

UDK 930.85 (497.12) : 929 Osterc

Katarina Bedina  
Ljubljana

SLAVKO OSTERC IN NJEGOV ČAS

Praznovanje obletnic slovenskih skladateljev nas ponavadi spravlja v zadrego. Prvič zato, ker jih nasploh praznujemo prav poredko (rajši se pač potuhnemo pod plašč znanega sindroma in že najdemo kak izgovor), drugič zato, ker so take vrste praznovanja tudi drugod po svetu praviloma ujeta v apološko (začasno in kmalu pozabljeno) povečevanje slavljenca, ki se zdi vnaprej - nepotrebno. Temu najbrž ne bo mogla docela uiti niti stoletnica Slavka Osterca, vendarle pa je na njo padel hvale vreden žarek. Ta stoletnica je izzvala še najmanjši rod raziskovalcev. Tisti rod, ki je generacijsko povezan s sodobno alternativo v glasbi in današnjim tonskim univezumom (nekakšno zvočno zasvojenostjo mladih, udomačeno po vsem svetu - zunaj ločnice med "resno" in "zabavno" glasbo, ki nima na videz ničesar skupnega z Osterčevim prepričanjem, da vse zastarí že v trenuku, ko je bilo obelodanjeno. Obstajata pa še vsaj druga dva razloga, da se nam je zdelo vredno z dna obuditi spomin na Slavka Osterca. Osebnost in delo tega samoniklega, skrajno radikalno naravnane posebnega nista še do danes zadovoljivo interpretirana, niti čas domačih in tujih dogodkov, v katerem je Osterc živel in se mu zoperstavljal z nenavadno uporno energijo, kakršne pri nas ne pomnimo.

Slavka Osterca so že za življenja spremljali nekateri "pečati": naj bi hotel biti originalen za vsako ceno; "neslovensko agilen" - in zato dragocen; duhovit, a zbadljiv; brezobziren do izročila; glasbeni arhitekt "iz železobetona in matematično natančnih računov". S takimi in podobnimi oznakami se je v resnici začelo na Slovenskem razmeroma zgodaj in brez vsakršnega vnanjega pompa polarizirati javno glasbeno mnenje. Novembra 1922 je slovenska javnost prvič zaznala ime Slavka Osterca v časopisnih kritikah. Takrat je bil naš mojster učitelj na meščanski šoli v Celju (beri: uboga para), samouk v glasbi in močno oddaljen od zemljepisnih točk po Evropi, kjer se je dobri dve desetletji prej zgodila polarizacija glasbenega občinstva med (redkimi) pristaši in (številnimi) nasprotniki zunajtonalnega sistema. Idejo novega v glasbi, ki je predrla nebo nekaterih evropskih dežel kot blisk z jasnega, je pri nas malo kdo poznal. Verjetno samo naročniki Novih akordov in še ti iz druge, Krekove posredniške roke, ki jo je v svojem znamenitem, zares upoštevanja vrednem glasilu, dosledno in skoraj alergično odklanjal.

Prve izvedbe Osterčevih del, ko še ni bilo jasno, ali mu bo usojena pot do poštene glasbene izobrazbe, so imele presenetljiv odmev. Tudi če odštejemo lokalno domoljubno simpatijo do domačega učitelja in prijateljsko naklonjenost do pravkar

