki mislijo tisto, kar je Bach že napisal in povedal – napisati še bolje in ki celo mislijo – o heilige Einfalt! – da so napisali kaj novega, eventualno boljšega! od Bacha. – V tem obstoji vsa moja, pa tudi Háбина, Hindemithova, Stravinskega, Schoenbergova itd. nekompromisnost. Trdo sem prepričan, da stopite sčasoma 100% v naše vrste – saj ni treba vsak dan ene fuge napisati! Ko bova končala vse šimelne (šolske fuge itd.), ki so za razumevanje Bacha itd. vendar nujno potrebni, dobite od mene čisto nove harmonične in melodične injekcije".⁶¹ K temu kaže pridodati že izvleček iz pisma z dne 13.XII.1933: "Vaš skelet je zelo dober, ampak način dela neekonomičen ... Moj način dela pri fugi ... je ta: 1) tema (dux oz. comes), 2) najvišji glas (ki je najbolj eksponiran, poslušalec pazi nanj prav posebno!), 3) najnižji glas, 4) vse vmes! Ker: tisti glas, ki ga delate kot zadnjega, ni nikdar melodično tako svoboden, torej ne tako melodičen kakor npr. tema, ki se mu ni treba ozirati še na nobene druge štime. Itd.!!"⁶²

Z "injekcijami" je Osterc ("Je bolje, pa poprej končamo šolo")⁶³ počakal do konca leta, ko mu je dal "nekaj navodil za moderno instrumentalno komponiranje: Delali boste kakih deset kratkih klavirskih skladb s konstruirano melodijo. Stavite se na princip 12tonske kompozicije (Schoenberg), kjer si vzamete za melodični material prvih 12 tonov melodije – eno kromatično skalo. Pozneje tudi lahko nekromatične 12tonske vrste, kjer se noben ton ne ponavlja. Tudi v Vaši melodiji naj se v prvih 12. tonih nobeden ne ponavlja. V začetku delajte to brezizjemno, da se navadite discipline. Tako bo melodija imela sigurno svoj najvišji in

⁶⁰ I/38-46

⁶¹ I/47

⁶² I/49

⁶³ I/51

najnižji ton, nesmiselno se ne bo nič ponavljalo in bo najbrž melodija originalna. K 12 tonski kromatični vrsti vzamete lahko čisto atematično kak verz soneta, tako da tekst določi višino, npr.:



Verz: Apel podobo na ogled postavi.



Na najbolj važen zlog pride najvišji ton vrste. Potem se ritmizira. Npr.:



podobno potem dalje. Harmonizirajte moderno pri klavirju!"⁶⁴

S "štiriglasno, dvojno (instrumentalno) fugo na nemodulirano temo" je Pahor zaključil dopisni kurs in kontrapunkta in fuge, kar je razvidno tudi iz Osterčevega pisma z dne 21.I.1934, kjer med drugim pravi: "Gotovo imate tisto moje ... pismo v rokah."⁶⁵ Še bolj važno bo, ko bode imeli v rokah Schönbergovo knjigo o harmoniji, drugače je čisto izključeno, da bi do velikih počitnic končala. S pomočjo knjige bova pa z lahkoto. Pričakujem torej od Vas troje: I/ da končamo s to Vašo dvojno fugo, II) da vidim kakšno zares kompozicijo, III) zahtevane naloge iz harmonije. Nadaljnje naloge iz harmonije pa bode jemali kar po poglavjih, kakor jih ima razvrščene Schönberg – kolikor snovi boste pač od lekcije do lekcije imeli časa predelati. Zato Vam odslej nalog ne bom več jaz predpisoval. Treba bo itak vedno večje samostojnosti. Pa počasi se zanimajte za Berlioz-Straussovo instrumentacijo in za Leichtentrittovo knjigo o formah. Obe tisti snovi bode morali delati po knjigah, jaz bom predelano snov kontroliral po Vaših nalogah. Kakor vidite, študija in dela bo še dovolj".⁶⁶ In res ga je bilo več kot dovolj, saj je moral Pahor v dobre pol leta "predihati" še obsežno Schoenbergovo Harmonielehre!

⁶⁴ I/53

⁶⁵ Prim. op. 64.

Vendar pa Pahor ni čakal, saj je Osterc že naslednji dan, to je 22.I.1934, potrdil prejem prvih harmonskih nalog pod naslovom "Spojitev glavnih in paralelnih trizvokov šesterih stopenj (brez VII)", ki da "so vzorne, kakor seveda drugače ni mogoče, ker predelan kontrapunkt vendar tudi nekaj pomeni".⁶⁷ Ob tem pa je treba ugotoviti, da sta se učenec in učitelj skoraj dosledno držala Schoenbergove porazdelitve snovi,⁶⁸ toliko bolj, ker Osterc v tem času še ni bil sestavil svojih skript pod naslovom "Kromatika in modulacija".⁶⁹ Kljub temu da tudi v harmonskem kursu prihajajo na površje Osterčeva naziranja o "netonalitetnem, t.j. atonalnem kromatičnem" stavku,⁷⁰ pa Osterc vedno znova opozarja učenca, da mora "harmonske vezi bolj" upoštevati, "saj pride čas, ko jih ne bo niti treba, niti umestno",⁷¹ ko bo "končno merilo vsega ...: individuum (to ste Vi) in okus (to se Vi + jaz oziroma moja navodila, nazorj itd.)."⁷² In še značilno: "Kar naprej, se predolgo ustavljamo pri tem, da vežemo vse stopnje z vsemi. Bolj važni so stavki",⁷³ torej višje celote. "In še nekaj: ne mene, še manj pa knjige se držati suženjsko",⁷⁴ saj "Schoenberg rad na široko piše, pa je tudi sofist!"⁷⁵

Zato Osterc poudarja tudi pomen "zdrave pameti" kot nasprotja prevelikemu teoretiziranju, ki mu itak ni ležalo. Na primer: Vsak akord lahko vežemo z vsakim, torej 7akord s takim, ki nima tona, v katerega bi 7 padla. Padec septe je le neko sigurno sredstvo za učinkovitost, naslednjega akorda (po mojem prepričanju). Lahko pa tudi 7 pade "šepavo"... Če je učinkovita zveza, ni treba, da pade. Lahko gre stopnjema kvišku, v Vaši nalogi skoči, pa je vseeno zelo dobro".⁷⁶ Ali: "Ni pravila brez

⁶⁶ I/57

⁶⁷ II/1

⁶⁸ To dokazuje že primerjava naslovov posameznih harmonskih nalog, ki so bolj ali manj posrečeni prevodi ustreznih poglavij Schoenbergove Harmonielehre (3. popr. izd., Wien 1922).

