

OB SPOMINU NA OSTERCA

Marijan Lipovšek

Če bi kdo hotel očrtati Osterčev skladateljski lik in bi imel pred seboj jasen koncept in zasnovo, najbrž ne bi bil čisto prepričan, ali se mu bo posrečilo prikazati Osterca, kakor je treba, kakor ga gledamo, predvsem pa tako, da bi bila njegova podoba kolikor moč pravična. Ob tem se namreč na vsakem koraku odpirajo nova vprašanja, ki jih vseh kajpak ne moremo načenjati, a bi le bilo dobro, da bi se o nekaterih pogovorili. Zakaj kakor v svojem življenju odpira Osterc tudi danes nove probleme, in ne samo kompozicijskih. Nastajajo vprašanja o pomenu umetnosti, o njeni vlogi v življenju človeka in človeštva, o njenem družbenem poslanstvu, o njeni zunanji in notranji organizaciji, predvsem pa seveda o njeni novi podobi, o novih stališčih, ki jih tako vztrajno zavzema in ki se bijejo z vso tradicijo, kar je je prej bilo.

Glavno vprašanje in glavni problem ob Osterčevi glasbi pa je vendarle, kako naj človek, namreč širokega kroga, končno vendarle prične razumevati to glasbo in tudi Osterca samega, ki je bil njen glasbenik. Odkrito rečem, da za sedaj kaj malo verjamem, da bi se komu posrečilo prepričati takega človeka, zakaj dosegel bi s tem nekaj, za kar si danes prizadeva domala ves glasbeni svet. Morda pa bi bil z vztrajnim prizadevanjem za razlago te glasbe vendarle storjen majhen korak, ki bi olajšal sedaj in v prihodnje prenekatero besedo in upravičil prenekatero dejanje.

Gre nam torej za Osterca, za pot do umevanja njegove glasbe. Ta pot ni nič kaj lahka. Že za njegovega življenja je bil položaj v slovenski glasbeni moderni velikanska ovira za umevanje njegovega dela, razen tega pa seveda osebni odpor, od laikov pa skoro do vodilnih glasbenikov, tedanjega slovenskega sveta. Spominjam se Antona Lajovca, tega brez dvoma odličnega skladatelja, močne ustvarjalne osebnosti. Dasi je Ostercu priznaval nadarjenost za dramatično oblikovanje (ob njegovih enodejankah), je bil popolnoma brez razumevanja za njegov zvočni svet. In tako se godi premnogim še dandanes. Slovenska moderna pa je ravno zaradi Osterca in zaradi pogumnega prizadevanja mnogih mladih skladateljev prebrodila začetne težave v razumevanju svojih novosti, a osebni odpor do nje je ostal vse do danes in le počasi si boljše umevanje novega zvočnega sveta utira pot do ljudi. Velika prelomnica med romantiko in novo glasbo — zakaj romantika je v njenih skrajnih posledicah pravzaprav vse, kar je starejše, nova glasba pa tisto, kar se od nje loči po bistvenem stališču do umetnostnega oblikovanja in

sprejemanja — ta prelomnica ni delo enega dne, ni sad enega dejanja, ni uspeh trenutka, temveč traja deset in desetletja. Zato pa nazori, okusi, vplivi in pojmi veljajo še dolgo potem, ko se doba, v kateri so nastali, že zdavnaj odmika.

Vse to so znana dejstva, a nanje radi pozabljamo. Sicer se ne bi vedno znova čudili in ne vedno znova ugotavljali, kako smo Osterca odklanjali. Toda kako naj bi bilo drugače? Če smo tedaj še Lajovca šteli med novotárje, da ne govorim o Škerjancu, če tedaj Kogoja ni popolnoma nič razumel slovenski izobraženec, z redkimi izjemami morda, kako naj bi potem revolucionarni sveži veter, ki ga je Osterc prinesel seboj iz Prage, prepihal našega človeka, ne da bi ta pri tem stokal in se krčevito branil? Saj smo bili leta 1927., ko je Osterc v Ljubljani začel svoje delo, še v sferi Novih akordov. Še sreča, da smo bili vsaj tam. Nazori velike večine naše tako imenovane inteligence so se na glasbenem področju vrteli ob blagoglasnih zvokih umerjenega meščanskega okusa. Za nami sta tedaj bila sicer že poskusa Kogoja in Bravničarja, da bi ustvarila novo estetiko in nove nazore. A ostala sta ob strani tudi zato, ker sta bila ali premalo prepričevalna ali pa preprosto pretežka, da bi ju bili sploh mogli dojeti. Če je bilo pri drugih umetnostih kaj boljše, se moramo zahvaliti edinole starejšemu izročilu, tradiciji, ki je kot vedno ustvarila ugodnejša in plodnejša tla za razmišljanje o umetnosti, za lažje sprejemanje in treznejšo sodbo.