odkritega talenta iz podeželskega okolja, ugotovimo, da se je tako imenovani duh časa v podobi spontane percepcije nekoliko drugačnega v glasbi najprej odzrcalil v slovenski severovzhodni periferiji, ne v njenem središču. Vsi, ki so slišali Osterčeve prvence iz let 1922-1925 v Celju in Mariboru (simfonijo Ideali v štirih stavkih, simfonično pesnitev Ubežni kralj, godalni kvartet [part viole je igral Osterc], samospeve in klavirske skladbe), so bili presenečeni nad Osterčevim kompozicijskim znanjem in se spraševali, kje neki ga je dobil. To vprašanje je bilo seveda utemeljeno, saj se zdi, kot bi bilo vklesano v nevidno polje Osterčeve biti. Skladatelj sam je bil morda tudi presenečen, a na povsem drugačen način. Z občutkom slutenega zmagoslavja je pač uvidel, da je znalo pričujoče občinstvo (med poslušalci je sedel tudi Anton Lajovic, ki se je nalašč zato pripeljal iz Ljubljane) odpreti ušesa brez vnaprejšnjega omalovažujočega odnosa. To spoznanje je bilo Ostercu verjetno najbolj dragoceno, skoro da osvobajajoče. Podobnega si je seveda želel v poznejših časih, toda pregrade vseh vrst med domačim občinstvom so se vrstile druga za drugo, kot bi v njih odmevale besede Gojmira Kreka, zapisane malo pred prvo svetovno vojno v Novih akordih, da Slovenci nismo glasbeno obdarjen narod. Iz kronologije Osterčevega kratkega in jedrnatega življenja je sklepati, da je že ob prvih (v polno zadetih) izvedbah skoval načrt, kako bo v prihodnje presenečal slovensko občestvo, če mu bo le dano ...

Bilo mu je dano; dandanes pa si - zavoljo diskontinuitete zgodovinskega spomina - ni lahko ustvariti točne predstave za kakšno ceno in s kolikšnim trudom je moral prebijati lastno nekonvencionalno delo, da ga je uspel braniti do konca in slednjič tudi ubraniti. Podobno zagnanega misleca s šahovskim načinom mišljenja, ki se je bil odločil takoj po prvih lastnih uspehih spremeniti odnos do glasbe v svoji deželi, nismo imeli. Spremeniti odnos do glasbe pa je Ostercu vedno pomenilo posodobiti način mišljenja in okus z drugačno repertoarno politiko ter kolikor mogoče hitro posodobiti vzgojo mladega naraščaja v znamenju odločnega premika v "skrajno levico", kakor se je bil izrazil in se ji tudi sam postavil za zgled. Od tod naprej se je Osterca oprijel vzdevek revolucionarja - avantgardista, ki bi naj rušil vse podedovano. Anton Lajovic, osrednja osebnost v času Osterčevega kompozicijskega dozorevanja, tisti, ki je v končni fazi prižgal zeleno luč za Osterčevo nadaljnje izobraževanje v tujini, uradno priznana avtoriteta med slovenskim glasbeništvom, se je ob koncu dvajsetih let javno spraševal, kaj se je zgodilo z Osterčevim talentom. Z današnje retrospektive je s tem nehote (takrat tudi nevede) postavil še tisto zgodovinsko mejo, ki je na Slovenskem sklenila (zdaj tudi v Ljubljani) pojem modernega v glasbi, kakor sta si ga bila zamislila on sam kot ustvarjalec in kritik ter Gojmir Krek kot persona grata v takrat še močnem spominu na Nove akorde. V mislih na zaostalo slovensko glasbo sta oba menila, da je treba najprej doseči celovito profesionalizacijo slovenskega glasbenega dela v klasičnem, tradicionalnem pomenu. Zgledovala sta se pri drugih slovanskih narodih, ki so se povzpeli do nacionalne samobitnosti v glasbi že v 19. stoletju, z nacionalnimi šolami. Razumljivo, z genijem njihovih najbolj nadarjenih skladateljev. Vse drugo naj bi bila po njunem mnenju stvar spretne, disciplinirane in idejno soglasne organizacije glasbenega življenja, te pa bi bili zmožni brez hujših pretresov, saj smo imeli mnoge izkušnje z Glasbeno matico - v dobrem in slabem. Najpomembnejša naloga za tedanje videnje problema je bilo iskanje talentov torej, ki bodo znali prav poprijeti za krmilo glasbenega voza. Toda Osterc ni potreboval nikogar za nasvet, na kakšen način bo dvignil dotlej neslutene vetrove v slovenski glasbi.