⁶⁹ Pahorjev – vsekakor pozneje vložen – lepopisni prepis le-teh vsebuje sicer tudi obravnavana "harmonska" mapa, pri čemer pa je iz Osterčevega uvoda razvidno, da so skripta nastala šele ob samem koncu tridesetih let. Prim. tudi "Hromatika i modulacija" (Uputstva za kompozitore), prev. Stana Djurić-Klajn, tipkopis, Ljubljana, 1941, v: Osterc Slavko, Kornika, Glasbena zbirka NUK.

⁷⁰ Prim. Pahorjev prepis, 5.

⁷¹ II/2

⁷² II/5

⁷³ II/10

⁷⁴ II/11

⁷⁵ Prim. Osterčev odgovor na verjetno – glede na vsebino – napačno datirano (1934 in ne 1933) ter obenem neoštevilčeno Pahorjevo pismo na začetku "harmonske" mape.

⁷⁶ II/12

izjeme, pa tudi; kdo nas bo silil upoštevati pravila, ki so jih skovali ... teoretiki von anno dazumal".⁷⁷

Zategadelj je njegovo harmonsko razmišljanje, ki ga je, pa čeprav skicirajoče, razvil ob nalogah "modulacij preko paralelnega tonovskega načina", zelo poučno. Kaže namreč, kako je Osterc tudi v tistih svojih skladbah, ki že sodijo v "tonalitetno kromatični stavek",⁷⁸ "polnil" zvočni prostor med dvema tonikama. Pravzaprav ga je imel za eno samo, mobilno dominantno področje, kar je konec koncev značilnost ne le pretežnega dela zahodnoevropske glasbene umetnosti, pojavlja pa se, kot bo videti pozneje, celo tudi v skladateljevem atonalno zasnovanem stavku!⁷⁹ Vendar k prejšnjemu, s skladateljevimi besedami: "Stranske dominante nastanejo, če konzonančne trozvoke (po stopnjah) skale (v duru torej vse razen VII, v molu pa, kakršen mol je) smatramo prehodno (za tisto in za modificirano prehodno dobo) kot tonovski način in k temu pišemo lahko vse, kar učinkuje kot dominanta. Primer (C-dur)".⁸⁰



Tako je pisal sredi aprila. Že konec istega meseca pa je ugotovil, da "si sedaj pisanje stopnej že lahko šenkamo",⁸¹ ker itak moduliramo. Vsak višaj, znižaj itd. sprosti!"⁸² "Baš v tem, da hodi vsak svoja pota, je vendar vic cele zadeve. V ostalem zavoljo številčk se ne bomo kregali, najbrž tudi zavoljo not ne".⁸³ Kljub temu pa Osterc nikakor ni zavračal harmonskega znanja preteklih obdobij, ker sicer ne bi brali: "... te harmonije pravzaprav ne učimo za svojo porabo pri komponiranju, ampak za obvladanje obstoječih mojstrovin, ki bazirajo na tej harmoniji in da vidimo, kako se je razvijala harmonija tekom časa do današnje stopnje".⁸⁴ "Važnejše bodo

⁷⁷ II/14

⁷⁸ GL.op.70.

⁷⁹ Prim. op. 89.

⁸⁰ II/15

⁸¹ II/16

⁸² II/17

⁸³ II/18

vaje v kromatičnem stavku, a)tonalnem, b)atonalnem. Tiste bomo delali. Pišite mi po navodila zanje, kadar mislite. Modulacija bo itak kmalu gotova".⁸⁵

Vendar pa je Pahor še polnih sedem tednov, tja v julij 1934, pridno delal naprej po Schoenbergu, čeprav je bil že vsega sit in "že popolnoma otopel" ter bi se vseh teh harmonskih vaj rad "že znebil" (Osterčev komentar: "Vse lamentacije so odveč...!").⁸⁶ S triintrideseto pismeno nalogo pa je bilo modulacij konec.⁸⁷ Ostale so samo še vaje iz "harmoničnih stavkov v tonalni kromatiki" in "harmoničnih stavkov v atonalni kromatiki" po Osterčevem "receptu" in navodilih, ki so Pahorju zelo ugajala.⁸⁸ Ker so za poznavanje Osterčevega kompozicijskega stavka izjemno pomembna, kih kaže navesti skoraj v celoti.

Čeprav je bil Osterc za Pahorja v tem času še vedno "veleccenjeni g. profesor", ga je le-ta naslovil tokrat zopet, kot že vrsto mesecev nazaj z "dragi kolega": "... a) Diatonski (tonalen) kromatični stavek je oni, kjer si še kot podlago mislim kak tonovski način. Alteriramo lahko le stopnje, ki ne pridejo z alteracijo že v sosednje stopnje. Tako v duru ne moremo zvišati III. in VII., znižati pa ne IV. in VIII. itd. – ker je samo pol tona do prihodnje ... Zgubili bi torej pojem stopnje, ki ga pa ne smemo. b) Atonalen kromatičen stavek pa nima za podlago ne durovo ne molovo, ampak kromatično (12tensko) skalo na poljuben osnovni ton, ki pa ni treba, da bi ostal tonika do konca. Alteriramo lahko vse, dvojni križi in beji ... so precej brez smisla. V začetku vrstic nobenih predznakov. – a) V tonalnem je navadno konec v istem tonovskem načinu kakor začetek, ali pa istoimenski dur, če je začelo z molom oz. narobe. Če pa drugače neha, mora biti tonovski način zelo utrjen ... b) V atonalnem stavku zaenkrat rabimo tradicionalno, seve močno alterirane akorde, ki so pisani lahko tudi enharmonski. – V tonalnem stavku si največ pomagamo z alteracijami ... 7akorde itd. pravilno razvezujemo, tako dobimo kroftne harmonske postope. – V atonalnem (moj patent) delamo s stranskimi dominantami, ki jih razvezujemo v durove trozvoke, tem prislonimo zopet kako 7 ter jih smatramo hkrati kot razvezavi in hkrati kot novo stransko dominantno. (Sic.!) Dva primera ...".⁸⁹

⁸⁴ II/24

⁸⁵ II/26

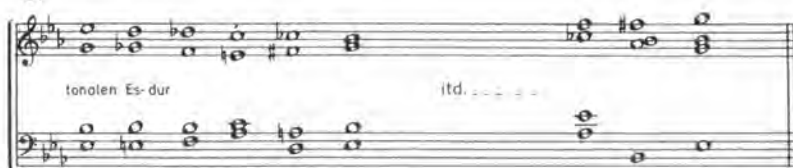
⁸⁶ II/28-29

⁸⁷ II/33

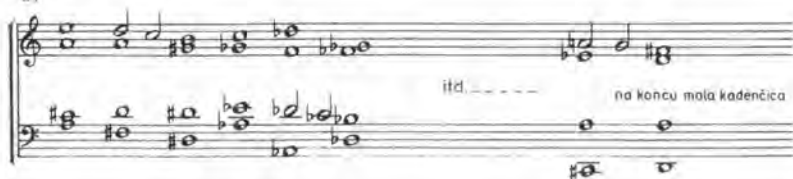
⁸⁸ Gl. op. 86.

