

UDK 05(497.12) Osterc:78 Slavenski

Katarina Bedina  
LjubljanaJOSIP 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 življensko odločitev, da hoče in mora speljati domačo glasbo v modernejše, tudi bolj dejavne zarje. Pisanja ni jemal kot delovno dolžnost 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 v glasbi, 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 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 izrazil. 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 vprašanih, 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 s 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 zave-

dal, da se bo moral doma postaviti na čelo nečesa, kar še ni obstajalo. Graditi torej s prvini, 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 močno zasidrane Ostercu nasprotne 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 marsikaterega nadarjenega rojaka - in danes je težko stehtati, 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 pglavitnih delovnih območjih: skladateljskem, pedagoškem, idejno-kritičnem, organizacijskem, ob tekočem spremljanju novosti, spletnju 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 nekdaj 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 zvedal, 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 Kogoja 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 nastop. 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 nasploh 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“.<sup>1</sup> 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“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ljubljanski zvon, 50 (1930), št. 11, 698-699.

<sup>2</sup> Gl.D.Cvetko: Anton Lajovic in njegov glasbeni svet. Ljubljana 1985, 99.

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 samoiniciativo 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 doma ne drugod.<sup>3</sup> Toda Osterčev polet se po beograjskem festivalu še celo ni vdal. Ves navdušen je sporočil slovenski javnosti, da „smo“ končno vendarle začeli ....<sup>4</sup> 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 ponášamo samo z Josipom Š.Slavenskim“.<sup>5</sup> Po tistem, ko je slišal Balkanofonijo, je sporočil istemu krogu bralcev, da je skladba zapustila spontan učinek „silne invencije in silne tehnike“.<sup>6</sup> V reviji Ljubljanski zvon je poročal, računajoč na širše občinstvo, da mu je Balkanofonija „ostavila izredno mogočen dojem, kakor že dolgo nobena skladba“.<sup>7</sup> 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 invercijo“, 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 domislevkov 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 dnevnih časopisih. Najprej v Slovincu z navdušenim spoznanjem, da je dve leti redno obi-

<sup>3</sup> A.Lajovic:Ekspert kulture. Nova muzika, 1 (1928), št. 3, 20-21.

<sup>4</sup> S.Osterc:Prvi festival sodobne jugoslovanske glasbe. Nova muzika, 1 (1928), št.3, 22-23.

<sup>5</sup> S.Osterc:Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost. Nova muzika, 1 (1928), št.1, 3.

<sup>6</sup> S.Osterc:Prvi festival ....., ib..

<sup>7</sup> Kronika. Koncerti. Ljubljanski zvon, 48 (1928), št.6, 380.

skoval vse koncerte v Pragi ter slišal vso sodobno orkestrsko tvorbo, da se pa „nekaj tako silnega sliši redko kdaj“.<sup>8</sup> 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 Štolcerjev Ejdemo dimo sicer „kuriozum“, kot se je izrazil, vendar „čuden“ zbor, ki da „osuplja, a ne navduši“.<sup>9</sup> 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 tekkel v dvorano Union, kjer je ujel še zadnji stavek Smetanove Má vlast, stopil na „trdna, prav zdrava tla in se otresel mamljive stupene sugestivne moči Štolcerja“.<sup>10</sup>

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 seznanjen 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 fortissimom celega orkestra“ in sklenil, da nam je Slavenski „odprl pot v svet“ in da to „pove dovolj“.<sup>11</sup>

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 „Osterčeva stvar“ - končno diha s polnimi pljuči. O Religiofoniji je poročal z vero, da je „bujna orientalska melodika pri Slavenskem nezadržna“, mesto naše glasbe v svetu pa izbranjeno. Zopet širokopotezno in brez stanovske nevoščljivosti je delo ocenil kot „najboljši oratorij zadnje dobe sploh“.<sup>12</sup>

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 zato, 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

<sup>8</sup> Slovenec, 16 (1928), št.107, 10.5.

<sup>9</sup> Koncert „Mladosti“ v Ljubljani. Slovenski narod, 55 (1922), št.118, 4.

<sup>10</sup> Koncert jugoslovanske komorne glasbe. Slovenski narod, 57 (1924), št.60.

<sup>11</sup> S.Osterc:Generalka za Matičin koncert. Jutro, 11 (1930), št.85, 11.4.

<sup>12</sup> S.Osterc:Novo delo Josipa Slavenskega. Jutro, 15 (1934), št.157, 12.7.

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 vojnama. 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 življenski 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 načrtano smer, jasno misel - kot pravi Novačan v Hermanu.<sup>13</sup> In smoterno hotenje“.<sup>14</sup>

Torej mnogo tistega, kar je pogršel 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 bili (kljub skupni sekciji SIMC) v Jugoslaviji „v umetniškem pogledu še vse preveč separatisti“ in navarnost 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“.<sup>15</sup>

S temi besedami se razkrivata tudi vsebina in ozadje Osterčevega iskrenega občudovanja obeh poglavitnih 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“.<sup>16</sup>

## SUMMARY

*The present paper aims at clarifying the reasons for Osterc's more than friendly disposition to Josip Slavenski, in view of the fact that this was not a case of reciprocal support between the two composers. Osterc's candid and persuasive reports of the vigour manifested in Slavenski as a composer (calling him „the general“ of „our ranks“, who „opened the door to the world for us“) implicitly reveal various details*

<sup>13</sup> Anton Novačan (1888-1951), slovenski pisatelj in dramatik; Herman je naslovna oseba njegovega osrednjega gledališkega dela „Herman celjski“, nastalega v letih 1925-1928.

<sup>14</sup> Ljubljanski zvon, ib.

<sup>15</sup> Jutro, 18 (1937), št.281.

<sup>16</sup> Iz Osterčevega pisma Karlu Pahorju.

*which point to a courageous, yet thorny path to musical success in Yugoslavia between the two world wars, with ordinary ups and downs. In this way, Osterc and Slavenski are shown to stand as two pillars of the musical scene then, both originating from the influential innovative school of Hába's, yet at the same time reflecting two different, independent and unique personalities who developed - in spite of their cognate views on composition - two different conceptions on behalf of „our“ and „their own personal cause“.*