Tudi danes ni mogoče enoznačno odgovoriti, od kod se je bil Osterc vzeti. Samodejno se ponuja primerjava z Marijem Kogojem, edinim štrlečim vrhom našega obdobja klasikov moderne, ki sta si bila povrh še generacijska vrstnika. Zanj bi se tudi lahko vpraševali, od kod da se je vzeti, vendar se o tem ni nikdar nihče javno vprašal. Z današnjim védenjem je mogoče reči s popolno gotovostjo samo to, da sta si bili ti dve skladateljski osebnosti povsem različni, usoda slovenske glasbe pa ju je v tej, skoroda izključujoči se različnosti zaznamovala z vodnikoma naslednjim skladateljskim generacijam. Tudi Kogoja štejejo med najbolj samonikle skladatelje, kar smo jih kdaj imeli, vse od njegovih avtodidaktičnih začetkov. Z Ostercem pa sta si bila nasprotna v bistvenih ustvarjalnih izhodiščih, ne samo v značajskih potezah. Kogoja so venomer pritegovala temeljna vprašanja o glasbeni umetnosti, vsebinske skrivnosti oblikovanega zvoka, sodobno občutje tonske resnice (v tem je bil podoben Albanu Bergu). Zlepa ni bil zadovoljen z iznajdenimi harmonijami ali porojenimi melodičnimi domisleki. Intuicija ga je vodila v perfekcionistično soglasje celote v posameznostih in posameznosti v celoti. Zato se je umikal v samoto in posebna psihična stanja, od koder je izvirala njegova glasbena muza. Osnutke je spreminjal, dopolnjeval, črtal in se ves čas zvočno preverjal z znanim, ure dolgim sedenjem ob klavirju, kar že močno spominja na ustvarjalni postopek Igorja Stravinskega - in hkrati paradoksalno oddaljuje od fantazme oblikovnih idej Arnolda Schönberga, ki si ga je bil vzeti za mladostni skladateljski vzor.

Osterc je ravnal drugače. Zanj je bila oblika toliko vredna, kolikor jo je bil skladatelj sposoben logično izpeljati iz primerne, po možnosti enostavne in duhovite ideje v novem slogu, se pravi tistem, ki ga je predpisoval Alois Hába, in s tehniko neponavljanja, ki je takrat veljala za novo. Idejo, s katero se je tisti hip ukvarjal, je celebriral brez svinčnika in papirja skozi konstrukcijski (shematski) prerez celote, ki si jo je bil zamislil. Izoblikovanje ideje v obliko (opus) je štel - tako kot Stravinski - za tisto nujno potrebno obrtniško znanje, brez katerega si pa tako in tako ni znal predstavljati resnega kompozicijskega dela. Zdi se, da je v Osterčevi ustvarjalni osebnosti zavzemala pomembno mesto, recimo ji: komponentna tveganja. Razumeti jo je kot prirojeno in strastno hrepenenje po izvirnem, četudi se je zavedal dvoreznega pomena izvirnosti v glasbi. V praksi je bilo to povezano z načelom vedno novih zamisli in neponavljanja kompozicijskih postopkov oziroma bežanje od kompozicijske rutine, čeprav se je že njemu samemu zdelo to bežanje utopično. Pri Ostercu je bila imenovana komponenta tveganja prepojena z naravnim samozaupanjem in občutkom nadpovprečne ustvarjalne moči, v katero tudi v resnici niso prodirale celice dvoma niti - Slovencem dobro znane - introvertne zavore. Potemtakem lažje razumemo, da Osterca ni prav nič motil vnanji hrup. Komponiral je v kavarni, po njegovo: "sredi življenja". Morda si je s tem potrjeval ali utrjeval zares veliko moč koncentracije in sposobnost hitrega v prenesem pomenu motoričnega komponiranja. Ti dve lasnosti (morda jima lahko pridružimo še duhovitost) pa sta identični s Hindemithovim načinom dela.