S tem ne mislim reči, da je vse, kar je Osterc prinesel med nas in kar je storil, dobro, mislim: umetniško dobro in vredno. Okrog Osterca se je umetno in zaradi propagande nove glasbe sploh ustvaril mit veličine, kar je njegovi podobi morda bolj škodilo kot koristilo. Povejmo vendar preprosto, da je bil — kot ljudje sploh — zmotljiv, da pa je vztrajno delal — in to je vredno občudovanja —, da bi zatrdno izpolnil nalogo, kakor jo je videl pred seboj. Nekaj nas je, ki smo Osterčevi učenci. Med starejšimi je Pahor, deloma tudi Bravničar, potem Švara, Ramovš, Šivic in še drugi. In čeprav ni lahko zbrati in preveriti sodbe posameznikov o njem, ta skupina resnih glasbenih delavcev vendarle ve, kako je treba presojati njenega učitelja. Če je bil učitelj, s tem ni rečeno, da je bil tudi vzornik. Mnogi med njegovimi učenci so se od njega odvrnili, nekateri zgolj v stroki, drugi tudi kot prijatelji. Nekateri so bili morda za to upravičeni — nas ne zanimajo osebne zadeve v presoji njegovega dela. Toda zelo bi nas zanimali vzroki, ki so v kompozicijskem delu govorili za to, da so krenili na druga pota, kakor pa jih je Osterc učil in propagiral. Toda naj bo kakorkoli: nihče ni v slovenski glasbi doslej ustvaril tako razgibane, sveže, zanimive in razborite situacije kakor Osterc.

To sem sicer že večkrat povedal, enkrat že pred vojno, ko je bil Osterc še živ, v Ljubljanskem zvonu pod uredništvom Juša Kozaka, ko je bilo treba osvetliti položaj slovenske ustvarjalne glasbe. Po tem pa po minuli vojni dostikrat ustno in v različnih člankih. To pa podarjamo njegovi učenci predvsem zaradi tega, ker bi radi opisali ali dali doživeti poslušalcu tisti nepopisno močni vtis novosti, tisto »drugače«, kar nam je Osterc prinesel s seboj. Ne spominjam se iz novejše zgodovine slovenske kulture niti približno kaj podobnega. Prej smo bili zaostali, ne da bi se vselej tega zavedali. Toda kako smo zaostali, smo se zavedeli šele ob Ostercu. Pustimo ob strani njegove zmote, njegove nepopolnosti, nedognanosti, njegove napake. Priznam, da ima skladbe, ki jih težko resno ocenjujemo, ker so po tej ali drugi strani tako pomanjkljive. Tudi ne bom govoril o njegovih dobrih skladbah, ob katerih edino smemo meriti njegovo kvaliteto. Zakaj vse to je drugotnega pomena, če pomislimo na tisti veliki pretres, ki ga je Osterc povzročil. Prav lahko, da se kdo temu posmehuje. Toda prebito resna zadeva je biti in živeti v mlačnih vodah provincialne romantike, pa doživeti svežo prho nove stvarnosti, novega klasicizma ali nove atonalnosti. Pogledali smo skozi novo, umito okno v svet. Tamkaj se je res nekaj dogajalo. Ne rečem, da vselej vse prav. Toda bilo je novo, zanimivo, šele poskušajoče se, tipajoče, negotovo, pa če si je nadevalo — otroško in otročje, kakor je včasih bilo — še tako lice zrelosti in dognanosti. Toda kako je bilo vse mlado in živo! Opuščali smo harmonične zveze in se z vso silo vrgli v linerano, polifonično komponiranje. Vertikalne konjunkcije nam niso bile kaj prida mar, oblikovali pa smo novo motiviko in bilo je, kakor da bi po omledni hrani jedli zdrav, črn kruh. Pravila so bila sicer stroga, pa skromna, skoraj bolj le navodila, bolj pripomočki, da smo se prebijali skozi neurejeni svet fantazije in začeli vendarle nekaj oblikovati, česar prej nismo znali in ne dovolj cenili. Navdih! Nismo nanj čakali. Delo! — tako se je glasilo Osterčevo geslo, vsakodnevno delo, neutrudno, kakor ga je opravljal on sam. In prav je imel. Bolje delo, četudi le velikopotezno in ob pomanjkanju preciznih detajlov, kakor pa brezplodno čakanje z rokami v naročju.