⁸⁹ Prim. II/34.

a)



b)



Kljub naveličanosti je bil Pahor še poln načrtov in želja: "Kaj pa večglasni (petero šestero itd.) akordi. Pisal bi rad akorde z 12 poltoni naenkrat tako, da zrušim dvorano s prvo orkestrsko skladbo!" Na kar mu je Osterc odgovoril, da se "12 itd. zvoke ... da pisati tudi v manj glasovih, tako da se gotovi toni izpuste. To pa ne spada v pouk harmonije, ampak v estetiko, oz. v skladbe, ki jih boste delali. Tam bo prav prišel kontrapunkt, t.j. paziti na linijo vseh glasov", in dodal: "Le na delo!"⁹⁰

Na robove zadnje naloge je Pahor, potem ko je omenil, da bi "15. avgusta pa ... spet začela", med drugim pripisal še naslednje: "Na koncu pa: Živijo amuseicon! ... In ker je še malo prostora na razpolago ... Vas lepo pozdravljam ... želim Vam zdrave noge, sebi pa ... da začnem z revolucionarno kompozicijo!"⁹¹ Kar se je tudi zgodilo. Vendar je bilo to veliko težje, saj ni šlo več za "disciplinske naloge", ampak za obdobje, ko so ocenjevalni kriteriji postali veliko strožji oziroma, kot je napovedal veliki učitelj: "Jetzt springt aus dem Osterc ein Hund heraus!"⁹² To pa je že druga zgodba.

Muzikološki zbornik 25 (1989), 121-131.

⁹⁰ Ib.

⁹¹ II/25

O GLASBENI POETIKI IN PROZI SLAVKA OSTERCA

Osebnost Slavka Osterca je razmeroma že dobro osvetljena, vendarle: v zraku je nekaj, kar se še izmika jasnemu razločevanju in celoviti muzikološki interpretaciji. V opisno krožnico navrzimo tedaj izhodišča: avantgardist-klasik moderne, fanatik-široka (slovanska) duša, samozavesten egocentrik-garač za "našo stvar"; komik-lirik, oster mislec-čuvaj prvinskih glasbenih instinktov, in: nekdanji sum o umetniški teži enfant-terribleske (danes bi rekli, alternativne) drže tega moža, ki mu je bilo sveto disharmonično razmerje do sveta, nasproti današnjemu umevanju Osterčeve umetnosti.

Vemo, s kolikšnim trdom in glasbeno sposobnostjo se je Osterc postavil na čelo nečesa v slovenski glasbi, kar še ni obstajalo: "tabor", "garda", "hipermoderna" slovenske tvornosti, ki naj bi po najkrajši (=najhitrejši) poti podrla regionalne presodke in stopila v svet brez sramežljivega samozatajevanja ter tvegala (=dosegla) pravično sodbo (=afirmacijo). Za začetek (1927) je bil spodbuden zgled Alois Hába s svojo praško šolo, predvsem pa se je mogel Osterc zanesti na svojo notranjo gotovost, ki se ji je predal z nenavadno, po videzu utopično strastjo. Namreč brez vprašanja, kdo bo sestavljal njegov "tabor", če in koliko bo v njem sposobnih (=konkurenčnih) ustvarjalnih moči, kako opraviti s takratnimi etabliranim slovenskim glasbeništvom, ki za bodočnost svojega in nacionalnega prospeha pač ni predvidevalo ničesar Ostercu podobnega.

Tolikšna notranja gotovost je mogla pri Ostercu izvirati seveda v prvi vrsti iz občutka polnega ustvarjalnega naboja, povrhu v tisti fazi evropskega modernizma, ko je spremenjeni kompozicijski nazor začel žeti prve sadove. Novi mišljenjski in estetski tiri so se mu morali zdeti v spominu na wagnerjanski Olimp tako odprti, svobodni in privlačni kot nikoli prej v glasbi. Kar je Ostercu v mladostnih avtodidaktičnih začetkih še manjkalo do polnega vetra v jadih, je bil študij v Pragi z opaženimi uspehi v tem okolju, ki mu je verjel in zaupal (=skoraj tako kakor samemu sebi), in je imelo odprto okno v svet.

V Ostercu vidimo samoniklega, od konvencije oddaljenega slovenskega skladatelja med svetovnima vojnoma, toda bistvo njegove glasbe (ne skladateljskega razvoja) z mnogimi nasprotji in specifično v splošnem je vredno ponovnega razmisleka. V celem ima njegovo večstransko glasbeno delo razločno podobo, osrčju zunaj njegovih zgodovinskih, akcijsko-pedagoških zaslug pa ne vidimo čisto do dna. Bil je eden od sotrudnikov v evropski avantgardi svojega časa, zato načelno ne bi smelo obstajati vprašanje meril in dobre predstave o njegovem ustvarjalnem volumnu. Bolj kot pri kom drugem je možna neposredna primerjava s celoto tedanje glasbe, ker je stala sredi nje kot znana in upoštevana osebnost.¹ Bleščava pogumne novotarske drže in velikega ustvarjalnega poleta sama na sebi ne zastirata predstave o tem, kaj je v glasbi iskal, hotel, zmoget, potem ko se je utrdil na domačih tleh. Nihče v slovenski glasbeni preteklosti se ni bil spravil v tako tesno konverzacijo s svetom in sodobno glasbeno idiomatiko (v tem pogledu se mu, z izjemo Vinka Globokarja, ni približal nihče iz novejšje zgodovine slovenske glasbe). Geografska karta in gostota Osterčevih izvedb govorita na to, da se je mogel in znal "brusiti" brez posrednikov in časovnega zaostanka. Kljub temu za zdaj ni mogoče opredeliti njegove umetniške dediščine drugače kot zgolj v širokih lokih znotraj evropskega veletoka nove glasbe v prvi polovici 20. stoletja.