Kolikor vemo, sta Kogoj in Osterc navkljub osebnostnim razlikam spoštovala delo drug drugega, skupih skladateljskih zanimanj pa seveda nista imela. Kogoja je "motila" le Osterčeva skladateljska naglica, saj je ob neki priložnosti zapisal, da se mu zdi Osterc "preveč agilen", mislil pa je na Osterčevo glorificirano stališče do kompozicijske tehnike, saj bi moral skladatelj po njegovo v prvi vrsti vedeti, kaj hoče s skladbo povedati. Dandanes razumemo njuno razmerje kot dvoje tipičnih ustvarjalnih proti-polov. Oba sta bila sicer svobodoljubne narave, ločevala pa ju je

zasebna predstava o svobodnem in nekonvencionalnem delu. Kogoj se je videl v koži individualnega misleca v glasbi, takega, ki sam odkriva "malenkosti" še ne povedanega. Osterc je sanjal o svojepotnem in voditeljskem delu v skupini sorodno mislečih skladateljev s ciljem pred očmi, da se posamič in vsi skupaj postavijo pred javnost z izvirnimi rešitvami v zunajtonalnem, čim modernejšem kompozicijskem stavku - in v pošteno oceno tujemu svetu. Ob začetku ni imel Osterc na domačih tleh nikogar sorodno mislečega. Moral si jih je poprej sam vzgojiti in tudi to je storil z njemu lastno naglico.

Če bi bil Osterc v Ljubljani naletel samo na take vrste neškodovljnih, po človeški in umetniški strani razumljivih nesoglasij, kakršno je bilo Kogojevo, bi mu bilo mnogo prihranjenega. Na hrbtni strani prizorišča ga je čakala množica druge vrste nasprotnikov: večinoma nepomembnih glasbenikov ter neukih ljudi, ki so si sami vzeli pravico javno presojati glasbo in glasbene dogodke, med njimi tudi neglasbeniki (Fran Govekar za zgled, tedanji intendant ljubljanske Opere). Potemtakem Osterc ni imel veliko izbire. Najprej je vcepil (s pravcato donkihotsko držo) v domače svetovno-nazorsko ozračje samosvojo različico ideje italijanskih futuristov iz leta 1910, ki so svoj revolt nad družbo in krivicami v njej strnili v eno samo geslo: "épater le bourgeois" - presenetiti (filistrsko) malomeščanstvo z umetnostjo, v kateri je bilo vse dovoljeno, da bi zrušilo norme obstoječega reda v neredu.

Med dveletnim študijem v Pragi je Osterc prav gotovo predvideval, da bo doma naletel na precejšnji odpor, a nastopil je dobro pripravljen. Še naprej je vzdrževal in razširjal tesne stike s skladatelji, s katerimi se je bil spoprijateljil v praški šoli in z Aloisom Hábo, osrednjo osebnostjo te šole (kakor hitro je mogel, jih je povabil na obisk v Ljubljano in poskrbel za njihove izvedbe pri nas - toda povsem napačno bi bilo misliti, da je šlo za običajno trgovino medsebojnih izmenjav). V Pragi je Osterc opravil še pomembno, neformalno "šolo" za navezovanje dejavnih vezi z vplivnimi posamezniki ter institucijami po svetu, ki jih je združevalo gibanje za novo glasbo. Te stike je navezoval od vsega začetka brez provincialnih in manjvrednostnih občutkov, pripeljali pa so ga v kratkem času do enakopravnega in enakovrednega mesta v vodstvu Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (SIMC), in ne nazadnje, do tujih založnikov. Vrsta skrajno preišljenih korakov te vrste še ni zadostovala, da bi bil mogel svojim sovražno nastrojenim rojakom odpreti oči. Potreben je bil še odprt javni boj s pisano besedo, ki jo je bil zastavil prav na začetku svojega pohoda. Pisal je samo o tem, kar ga je resnično zanimalo, ali po njegovo: "za našo stvar". Članke in kritike je stresal kakor z rokava v značilnem kratkem, jedrnatem, duhovitem, pogosto tudi pikrem in ironičnem tonu. Po Osterčevi zaslugi je bila slovenska javnost dobesedno vodena čez drn in strn nasprotij, ki so obvladovale tedanje trenje med novim in starim v glasbi, vse dokler novo ni več učinkovalo grozljivo šokantno in starim, ki le ni moglo veljati za presežno. V besednem boju se ni Osterc niti najmanj oziral na to, če so mu pod pero uhajale malone prepotentne površnosti. Pomembnejše se mu je zdelo, da je ostal bralcem do konca zanimiv in da so posamezniki drug za drugim le začeli dojemati srž tega, kar jim je z zanesljivim instinktom ubijal v zavest in kar se je najtežje oprijemalo slovenskih tal; to je bila eksistenčna upravičenost sodobne glasbe.