Toda to, kar govorim, je veljalo za nas, za njegove učence, ki jim je moral kazati pot. Za širši krog pa velja, da je treba praktičnih zgledov, skladb, ki naj bi pokazale, kakšni so ti njegovi nazori v dejanjih, kakšna je njegova estetika. Da, tu naletimo na težave. Ne samo zaradi skladb, temveč zaradi tiste tako imenovane nove estetike. Ta ne obstaja samo v domišljiji. Gre za resnično novo pojmovanje glasbe. Zakaj glasba je nekaj popolnoma nedoločljivega v svojem končnem učinku. Manj občutljiv človek bo še vedno — če le nima kakšnega posebnega odpora

do glasbe, kar pa bi bilo pravzaprav defekt — doživel ritem, ugodne harmonične zveze, lepo melodijo, morda bo zaslužil pomembnost gradacije in se s tem približal arhitektonskemu pojmovanju glasbene umetnine. Bolj občutljivega človeka pa bo poleg vsega tega še posebno presunila glasbena vsebina, to je narava motivike, harmonije, instrumentacije, oblikovnih razmerij, barv, skratka vse, kar je neposredna vsebina glasbe.

Toda pri tem se mu bo odpiral tudi njegov, čisto njegov notranji svet, in v njem bo ob poslušanju glasbe presunjen, ganjen do globoke sreče, do razigranosti ali do nedoumljive žalosti. To je pač glasba: govornica neizgovorjenega, nečesa, kar se z besedami ne da povedati. Tako doživljamo Beethovna, Chopina, Čajkovskega, torej tisto glasbo, ki nam je blizu po svojem izročilu in je seveda res velika glasba, torej glasba velikih mojstrov te umetnosti. A priznajmo: ni vsa glasba taka, ali vsaj prvi hip, ob prvem poslušanju nekatere vrste glasbe, četudi so jo ustvarili veliki mojstri, niso nikoli take. Šele počasi se ob kakšni posebno pronicljivi umetnini, četudi je iz take uporne vrste, zamislimo in začenjamo slutiti tudi drugačne resnice od tistih, ki sem o njih prejle govoril. Večina glasbe te vrste — na primer Bach, pa tudi Mozart, da ne govorimo o moderni — gre mimo nas v koncertnih dvoranah ali doma ob radijskem aparatu kot manj zanimive figure, skupine tonov, ki nam povedo neprimerno manj kakor razburljiva melodika Beethovna ali nepopisna milina Chopina. Toda sčasoma se nam le odpira tudi pomen teh glasbenih idej in začenjamo slutiti veličino zasnove in neusahljive domiselnosti.

Tako vidimo, da je glasba zelo raznovrstna. Različni časi so jo različno oblikovali, dvigali na dan njene različne lastnosti, osvetljevali zdaj to, zdaj poudarjali drugo stran njene tako spremenljive podobe. Vsak čas pa je navajen gledati predvsem s stališča tistega, kar z leti leže v človekovo predstavo o umetnosti, kar oblikuje njegov okus in povzroča, da mu je vsako novo v bistvu sovražno ali vsaj neprijetno, čudno in tuje pa gotovo. Zato je vsakdo bolj ali manj pod vplivom starih gledanj in nazorov. Mislimo, da mora biti glasba urejena, kakor smo jo navajeni pač poslušati: harmonsko v tonalnih zvezah, ritmično z osnovno somerno gradnjo, oblikovno v znanih in dognanih oblikah oziroma po ustaljenih principih, melodično pa tako, da še občutimo neko pevnost motiva. Toda od Wagnerja in Debussyja naprej se je nova estetika čedalje bolj odmikala od teh izročil in zahtev. Nova glasba je sedaj tako daleč, da postavlja na glavo ta pravila in te pojme o »urejeni« umetnosti, in vendar pri tem ne moremo reči, da ne izraža ničesar ali da izraža slabo. Zakaj nova glasba, h kateri se je brez pridržka priznaval

tudi Osterc, ni hotela, ni želela niti mogle obstajati z materialom stare motivike, s starimi načini ritma, oblike, inštrumentacije, akordov, z oblikovanjem, ki smo ga bili vajeni sto let. Sedaj ne odloča več motiv, temveč celotni akustični vtis s svojim ritmično-barvnim karakterjem, to je tisto, kar sedaj povzroča in kar »nosi« umetnino, zaradi česar ta sploh obstaja. In če je pred vojno predvsem Webern skušal to uresničiti in se temu v svojih delih približati, so drugi ustvarjalci, med njimi tudi Osterc, v svojih delih bolj ali manj zavestno skušali doseči isti cilj. Zato atematika, zato atonalnost, zato razbitje ali vsaj neupoštevanje oblike, zato taka in taka inštrumentacija.