Vse bolj jasno namreč postaja, da je popolnejše umevanje Osterca zapleteno v mrežo nerazgrnjenih kompozicijskih in zunajglasbenih problemov zgodovinske avantgarde. Mišljeno je predvsem splošno ozadje različnih družbenih, socioloških in kulturnih okoliščin, ki so pogojile spremenjen način glasbenega mišljenja in takratne glasbene delavnice, raztresene po vseh koncih Evrope, tudi afirmacijo prodornih posameznikov – kot Osterca – ki jih dosedanje raziskovanje še ni uspelo do konca razvozlati. Za zgled: pojav tako imenovane atonalne glasbe navadno presojamo skozi kompozicijsko in pedagoško prizmo Schoenbergovega kroga na način, ki ima še nenavadno dosti skupnega z idealističnim naziranjem o razvoju glasbe, njenih oblik, zvrsti in tehnik.² Vprašanje, kakšno vlogo je imel pri vcepljenju zunajtonalne miselnosti,

¹ Z novo najdbo pisem se je prej znani krog Osterčevih stikov s tujim in domačim glasbenim svetom še bolj odprl; predstavlja in komentira ga Dragotin Cvetko v: *Fragment glasbene moderne*, Ljubljana, SAZU 1988 (Viri za zgodovino Slovencev, knj. 11).

² Kaj razumemo pod pojmom tega naziranja, naj ilustrira sicer že večkrat korigirana premočrna interpretacija zgodovinskega razvoja sonate na liniji D. Scarlatti-mannheimska šola-Haydn-Mozart-Beethoven, pri čemer je ostala provinienca druge teme sonatnega stavka še vedno odprta. Poleg tega šele novejši prispevki upoštevajo, da so bili mannheimovci sodobniki klasicistov in fenomen sonate produkt kontinuirane preobrazbe absolutnih oblik z navzkrižnimi medsebojnimi vplivi iz vseh zvrsti, ne samo instrumentalnih.

denimo za Osterca in številne druge sodobnike odločilen vpliv Hábove šole, je v današnjem spominu na prvi avantgardni vzpon evropske glasbe – "izginilo". Aloisu Hábi, sugestivnemu, vendar do Schoenbergovih inovacij rezerviranemu učitelju, je ostalo na ta način pripisano le zgodovinsko mesto pionirja (kratkotrajne) tehnike komponiranja z mikrointervali. Zato se zdi, da je pojmovanje nove dunajske šole v splošnem še preveč izolirano iz konteksta časa in tudi podvrženo pozitivističnemu tretiranju premočrtnega (vertikalnega) razvoja sprememb preko posameznih značilnih opusov dunajske šole.

V pisani množici razlag, ki omogočajo prepričljiv pogled na rojstvo in prve korake nove glasbe (ta seveda ni bila sociološka in geografsko locirana kot samoumevni prelom s skrajnim poglavjem vrhunsko "razvite" glasbe 19. stoletja oziroma problem nekaterih evropskih središč), se kaže, da sta najtežje oprijemljiva vsebina in pomen sočasnih specifik iz ozadja. Tako je opaziti, da se vprašanje sočasia poljubno giblje in v podzavesti "korigira" s prilagodljivo močjo linearnega dojemanja, pri čemer ostaja izpuščena zajetna količina tistega, kar ni dalo štrlečih rezultatov. Glasbena uresničitev *Zeitgeista* se navadno vidi bolj v zaporedju novosti (to je revolucionarnih dejanj tam, kjer bi jih bilo mogoče pričakovati glede na stopnjo glasbene razvitosti) kot v globini zgodovinskega trenutka. Vzoredimo: kadar govorimo o Petruški, vemo, kaj je ta partitura prinesla glasbi zgodovinske avatngarde, prav tako Schönbergove *Drei Klavierstücke* op. 11, manj pa se vprašujemo o morebitni teži dejstva, da je Petruška nastal dve leti za prvim atonalnim opusom – in znameniti Schönbergov op. 11 sočasno s prvim futurističnim manifestom. Da se je delo Stravinskega znašlo v središču pozornosti z bliskovito naglico in za dalj časa "okupiralo" skladateljsko zavest vse do odročnih glasbenih provinc, medtem ko je še leta 1929 in 1930 denimo, v Kölnu "malo kdo vedel za ime Schoenberga".³ In glasbene futuriste smo bili vse do pred kratkim vajeni obravnavati ločeno: kot nekakšno meteorsko čudo z značajem hrupne muhe enodnevnice zunaj kategorij prej-pozneje, od kod- do kam, kako široko in s kakšno pospeševalno – zaviralno močjo.⁴

³ Švicarski skladatelj Edward Staempli (r. 1908) to navaja v spominih, kako je bil prevzet, ko je slišal *Le sacre du printemps*. Da je "virtuozna sigurnost glasbene dikcije" Stravinskega nanj tako učinkovala, da se dolgo ni mogel znebiti posnemanja te "glasbene izreke, osvobodjene od romantičnega čustva", vendar "hinreissend in ihrer kalter Glut". Da je šele mnogo pozneje uvidel, kako bi bil potekal njegov glasbeni razvoj morda drugače, ko bi bil med študijem v Kölnu (1929-1930) slišal za Schoenberga – E. Staempli: *Im Zwiespalt der Empfindungen*. *Melos* 38 (1971), 9, str. 341.

⁴ Gl. *Der musikalische Futurismus. Aesthetisches Konzept und Auswirkungen*. Ur. Otto Kolleritsch. Wien – Graz 1976.

S podobnimi zadregami se srečuje interpretacija skladateljskega dela Slavka Osterca in njegovega položaja v sočasju različno usmerjenih idej v glasbi dvajsetih in tridesetih let. Analitični prerez posameznosti namreč navaja k sklepu, da bi bilo mogoče (seveda z današnje retrospektive) "obesiti" na oris njegove kompozicijske poti in naziranja o glasbi domala vse komponente, ki so izoblikovale sodobno pojmovanje zgodovinskega obrata v spremenjenem načinu mišljenja. Kljub temu, da je Osterc sledil Hábovemu odklonilnemu stališču do dodekafonske tehnike (v njej je videl uniformizem in neizogibno škodo spontani umetniški intuiciji), je mogoče zaznati v njegovem delu sorodnost z načinom mišljenja nove dunajske šole, četudi je zraslo na samostojnem zelniku (z bolj prostodušnim razmerjem do absolutnega reda v glasbi, bolj po meri slovanske, deloma romanske duševnosti; z besedami Andreja Rijavca se Osterc "svobodno giblje med tonalnim in atonalnim, vendar ne samo takrat, ko ignorira preteklost").⁵ Zaznati je mogoče tudi (zapozneli) odmev futuristične mentalitete, četudi z gotovostjo sklepamo, da s futuristi ni imel Osterc nobenega opravka.

V celem je razvidna v Osterčevem delu svojevrstna zmes takratnih glasbenih poetik in proz, ki se v današnji zavesti koncentrirajo na tok Busoni – Stravinski – Hindemith – dunajska šola, če že ne na adornovski koncentrat nasprotij med poloma Stravinski – Schoenberg. Vendarle ne gre pri Ostercu samo za bolj in manj spretno izbiro in kompilacijo tujih zgledov. Razvoj njegove kompozicijske poti od smauka do enega najbolj prodornih diplomantov Josefa Suka in Aloisa Hábe daje vtis kontinuiranega mešanja med izbranim načinom pronicanja v glasbeni duh časa ter med dejanskimi, možnimi ali samo dozdevnimi vplivi. – Po zaslugi našega skladatelja smo si povsem na jasnem samo glede dejanskih. Pod možnimi, toda odstonimi, je mogoče razumeti Schoenbergov krog, pod dozdevnimi pa glasbeno periferijo, katere dediščina danes nima pomembnejših sledi (oziroma je ne poznamo dovolj dobro).