## SUMMARY

*The celebration of the anniversaries of Slovene composers is generally embarrassing because we (unfortunately) rarely celebrate them and because we are aware that the person in whose honour the celebration is held will be after a short time forgotten again. All the same we have decided to celebrate the centenary of the birth of Slavko Osterc because among the persons contributing a paper we have obtained some from the youngest generation of Slovene musicologists, who may set up an at least slightly different mirror to this significant personality and composer, specifically from the viewpoint of the modern alternative in music and in the universum of the new-age addiction to sound experienced by young people throughout the world, which at first glance has nothing in common with Osterc's creative motive according to which everything grows old the very moment it has been done.*

*The celebration of this anniversary seems in order also because not to this day have been adequately interpreted either Osterc as a special kind of composer of the Slovene ground or his historical period. The present contribution opens up some points which are intended towards a better understanding of certain contradictions surrounding his personality and his work. The author outlines the general musical context in the Slovene music during his lifetime and in comparative terms relates it to the second and most important composer from the period of twentieth century classics, to Marij Kogoj. This is followed by an account of the considerable difference in their views relating to music which precluded a development of interests they would have as composers.*

*The Slovene public first heard of Slavko Osterc (1895-1941) in 1922, when he worked as a teacher. In music he was self-taught, but exceptionally talented and therefore he was sent to Prague (to Hába's school) for solid musical education. From the very beginning his nature repelled against the would-be Romantic effeminacy and therefore he readily set up contacts with everything that passed as modern. With great enthusiasm he started (from 1927 onwards) to modernize the Slovene musical life in all directions: he taught composition, wrote reviews and articles, making splendid propaganda for the contemporary musical view. At first he was met with great opposition, yet acclaim received abroad (performances of his works, membership in SIMC) served to strengthen his position. Through steadfast will and hard work he was overcoming one difficulty after another until he had arrived at a camp of like-minded people whom he had brought up himself and was sending to Prague for further specialisation in modern music.*

*This camp would probably have given rise to the development of Osterc's school in Ljubljana; this, however, was prevented by the master's death and the outbreak of World War II immediately after it. But Osterc's camp or school was envisaged differently by those who had made it possible for him to study in Prague. They expected of him a belated national school, which other Slavonic nations had attained in the 19th century. But it was to happen differently: his compositions and the compositions by his pupils started to tell the world (above all at the SIMC festivals) that Slovenia had already vigorously worked itself out of the provincial anonymity in the technique and style, in keeping with the spirit of the time.*

*Osterc's own compositional output was also in itself a complete novelty in expression in Slovenia. He was gifted with genuine humour, had a great sense of*

*irony that was on occasions passing into sarcasm; but, on the other hand, with poetics which is not reminiscent of anybody else - hence it continues to be not wholly clear: where did Osterc come from?*