Seveda to zadeva prav osnovni odnos človeka do umetnine, v tem so oziroma iz tega nastajajo tudi ti konflikti med poslušalci, ki so vajeni in ki pričakujejo nekaj drugega, kar jim sodobni umetnik daje. In kadarkoli — govorim v povprečju — se poslušalec strinja s komponistom, je to večinoma le zato, ker najde v njegovem delu tiste poteze, ki so mu že znane. Umetnina pa ni več izražanje sorodnih čustev ali pritegnitev k močnemu osebnemu čustvenemu problemu, temveč je neodvisno razvijajoča se ritmično-barvna celota, ki ji naša notranja doživetja niso nič mar, ki ne črpa neposredno iz našega notranjega življenja, kakor doslej, temveč obstaja sama zase, zaradi sebe, in zadeva poslušalca le s svojo materijo. V njej je posebno dandanes redkokaj več od osnovnih gibal glasbe, predvsem ritma in motivično barvnih odlomkov.

K temu je vodila konec koncev Osterčeva pot. Vzdržujem se sodbe, ali je ta umetnost na mestu. To bi bilo treba z analizo razpravljati drugič in ob drugi priložnosti. Vsaka nova umetnost je problematična, vsaka pa pomeni tudi, da je življenje neusahljivo in da tako ali drugače živec ustvarjanja še vedno deluje. Nekaj dokončno veljavnega je o novejši glasbi težko reči. Marsikatera izjava, marsikatero mnenje nosi v sebi košček resnice. Vse, kar povemo, pa ima neizogibno pečat tistega, kar čisto osebno čutimo, mislimo in sodimo pri tem. Zato take besede ne morejo biti docela objektivne, zakaj umetnost ima mnogo strani, pa tudi mnogo svojih podob in mnogo resnic o njej kroži po svetu.

S tem se ne želim bojzljivo zavarovati pred tem, da bi bilo na primer moje mnenje morebiti napačno. Človek, posebno če je neprestano delaven v svoji stroki, postane precej trden v svojih vtisih o glasbenih pojavih krog sebe in v svoji sodbi o njih. Toda umetnost je silno gibljiva in njen vpliv tudi na enega samega človeka ni vselej enak. Seveda pa so konstante, ki se ne spreminjajo. In ravno o teh bi bilo treba govoriti. To pa bi bilo veliko bolj preprosto, če bi ta nova umetnost, ki smo jo mi, Slovenci, zavestno začeli predvsem z Ostercem, ne spreminjala svoje podobe tja do temeljev, do svojega bistva pravzaprav, torej tja do vprašanj

o svojem namenu. Zakaj do sedaj — do današnjih časov — se je umetnost razvijala v tisti smeri, o kateri sedaj diskutiramo, ali je pravilna, ali je smiselna, ali je tista, ki ima prihodnost.

Od nastanka zahodnoevropske umetnosti, torej nekako od gregorijanskega korala naprej, so se razvijala sredstva glasbene umetnosti, tonski svet, iz sprva preproste ureditve, kar se tiče melodike, ritmike in akordike, iz sprva preprostih oblik, v vedno bolj zavestno urejevano snov, ki pa je seveda v času, skozi katerega je vsakokrat šla, imela tisto podobo, ki je ustrezala vsakokratnemu okusu in estetskim predstavam tistih, ki so umetnost uživali. Zato mislim, da je napačni tisti nauk zgodovine, ki pravi, da se je pojem konsonance in disonance spreminjal. Spreminjal se je v teoretičnih ugotovitvah, ne pa praktično. Trdno sem prepričan, da je človek 12. stoletja prav tako ali vsaj podobno tako slišal konsonanco in disonanco kakor današnji človek. Zakaj — ali se je spremenila človekova fiziološka zmožnost? Nikakor ne. Nič ne govori za to. Pač pa dobro vemo, da je bil pojem konsonance v času Palestrine takšen, kakršen je še dandanes. Od Palestrine in Gallusa do danes je preteklo štiristo let. Od Palestrine nazaj do 12. stoletja, ko sta Franco Pariški in Kelmorajnski govorila o konsonanci, tudi štiristo let. Kaj naj bi nas torej opravičevalo, da bi mislili, da se je človekovo pojmovanje od tedaj pa do Palestrine skoraj popolnoma spremenilo, medtem ko pa se od 16. stoletja do danes ni?