Proučevanje Osterčevega skladateljskega profila se srečuje poleg tega s protislovjem, kakršno je bilo, da so sodobniki proglašali Stravinskega (proti njegovi volji) za revolucionarja v glasbi, medtem ko je moral Schoenberg zapriseženi avantgardist, doživeti dvoumen naziv "konzervativnega revolucionarja". Kaže se kot diskrepanca Osterčevega nazorskega dohitevanja večine estetskih novosti takratne avantgarde nasproti kompozicijskim rešitvam, kjer se absolutnost izvirne ali prevzete radikalne misli ni ujela v enakem sorazmerju s konicami njegovega časa. Z drugimi

⁵ A. Rijavec: Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca, Ljubljana, SAZU 1972, str 38-40 (Razprave VII/4).

besedami: kakor se je znal Osterc s kritično besedo sproti osvobajati vseh stranskih rokavov in vplivov za katere se je izkazalo, da so preseženi,⁶ pa mu je teklo pero v kompozicijskih rešitvah manj konsekvntno in počasneje.

Poglavitni razlog za to je verjetno dejstvo, da se Osterčeva izredno vitalna ambicija, kakor tudi občutek sposobnosti za svoj lastni prispevek v nova umetniška obzorja glasbe (ne samo slovenske ali jugoslovanske) nista ujela s konceptom Schoenbergovega kroga. To pomeni s sistematičnim "kolektivnim" delom za zgodovinsko utemeljen, fundamentalni obrat v glasbo prihodnosti, čeprav je Osterc močno pogrešal kolektiv sorodno mislečih na Slovenskem in ga je dočakal šele koncu svoje poti, ko si je sam vzgojil "tabor" iz svojih učencev. Zdi se, da je Osterc /za razliko od Kogoja/ šel mimo dunajske šole z razumljivimi, čeprav neutemeljenimi predsodki zaradi njene "hladne" sistematike, ne da bi bil podrobneje spoznal glasbeno-teoretsko, kompozicijsko-tehnično in estetsko logiko njenih konsekvntno uresničevanih teženj.

Vzroke za to, da se ni dotaknila ta sistematika Osterčeve novotarske pontece, ki je prav tako dajala prednost razumskemu in "brezobzirnemu" odmiku od tradicije, lako presojamo najbrž s tem, da odkritja nove dunajske šole niso sproti odmevala v širši javnosti tako eksplozivno, da bi ne mogel mimo njih nihče, kdor se je zavestno postavil na prag novih glasbenih obzorij. Usoda Osterčeve glasbene poetike in proze je zato tesno povezana z usodo relativne zaprtosti dunajske šole, ki je imela proti njenemu resničnemu značaju in v skladu s slabimi eksistenčnimi pogoji pečat privatnega združenja. Z drugimi besedami, da je bila že v očeh sodobnih simpatizerjev bolj gibanje glasbenih teoretikov in mislecev kot umetnikov.⁷ Z današnjim gledanjem ni težko razložiti situacije v sočasju z vplivom zmagovitega pohoda zvočnih šokov Igorja Stravinskega. Pomeni, v sočasju z zgledi nalezljivo pretolmačene skladateljske izkušnje prejšnjih stoletij, ki so zveneli tudi Ostercu kot genialni zadetek v iskanju novega, kot kažipot polnokrvne glasbene karikature časa in so pustile malo koga hladnega. V prospehu ambicioznih posameznikov iz takrat-

⁶ V enem Osterčevih člankov beremo, da absolutna samoniklost skladateljskega dela "itak" ne obstoji. Toda skladatelj, ki nujno sam izbira vzornike, naj to počne s premislekom in ambicijo, da se osvobodi tujega izročila in lastnega, v kolikor to že obstoji. Leta 1927 je Osterc že presodil, da "so izgubili na aktualnosti Hindemithovi kanoni in fuge" ter da je "izgubila stik z razvojem tudi diatonika Stravinskega". – Gl. Slavko Osterc: Vojšček-Cardillac-Jonny. Gledališki list Opere SNG Ljubljana 1927/8, 17, str. 205.

⁷ Koliko te glasbe je Osterc poznal, ne vemo natančno. Vsekakor je zanimiva rokopisna beležka iz skladateljeve zapuščine, da je med študijem v Pragi slišal (29.11.1926), "krasen program" (Schoenberg: Pet skladb za orkester, Mahler: Pesmi o zemlji) z opazko, da Schoenberg "utrudi", ker pri njem ni zasledil "ostrih ritmov in ognja".

nega obrobja glasbenih dogodkov in zgodovinskih premikov ima oboje bistveno globlje sledove, kakor se zdi na prvi pogled.

Iz takega glasbenega obrobja je izšel tudi Slavko Osterc. Slovenski samohodec s predznaki, ki razširjajo prvine psiholoških in vedenjskih lastnosti Slovencev. Samozavesten, elokventen, uporniški, fanatičen v izpeljavah navidezno neuresničljivih načrtov, oster mislec s temperamentno odločnostjo, hkrati mehka in občutljiva duša, zrasla in dozorevala v trdoti kmečkega življenja, boja za obstanek in za ceno človeškega poštenja, ki ne pozna dvojnih meril. K cilju usmerjen zgled delavca brez osebnega koristoljubja, toda z najvišje postavljenimi zahtevami do lastnega ustvarjanja in okolja. Vse to se kaže v Osterčevem delu kot originalna simbioza nasprotij, kjer pogosto postane vse nič, trn roža, nasmeh obup, otroška pesmica šaljivo povedan glasbeni utrinek o podlosti, hinavščini in krivicah v človekovem življenju, marcia funèbre sončni žarek in obratno.