Toda iz tega sklepam na nekaj drugega, še važnejšega. Zagotovo je že zdavnaj bila neka umetnost, ki je ustrezala širokim plastem ljudstev, ne samo ozkim cerkvenim ali aristokratskim, in je čisto preprosto uporabljala tonski svet, kakor je bil ljudem povšeči. To je morala biti seveda samo ljudska umetnost, hočem reči, poljudna, takšna, ki je temeljila na iznajdljivosti ljudskih poetov, poleg nje pa tisti del umetne glasbe, ki je ta poljudni material več ali manj uporabljal. Čisto gotovo je, da gresta dve veji glasbene umetnosti skozi srednji in novi vek, da pa seveda beležimo v zgodovini predvsem eno, namreč oficialno, da predvsem njo analiziramo, ker so se v njej pač zgodile najvažnejše novosti od spreminjanja tonških skal, sozvočij, pa do oblik. Seveda pa je nekje obstajal, kakor pač povsod v življenju, tudi stik med obema vejama umetnosti, ki sta se v določeni meri med seboj tudi oplajali, kar nam potrjuje na eni strani analiza umetnih skladb z motivičnim materialom poljudnega izvora, kakor tudi študij ljudske pesmi po drugi strani.

Pojmovanje sozvočja, kar je bilo za nas v zadnjih sto letih tako resno vprašanje, je teklo v teh dveh vejah glasbenega izživljanja vzporedno, a drugače v vsaki veji. Uradna glasbena zgodovina analizira in upošteva predvsem uradno umetnost. Ta se je, kot vemo, razvijala prek pariške

in nizozemskih šol v visoko renesanso beneških in rimskih šol pa v inštrumentalno glasbo z vsemi njenimi novostmi. V tej umetnosti imamo seveda dosti formalizma, zelo veliko tistega, v kar tudi danes — na nadaljnji poti, za katero ne moremo vedeti, kam vodi — prav tako zahajamo. Namreč v zgolj materialno ali vsaj pretežno materialno oblikovanje tonske snovi. Če so nizozemske šole dale dokaze sholastičnega komponiranja slušno nerazločljivih kanonov in podobnih skladb, je v končnem učinku to skoraj tako, kakor če danes poslušamo nerazločljive ritme, ki jih morda niti skladatelji sami ne razločujejo več. Toda vendar so ista nekdanja, stara dela, ostala le kot posebnost, kot kuriozum, a obstala so samo tista, ki so težila k čim bolj določenemu, jasnemu izrazu, k izpovednosti. To pa so lahko dosegla samo z neko mero zapletenosti v svoji strukturi, ki nikakor ni smela biti prekoračena, presežena. Pa seveda s pravilnim odnosom med idejo in realizacijo. Ne bom pa govoril o tem, da je moralo biti temeljno, »ročno« mojstrstvo, kot pravimo z drugo besedo skladateljski tehniki, neoporečno.

Naša moderna umetnost se mnogokrat sklicuje ali vsaj navezuje svoja hotenja na tisto pojmovanje umetnosti, kakor so ga imele še stare šole, starejše kot je renesansa. Torej nekakšna znova oživljena gotika. Ne morem reči, da ni nekaj simpatičnega na tem. Gotična perspektivna primitivnost ima vedno nekaj očarljivega na sebi. Ne samo, da je za nas nenavadna. Več kot to: odreka se perspektivi, v glasbi pa izrazni plastiki s svojo nerazvito harmonijo ter dosega svoj učinek na drugačnih izrazih. Še več. Čim bolj gremo v času nazaj in sledimo tej umetnosti tja v dobe, iz katerih komaj vemo kaj zares zanesljivega, vidimo, kako so te stare šole imele umetnost za nekaj izoliranega, za nekaj, kar se razvija samo po sebi. Ravno zato, ker je umetnost služila predvsem cerkvi in aristokratom, je nosila sama v sebi dovolj kali za svojo podobo, ki je bila rezultat narave materiala samega. Zakaj človekova čustva so bila tedaj posplošena. Ljudje so skupaj klečali pred križem, skupaj trpeli, vzdihovali — pa tudi noreli in divjali. Osebnostnotranje življenje se je šele razvijalo, saj je od konca antike naprej v viharjih sprememb in v ruševinah skoraj zamrlo.