V nasprotju s prejšnjo ugotovitvijo, da se naš skladatelj ni zgledoval v Schoenbergovem krogu, pa se je Osterčeva revolucionarna ideja prav elastično oplajala na ritmičnih in harmonskih "barbarizmih", na Hindemithovi posodobljeni različici baročne polifonije, pozneje tudi pri francoskih in deloma ruskih klasikih moderne. Njegov prirojeni ogenj zoper sentimentalnost v glasbi in nabrekle dimenzije poznoromantičnega in novoromantičnega harmonskega stavka se je dolgo in vztrajno prebijal skozi sistem svobodne atonikalnosti na osnovi Hábove teorije večzvokov in poljubnega sestavljanja tonskih lestvic s središčnim tonom, ki je hotel pretrgati s funkcionalno harmonijo v svobodnih izpeljankah totalne kromatike brez obvezujočih napotkov in pravil.⁸ Kot diplomat konservatorija v Pragi, star dvaintrideset let, je veroval, da ga je Habova različica zunaj-tonalnega mišljenja kompozicijsko osamosvojila in pripeljala do najvišje točke razgleda, od koder se je ponujal suveren vstop v tedanji avantgardni svet enovitosti različnega. – Kogoj in Lajovic, drugi dve mogočni glasbeni osebnosti Osterčeve generacije, sta na to drugače gledala, vsah s svojega zornega kota. Kogoj se je izrazil, da se mu zdi Osterc preveč agilen, s čimer je bila mišljena kompozicijska naglica in zanašanje na obvladano kompozicijsko tehniko, na račun jasne predstave o tem, kaj hoče povedati.⁹ Danes učinkujejo te besede v zvezi z Ostercem kot smešna lekcija, aludirati pa morejo na več iztočnic: ali je Osterc res prehitro dajal svoje partiture iz rok, ali je tako ravnal samo včasih – iz neznanega vzroka, in kaj je hotel Lajovic, ko ga je javno vprašal, kam da je zakopal

⁸ Alois Haba: *Neue Harmonielehre*, Leipzig 1927.

⁹ Ljubljanski zvon 50 (1930) 11, str. 698-699.

svoje talente,¹⁰ oziroma da tu in tam kak uspeh v "eksportu" ne prinese glasbene pomladi ne doma ne na tujem.

Skladbe, ki jih je Osterc prinesel iz Prage, so bile v resnici tolikšna novost na Slovenskem, ka so bile v trenutku spoznane kot nesprejemljiv tujek; atonalno in atematično zlo, ki žali vsak stik z osnovnimi estetskimi in artističnimi normativi. Zdi se, da je to Ostercu zadostovalo, vsaj ob njegovem dokončnem vstopu v slovensko glasbo l. 1927. Od tod naprej ni dopuščal ničesar, kar bi zamajalo prepričanje, da je izključni smisel skladateljskega dela samo v koraku z vrelišči "hipermoderne", kakor se je pogosto izrazil. Vendarle ne more presenečati, da je bila pot od namenov k dejanjem težavna. Pogosto je ločnica med hotenim zvočnim šokom in prav tako hotenim kompozicijsko čistim stavkom zabrisana – ne glede na to, da se je moral Osterc kot eksteritoriallec evropske avantgarde spopadati še z dodatnimi kompozicijskimi in zunajglasbenimi ovirami. Zvočna predstava tonskih konstrukcij, ki so se rajši žrtvovale kot kolaborirale z načini preizkušenih učinkov in ekspresionističnega psihologiziranja, je bil najtrši oreh, potreben nenehnega preverjanja, brušenja na samem in v stalnem kontaktu z vrelišči. To seveda ne velja samo za Osterca in ne samo za reševanje kompozicijskih problemov njegovega časa.

Verjetno imata trdnost in širina za stiro nadarjene Osterčeve narave največji delež pri tem, da je kompozicijsko gradil iz tistega, kar lahko poimenujemo dosledne nedoslednosti. V tem je morda iskati bistvo Osterčeve specifik v splošnem: razpotja notne slike z asketskim hladom kompozicijskega nazora, po katerem bi se ne smelo v strogi organizaciji gradiva nič ponavljati, nič spominjati na zakon tonalnosti in motivično-tematično dediščino.

Glasba Ostercu ni pomenila rezervata lepih umetnosti ali priložnosti filozofskega konverziranja s svetom in s samim seboj. Zakon narave in življenja v kozmični enovitosti je bil zanj stvarnost, neodvisna od uma in čustev posameznika ali generacij človeštva. V skladu s tem se Osterca ni dotaknil val antropozofije, ki je zajel številne klasike moderne, tudi Hábo in Schoenberga. Tem bolj ga je zanimala vsebina življenja v območju človeških dejanj in značajev, ki krojijo dramaturgijo življenjske resničnosti. In psihologija Osterčeve glasbe jo razgrinja s kar otroško neposrednostjo. (Umevanje Religiosa iz Suite a orkester kot čustveno globoko delo ne sodi sem). Z nekaj besedami ali znaki (z različno dospelo artikulacijo domislekov), ki naj natančno zadenejo jedro stvari in spodbudijo miselno aktivnost namesto dolgovezne, sentimentu prepuščene pasive v človekovem stiku z glasbo. Ko Osterc spregovori ali zapoje, vtisne pris-

¹⁰ Anton Lajovic, *Eksport kulture*, Nova muzika 1 (1928), str. 22-23.

podoba nekakšnega bistrega, zvitega, a dobrosrčnega očanca, ki vidi (misli) bolje in hitreje od drugih – kakor poklican za to, da ljudem odpira oči; z nasmehom ali posmehom izoblikovanimi tonskimi igrami o sreči-nesreči, miru-sovraštvu, modrosti-neumnosti, domišljenimi iz vzorcev resnične komike, poniglavosti lenega srca in uma.

Tako močno je stal Osterc sredi življenja, da je komponiral v korespondenci z njegovim utripom, največ v kavarni. Na posameznostih se ni zaustavljal, ne brusil zapisanih idej. Tudi ponavljal ni, kakor bi se bil medtem spomnil nečesa drugega, in je pero komaj dohajalo navzkrižje misli. – Je bil pretirano zaverovan v svoje sposobnosti za takšno naglico? Ali je mogoče, da bi ga bil povsem obšel nadležni črv dvoma, od nekaj stalni spremljevalec umetniškega početja (četudi ga Osterc navzven z ničemer ni pokazal)? Naglica sama na sebi je imela druge razloge, površnosti pa se zdijo kot faut pas Osterčeve nestrpne gonilne sile, da bi v poletu kompozicijske volje upodobil elementarni učinek hipno rojenega domisleka. Osnovno merilo pri tem je bilo podžiganje kritične distance do človeških napak, izumetničenih vrednot in čustev. Svoj groteskno-satirični mehanizem je navadno pognal v tok z motivi splošno znanih vsebin. Zgodbo Salome, za zgled, je obrnil na glavo: majhen instrumentalni ansambel in soliste je vpregel v obliki mini opere (s priostrenimi ritmičnimi, zvočnimi in agogičnimi izpeljavami ironično koncipiranih prvin) v protizgodbo nekakšnega zaupanja, da se psihološke, čustvene in erotične deviacije vendarle upirajo zdravi pameti. Za Osterca je spet značilno, da pri tem ni simpatiziral brezizhodnega stanja razvnetih strasti, zato se njegova varianta Salome ne ukvarja s tem, da bi morebiti rešila Johanaanovo glavo. Salomi se tudi tu izpolni obsedena želja, a pod pogojem, da preneha plesati. Tu je ples s tenčnicami zamenjan z valčkom (!), Herodosa pa spravi (namesto poželenja) monotonija tričetrtinskega ponavljanja v tako neznosen dolgčas, da ga hoče ubiti, čeravno za ceno zločinskega dejanja.