Priznati moramo, da misel o tej samostojni zmožnosti umetnosti ni kar tako. Res je sicer, da je ves razvoj umetnosti, tam od 12. stoletja naprej, šel skozi to miselnost in potem od te miselnosti čedalje bolj proč v tako imenovano izpovedno umetnost, ki je dosegla višek, recimo, v Beethovnu. Res pa je tudi, da je največ sprememb, ki so nastale v zadnjem stoletju, dala prav tista umetnost, ki se je prav intenzivno ukvarjala ravno s svojim materialom, bolj kot z izpovednostjo vsebine. Zato pa je jasno, da tudi naš Osterc ni komponiral samo take glasbe,

ki je nekaj pripovedovala, temveč je nakazovala probleme sama v sebi. Priznaval se je, kar se dobro spominjam iz kramljanja v urah kontrapunkta, k umetnosti, ki je bila na primer zmožna komponirati trgovski cenik, torej nikakor ne vsebine, ki bi bila čustveno zanimiva, temveč tisto, ki omogoča oblikovanje tonske snovi po mili volji, ne glede na čustveno vsebino.

K temu pa se nova umetnost čedalje bolj priznava. Moderna umetnost tudi misli, da je razvojno prišla najdlje, saj leži vse, kar se je do zdaj zgodilo, seveda za njo. Je pač umetnost današnjega dne in mi smo tisti, ki ta trenutek hodimo v času prvi. Tisti, ki nam bodo sledili, bodo spet prvi in tako naprej. Toda temu, kar je za nami, kar je minilo, še ne moremo reči, da je tudi pod nami. Umetnost se ne razvija. To besedo pogosto uporabljamo, tudi med temi vrstami jo najdete, toda to je le prisposoba. Umetnost se v svojem bistvu ne more razvijati. To je proti vsej resnici. Se lahko samo spreminja. Jasno je, da se posebno z materialnim, tehničnim obvladanjem snovi marsikaj lahko spreminja, marsikaj tudi razvija. Novi tehnološki procesi so nam v gradnji inštrumentov dali mnoge nove možnosti. Brez dvoma se je naš simfonični orkester »razvil«. Brez dvoma se je razvila tudi harmonija. To kar danes vemo o akordičnih zvezah, so starejši mojstri le slutili, nekateri izmed njih tu in tam genialno nakazali, a čas ni bil dozorel za smotrno in dosledno uporabo tega. Toda — ali je vse to tisto, čemur pravimo umetnost? Ne, to so samo njeni koščki, njena pomagala, njene posamezne strani. Njeno bistvo je v kompleksu vsega, kar je in v čemer obstaja, to pa se ne more razvijati. Zakaj v pojmu razvoj je nujno vključen pojem rasti in napredka. Potemtakem bi bil torej poznejši čas boljši, popolnejši kot prejšnji. Vsi pa vemo, da to ne drži. Intenziteta umetnostnih dosežkov v človeštvu raste in pada, a nikakor ne gre konstantno pot razvoja, ker je to nemogoče. Palestrina ni slabši kot Bach, je le drugačen. Popolno je obvladal svojo umetnost, kakor Bach svojo. Tudi nikakor ne moremo primerjati umetnosti, recimo, z razvojem rastline, drevesa. Rekli bi: mladike so po svoje popolne, a so le mladike. Ko zrastejo, se razcvetejo, se razvijejo v vejevje, liste, v plodove. Pri umetnosti ta primerjava ne drži. Ne moremo — sploh ne — ocenjevati zgodnejše umetnosti kot manj zrele, a poznejšo kot bolj zrelo. Od grške antike se še danes učimo — bila je kar dovolj zrela, da nam še danes kaže pot v bistvenih potezah umetnostnega ustvarjanja. In za to gre.

Zato pa tudi moderna umetnost ni prav noben umetnostni napredek. Je le drugačno pojmovanje. In čisto jasno naj povem: prav je, da obstaja, prav je, da je drugačna, sicer bi šli nagli smrti naproti, ker bi se življenje samo ustavilo. Ta nova umetnost pa je seveda taka, kot vse, kar

je mladega in še tipajočega. Saj nikakor ni vsa nova umetnost šele tipajoča — to ne. Toda če govorimo in pogledamo na široko, je tole, kar se dogaja dandanes, to se pravi ta leta med obema vojnama in pozneje, vendarle še iskanje orientacije v novem materialu. Pustimo ob strani dejstvo, da je ambicija, včasih ambicioznost današnjega človeka tako bolešno velika, da mu je vse, kar je danes novega, jutri že staro. Ta nemir dosedaj ni mogel ustvariti kaj trajnega. In če imamo danes klasične moderne umetnosti, od katerih so nam nekateri tako blizu in tako dragi, nam njihovo nemirno iskanje, od Stravinskega do Schönberga in Bartóka, samo dokazuje, da se podoba časa zrcali prav v tem nemirnem, hlastnem iskanju zatočišča, v katerem naj bi vendar izpovedali vse tisto, kar nosijo v sebi in kar teži navzven.