Z glasbeno-estetskega vidika ni težko razbrati večpomenske ironične osti na znano predlogo oziroma na Ostercu tujo psihologijo neskončne melodije in zvočno zasičene kromatike, značilne za duha Wagnerjeve in Straussove dediščine ter njenih podaljškov v nemškem ekspresionističnem nazoru. Robato se ji poroga v partituri z bizarno diatonsko polifonijo med seboj neodvisnih glasov in s sindromom tričetrtinskega takta, v katerega z vseh strani prostodušno zajeda poliritmični red nereda. – Ostercu je treba priznati izvirno idejo v zvezi s Salomo, drugo je vprašanje, zakaj je ta partitura orumenela, tako da danes malo kdo zanjo sploh ve.

Taka je podoba Osterčeve glasbene poetike in proze z ene strani. Mejo med vezano in nevezano sintakso je težko razložiti, v končnem tudi ni

bistvena. Za takratni slovenski glasbeno-estetski horizont ima ta glasba gotovo značaj Weltanschauungsmusik, njen avtor pa vlogo radikalnega ministra (kakor so Francozi po pričevanju Romaina Rollanda s prezirom označevali Beethovna).

Druga stran Osterčeve glasbe – ta v večini ni vezana na literarno predlogo – daje vtis, kot bi prihajala iz drugih studentev; odmaknjena v svet absolutne, samo glasbene resnice svojega časa. Zopet s predznakom nasprotja prepriča, da je Ostercu, sicer strastnemu šahistu, lastna tudi fantazijska ustvarjalnost iz "nič": glasbena vsebina iz logike tonskih zamerij, podobnih šahovskemu polju z neštetimi možnostmi, med katerimi so pravilne (= dobre, duhovite) le nekatere. Tu se je Osterčeva skladateljska svoboda bolj dosledno spoprijemala z vajami. V discipliniranem treningu, kjer pa delo tudi ni ostajalo v skicah ali zavrženih osnutkih. Če se mu je zdelo, da bi mogel izoblikovati kak domislek še drugače, bolj prepričljivo ali bolj izvirno, ga je uporabil v ideji za naslednje delo. Nastala je pisana množica fug, concertinov, suit, sonat, fantazij za različne instrumente in (pogosto nenavadne) komorne sestave, simfonični stavki itn. In drugače: kremenčast konglomerat različno klesanih rešitev, med njimi plodovi v umetniško najčistejšem profilu, pri čemer si je bil avtor sam svoj delodajalec, učitelj, kritik in propagandist. Samohodec z vero v umetniško moč svoje govorice, ki more bogato pognati po njegovem pričanju le iz izvirnega dograjevanja atonalne miselnosti zunaj znanih sistemov. To je v Osterčevem ustvarjanju pomenilo; zaostritev zvoka, ritma in drugih sredstev na kakršen koli način, samo da ne spominjajo na tradicionalne učinke, še posebej ne na romantizme starejšega in novejšega datuma. "Na kakršen koli način" pa se dotika naslednjega jedra teme, o kateri razmišljamo.

Hábova šola, po kateri "Ein schöpferischer Musiker hat auch gewisse konstruktive Instinkte und richtet sich nach ihnen, wenn er sie nicht wörtlich theoretisch formuliert und ausspricht",¹¹ je dala Osterčevi novotarski intuiciji polet, ki se je odlično ujel v njegovo svobodoljubno naravo. Tudi z ustvarjalno radovednostjo, kaj je na hrbtni strani konvencionalne poetike in proze.¹² V metodi povsem svobodne horizontale in vertikale je na videz našel neograjeno njivo svoji nemirni skladateljski domišljiji. Zdi se, da izvirajo primeri kompozicijsko neutemeljenih postopkov, med drugim razvpite dodane sekunde, iz tega zakupa. Pravšnje oblikovno iztočnico za tisto, kar je imel povedati mož nasprotij, pa je

¹¹ N.D. v op. 8, str. 40.

¹² Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Ur. H.H. Eggebrecht. Wiesbaden (1972), sn. 1978.

iskal v zgledih, ki z ustvarjalno svobodo "na kakršen koli način" niso imeli veliko skupnega. Znal se je čisto odpreti do potankosti preiščeni in obvladani obliki glasbene poetike zgodnjih partitur Stravinskega kakor Hindemithovi novobaročni stvarnosti. Toda ravnal je po Osterčevu: od obeh se je oddaljil s spoznanjem, da pelje prvi v šablono, drugi v amorfno zaprt akademizem.

Osterčevo ustvarjalnost je verjetno poganjala moč, lastna rojenim talentom za grotesko, aforizem, ironijo, satiro, naj se posamezni opusi vsebinsko vežejo na zunanost teh pojmovnih območij ali pa ne. – Vsakršna zvrst humorja se praviloma sesuje, ko se začne ponavljati; Ostercu se ni sesula, marveč ga je pripeljala do samosvoje poetične proze in prozaične poetike v nemajhni glasbeni razsežnosti tega pojma in njegovem *contradictio in adiecto*.

V Osterčevi osebnosti pa je domovalo tudi nekaj idejnega oratorstva, ki ni čisto tuj znanemu učiteljskemu sindromu na Slovenskem. Mogoče ostaja umevanje umetniških dimenzij Osterčeve glasbe prav zato pod senco spoznanj, kaj je naredil za slovensko glasbo s to drugo (so)zaprščino. Sam bi se zdaj gotovo nasmehnil z besedami: davkov si nisem sam izmislil; sem jih pač plačal.

Muzikološki zbornik 25 (1989), 7-13.

SLAVKO OSTERC, OB STOLETNICI ROJSTVA

Ime je znamenje, pravi davni rek, in Osterc ga dokazuje. Natanko takšen je bil: ostrorobi Prlek med finó ljubljansko gospodo, ostrorezi izganjalec mehkužne glasbe, duhovitež ostrega jezika v prijateljskih družčinah, nevarno ostrih zob, kadar se je lotil nasprotnikov, ostrovidni vzgojitelj, ostroumni skladatelj ostrega zvoka. Brezmejno delaven in samosavesten, do zadnjega pokončnega duha, misli in volje. Bil je pač prišlek s tistega konca dežele, ki dotelj ni rodila prida glasbenikov, nikar zaležnih, scela drugačen kakor so bili vajeni lepoznavski modrijani. Še na misel mu ni hodilo, da bi jih poslušal. Imel je svoj prav in vanj je verjel, svoj svet, ki mu ni bilo para na domačem obnebj, svoj cilj onkraj pogrošne všečnosti, ne zoprvanje ne porog mu nista mogla do živega. Pa tudi vrniti je znal, z uporom in posmehom.