Osterc se je zgodaj, skoraj že od začetka, priznaval k takim novim, raziskujočim smerem. Te so žrtvovale tudi mnogo neposrednih uspehov za to, da bi pozneje tem bolj zanesljivo uspele. Posebno v Osterčevem času je nova smer redko uspela pri posamezniku. Preveč je bila nova, in tvegana, da bi to bilo mogoče. Odnosa do nje ni bilo nobenega, tudi kritičnega ne, saj je vsa tradicionalna kritika odpovedala pri teh novih kriterijih ustvarjanja. Zato pa so se komponisti združevali, podpirali in medsebojno propagirali. Mislim, da je čisto v redu, saj sem izkusil, kako je Osterc podpiral svoje učence, in to čisto nesebično, če mislim pri tem na njegove neposredne interese. Imel pa je v mislih vso svojo »šolo«, svojo novo smer, ki ji je hotel pomagati do zmage.

Če sedaj poskušamo dobiti vendarle nekakšne odnose brez predsodkov, potem moramo opustiti misel, da je lepo samo tisto, kar ušesu godi. Poskušajmo se zatopiti v zbrano poslušanje, ki bo znalo presoditi in sprejeti tisti izraz, ki ga daje ta nova glasba. Seveda so tu določene meje. Vsakdanje življenje nam nalaga že samo po sebi dovolj težkih ur, dovolj dela in trpljenja, včasih kajpak tudi kakšne radostne trenutke. V takem, nikakor ne lahkem razpoloženju preprosto ne moremo sprejemati zapletenega zvočnega sveta nove umetnosti in ni čudno, če se ljudje temu upirajo. Gre nam torej za poslušanje v mirni, notranje močni pripravljenosti, ki bi preneslo tudi pretrese novih zvokov in novih zvez med toni in akordi.

Če torej iz takega razpoloženja poslušamo Osterčeva dela, ne bo za nas več vprašanja: nova glasba — radost ali trpljenje? — temveč bomo z zadoščenjem ugotovili, da Osterc premnogokrat izraža svojo misel, svoje doživetje tako, da zadeva bolj ali manj tudi našo notranjost. Sprva bomo stali pred temi zvoki kot pred tujim svetom in niti ne bomo znali soditi dosti o njem: čuden bo, nerazumljiv, a ne bo nas na vsej črti odbijal. Toda za razumevanje in za dobro sprejemanje glasbe je

prvi pogoj, da nam skladatelj odpira svet, ki postaja tudi naš. Vemo, da je za poslušanje glasbe to najbolj važen pogoj. Potem se bomo laže približali tudi materialu, ki ga komponist uporablja, zakaj material sam nam, četudi ga ne poznamo in nam je njegova podoba tuja, z močjo, ki tiči v glasbi sami, pripoveduje o določenih skupnih podobah našega notranjega življenja. Ta material pa nam bo postajal vse bolj znan, čim bolj bomo brez zle misli poslušali glasbo, seveda, čim notranje močnejša bo ta. To niso nikaki lahki zvoki. Zares zahteva današnja umetnost od poslušalca močno notranje sodelovanje, torej določeno duševno delo, določen napor, če jo hočemo razumeti. Toda samo nekaj časa. Pozneje se je navadimo. Posebno pa nam k temu pomaga, recimo, pri istem skladatelju laže umljiva glasba. Osterc je na primer segel večkrat po zelo ostro risanih, smešnih, satiričnih, grotesknh, hudomušnih vsebinah. Te moremo kdaj pa kdaj laže razumeti, saj so ta dela bolj dostopna. Toda Osterčeva glasba je polna tudi resnobnih trenutkov, je v njih presunljiva in zapušča močan vtis. Tak, ki nas sili k razmišljanju, ki nas zadeva tako, da se v nas samih odpirajo novi problemi in nova, izvenglasbena vprašanja in odnosi do življenja v našem čustvenem svetu. Tako učinkuje tudi druga, nam že znana, »velika« glasba, kakor pravimo, ki smo je vajeni iz tradicije. V tem sega torej Osterc zelo visoko.