Ta mali mož iskrih oči in vnemarnega videza, že kmalu skrivljen od bolezni, prezkodaj ob palici, je bil trši oreh, kot so upali čuvaji vzvišenih lepot. Bolj ko so poprijemali, manj je zaleglo. Na sovražnosti je odgovarjal z napadi, na kovarstva z dejanji, nergačem je kdaj vrgel krepko besedo, zavistne dražil z dokazi, vselej okreten, nagle misli in določnega ravnanja. Zaman so ga potiskali vkraj; ne le, da je stal sredi dogodkov, tudi usmerjal jih je. Poldrugo desetletje, najprej sam, kmalu z učenci in tovariši, še zlasti tistimi od daleč, ki so bili enakih nazorov. Karkoli se je v slovenski glasbi tedaj premaknilo, se je z Ostercem in zaradi njega. Bil je duša novega, vzgojitelj in organizator, govorec in bojevnik, vodja in težak.

Najbolj težak, saj je našteto opravljal "povrhu". Trdo je garal, da se ni zajedlo v ustvarjanje, ki mu je bilo pravi smoter. In delal je zagrizeno. Ne včasih, kadar je prišel "navdih", pisal je neodjenljivo, načrti so silili pod pero, naj je kdo prosil za njegovo muziko ali brez (tako in tako redkih) odjemalcev, tudi obsežni gledališki pa koncertni načrti. Niti dneva brez poteze, je bil menda govoril stari Apel, in Osterc je ravnal do pike enako. Ni si privoščil odmora; če ni skladal, je instrumentiral, kadar se novega dela ni lotil nemudoma, je prepisoval staro na čisto, med dvema partituroama so nastajale "drobnarije" ... še bolj pogosto pa vse troje hkrati. V dvajsetih letih prek 170 skladb, med njimi osem oper in trije baleti (pri

zadnjem, celovečernih *Iluzijah*, je omahnil, instrumentacijo je končal Demetrij Žebre), sedem kantat in dvajset orkestralnih del (med njimi *Suita*, *Štiri simfonične skladbe*, *Koncert za klavir in pihala*), dokaj čez trideset komornih partitur, tudi tako zajetnih kot sta godalna kvarteta, *Štiri Gradnikove pesmi*, tri sonate in *Nonet*, povrhu samospevi in klavirske miniaturre, šopek mladinskih (vsaj *Kvarteta* ne gre pozabiti) ter vrsta drugih zborov, denimo *Cvetoči bezeg* in *Vstajenje* za mešane glasove. Vmes pa učbeniki, kritike, radijska besedila, libreti, šaljivi spisi in povesti, okrogle in kosmate.

Gotovo, zavoljo količine bi bil lahko tudi pozabljen, vredno je, kar je z njo dosegel. "Verdi in Puccini bosta živela večno, za te novotarije pa je škoda časa in truda", se je razburila ogorčena dama, ko so v Operi igrali Osterčeve enodejanke. In nikakor ni bila edina, skoraj vsi so mislili podobno. Konec koncev je manj prstov na rokah kot skladb, ki še vedno čakajo na krst – in lepo število drugih smo slišali precej pozneje kakor na tujem, v domače loge so jih pripustili petnajst, tudi dvajset let po avtorjevi smrti. Kajti veljal je (in se razglašal) za "skrajno levico", ki "piše glasbo za razum, ne za srce in dušo", hujske zamerljivke pa Slovenci niso poznali. Zdel se je "nevaren", disonanten "konstruktivist", četudi je bilo in ni bilo res. Bilo, ker se je zgodilo prvič, zoper "zakone" in vsakršen okus, po meri tujine, drzno in silovito. Pa vendar ni bilo, vsaj avantgardno ne, tako so kazale revolucije na tujem. Kajpak, da je "razdiral", toda le pri nas. Ni maral mehkobnega zdihovanja, poceni zanosa, blagoglasne navlake, prav nobene "krasote", ki so jo čislali "poznavalci". Ni sanjaril, gradil je. Krepe tonske oblike v jedrih sozvočjih, z jasno polifonijo, živim ritmom in svežimi barvami. Kdor je tej močni glasbi oponašal razumarstvo pač ni slišal njenega humorja in resnobe, ni razbral izročila, ki jo je vezalo na barok in klasicizem, še manj intuicije, s katero je Osterc muziciral. Ni doumel, kje je (bil) svež in samosvoj.

Najbrž sta mu te dragocene darove položila v zibelko že dom in rod, dom na Murskem polju pa trden kmetiški rod. Svet je zagledal 17. junija 1895 v Veržēju. Tam so mu razložili tudi modrosti ljudske šole, potem je dve leti trgal hlače na ljutomerski realki in še pet na mariborskem učiteljišču. Odrezal se je dobro, najbolje z matematiko, vendar je nekaj pred maturo kar obveljal za glasbenika; zlagal je in vodil orkester. Svetovna vojna je izbruhnila, ko je dobil zrelostno spričevalo, zato so ga kmalu poiskali. Moral je na soško fronto, bil je ranjen pri Gorici, si opomogel in konec koncev le doživel zlom cesarstva. Nemudoma je stopil med Maistrove borce, branil leto dni severno mejo – in se nazadnje znašel na začetku, pred razredom. Sprva je učiteljeval okoli Maribora, po novem letu 1922 v Celju. Vmes, že od strelskih jarkov ob Soči, pa je bil študiral,

vse, kar mora znati skladatelj in natanko, kot more le samouk. Tudi pisal je, nenehoma, kdaj pa kdaj celo slišal katero svojih del, dokler se jih ni nabralo toliko, da je marca 1925 priredil avtorski večer. Tedaj so ga opazili: jeseni je odpotoval v Prago, se po dveh letih vrnil z diplomo konservatorija in postal profesor na ljubljanski šoli isega imena. O nadaljevanju ni veliko dodati, kakorkoli je bilo razburljivo. Tudi zmedlo ga ni, ravnal je po svoje. Učencem je kazal pot, ki jih je družila v (naš prvi) kompozicijski razred – vanj so hodili Šivic in Lipovšek, Pahor in Žebre, Šturm in Ramovš. Ob njih je z dejanjem in besedo prikrmaril slovensko glasbo iz mrtvega rokava ocvele romantike v strugo evropske moderne, iz domačega zakotja med sape novih dni. Omagal je 23. maja 1941. leta.

Mohorjev koledar 1995. Celje, Mohorjeva družba, 1994, str. 141-142.