Tisto, česar Osterc nima, je kontinuiteta tega pozitivnega ustvarjanja, teh kvalitativnih strani. Pri njem se pojavljajo tako imenovana prazna mesta, odstavki, ki ne povedo mnogo ali nič. Tudi starejša glasba pozna to. Skušala je premostiti praznoto z impulzom, čustvenim zagonom, ki je ustvarjal strašne psevdočustvene in klavirno zagnane takte, ki so ubijali poslušalce in odrivali taka dela med pozabljena. Kar pa je pri Ostercu še vedno zanimivo, je struktura tudi takih odstavkov, četudi nič ne povedo in so izhod za silo. Zakaj strukturna narava ima še vedno pomen študije, kako je oblikovana materija, in jasno je, da je to zelo aktualno in potrebno, četudi k oceni umetnine same ne daje nobenega prispevka.

Osterc je mnoga taka mesta šabloniziral. Ni težko spoznati ta njegova pomagála. Precej preprosta so. Nekatera temelje v tonalnem sistemu, a so prikrojena malo bolj sodobno, druga so iz najpreprostejše atonalne tehnike prvih časov. Vprašati pa moramo, ali bi Osterc mogel ravnati drugače, kakor s šablonami. Saj je tako delal tudi marsikateri drugi, večji skladatelj. Če pa je šablona dovolj individualno postavljena, namreč prilagojena trenutnemu karakterju glasbe, kjer nastopa, pa tudi postaja bolj znosna.

Seveda so skladbe, v katerih Osterc z veliko, energično potezo sijajno vodi glasbeni tok od začetka do konca kot zlito iz enega kosa.

Najbolj velja to za krajše stavke, kjer je nova materija laže pregledna in se laže oblikuje kakor v daljših odstavkih. V drugi vrsti velja to za posamezne stavke večjih cikličnih del, in šele na koncu bi to rekli o celotnih velikih skladbah.

Zavedam se, da sem v tem okviru moral ostati v svojih zadnjih izvajanjih zgolj pri besedah. Zanimivo bi bilo vendar že z živim zgledom prikazati Osterčevo delo vsaj v prerezu, da bi laže našli pot do te, še danes izredno nove muzike. Osterc je bil brez kompromisov in v svojem delu možat, kakor malokdo. To je jasno le tistim, ki so bili priče njegovega krhkega zdravja in telesne nebogljenosti. In vendar je bil izreden človek, kot tovariš in kot skladatelj. Mislili smo, da bo njegovo delo prešlo brez odziva — pa je prav nasprotno. Ne propagiramo ga zato, ker se v svojem delu nanj naslanjamo, temveč zato, ker je veliko in dobro. Če je hodil v skladanju svojo pot, je bil s tisočermi vezmi povezan na ljudi, še bolj na tiste iz izvenglasbenih krogov. Toda tudi z muziki je bil povezan in jih je imel rad. Njegovo delo je segalo kljub svoji uporni, trpki, večinoma nikakor ne lahko umljivi obliki tja v temelje človekovega odnosa do življenja. In če je človek v pradavnini skušal ujeti v črto bežečo žival in jo naslikal na votline podzemskih jam, je pozneje šel globlje, prisluhnil vase, v svoje čute, pa tudi v zamotane, večne probleme in jih skušal ujeti v izrazila, saj je njegov sočlovek, prijatelj ali sovražnik, ki je hodil in živel poleg njega, čutil vendar enako ali podobno, ali pa so se mu ob zaznavanju umetnosti enega človeka porajala nova vprašanja, čisto njegova, ki pa so mu bila važna in odločilna, prav tako kakor umetniku samemu pač njegova. In nekatere umetnosti so postajale zanimive zaradi sebe same. Ne samo da je umetnik sploh povedal, temveč kako je povedal, to je postajalo važno. Umetnostni material sam po sebi je dajal smer za svoj tek in mnogo tako imenovane abstraktne umetnosti je postajalo odločilne, postala je mejnik med dobami in nazori. Osterc je spadal med take ustvarjalce. Uvrstiti ga moramo k tisti umetnosti, ki se je izpovedovala, a je obenem iskala po nehvaležni trnovi poti novih oblik za svoje izražanje. Sedaj, po več kakor dvajsetih letih, vemo, da je imel Osterc prav. Ne gre za njegove slabosti ampak za njegovo moč, za njegove uspehe, ki se v skoraj nepreglednem številu njegovih del vedno bolj jasno črtajo pred nami, ko opazujemo tok slovenskega glasbenega ustvarjanja v zadnjih desetletjih. Poskušati moramo spoznavati to njegovo močno, moško, šegavo včasih lirično prežeto, vselej pa brez sporazumaštva in nenačelnosti ustvarjeno glasbo.