Dragotin Cvetko



Osebnost skladatelja Slavka Osterca

ZALOŽBA

Dragotin Cvetko

Osebnost skladatelja Slavka Osterca

Cankarjeva založba

437 955

437955

27 -08- 1993

0 99305175

CIP — Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

929 Osterc S.
78(497.12):929 Osterc S.

CVETKO, Dragotin
Osebnost skladatelja Slavka Osterca / Dragotin Cvetko. —
Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993

ISBN 86-361-0828-4

Vsebina

7 Zametki

13 KONCEPTI IN REALIZACIJE SLAVKA OSTERCA

15 Skladateljevo življenje
26 Prebujanje
35 Idejno spreminjanje
45 Kompozicijski koncept
62 Opus
93 O nacionalnem v glasbi
108 Spoznanja in presoje
139 Kontakti

177 DOSEŽKI

187 BIBLIOGRAFIJA OSTERČEVIH SKLADB

197 THE PERSONALITY OF THE COMPOSER SLAVKO OSTERC

207 Imensko kazalo
213 Kratice

SKLADB 5

KONCEPTI IN REALIZACIJE 13

SLAVKA OSTERCA 15

Zamejki 17

Aspirin 19

Kratice 513

Zametki

Ko je proti koncu 19. stoletja in še po njegovem izteku evropsko glasbo obvladoval neoromantizem in bil aktualen tudi impresionizem ter so umrli na primer R. Wagner, A. Bruckner, H. Wolf, G. Verdi in A. Dvořák, rodili pa se tudi I. Stravinski, A. v. Webern, S. Prokofjev in D. D. Šostakovič, in ko je A. Schönberg napisal mikavno *Verklärte Nacht, Pelleas und Melisande* ter v novo pojmovanje naravnane *Fünf Orchesterstücke* op. 6, monodramo *Die Erwartung ter Zehn Lieder aus Das Buch der hängenden Garten* op. 15, izdal pa *Harmonielehre*, je tičala slovenska glasba še globoko v romantizmu, vse od njegove zgodnje do pozne razvojne faze. V primerjavi s tem, kar se je tedaj dogajalo v glasbi zahodno od slovenskih meja, je bila zavoljo formiranja samobitnosti in vplivov nacionalnega gibanja v velikem zaostanku. Spodbude za upoštevanje naprednejših oblikovalnih nazorov so sicer že bile navzoče, čeravno v relativno neznatni meri. O tem pričajo prizadevanja ljubljanske Glasbene matice in napori slovenske Opere, pa tudi stvaritve nekaterih skladateljev, med njimi B. Ipavca, F. Gerbiča, A. Foersterja, mladega R. Savina in osamljeno F. S. Vilharja ter J. Ipavca, predvsem pa v slovensko glasbo vstopajoče nove, mlade generacije. Časa in prostora ter njune problematike seveda ni bilo mogoče obiti. Manjkale so osebnosti,

ki bi bile kos umetniškim zahtevam ter oviram, ki so prihajale z nemške in celo s slovenske strani. Posameznih, včasih kar presenetljivih uspehov romantično orientirane skladateljske vrste, ki so kljub vsemu nastali v procesu iskanja avtohtonosti, pa le ni mogoče ne zanikati ne podcenjevati. Skladatelji te skupine so začeli ustvarjati tudi na prej še neaktualnih kompozicijskih področjih, čeprav ne z rezultati zahodnih sodobnikov. Tako se ne smemo čuditi, če je G. Krek, ki mu naprednejši tokovi niso bili neznani, v letu 1911 in seveda že prej, ob fin de siècclu, menil, da je slovenska glasba »zlasti ustvarjajoča, še na zelo nizki stopnji« in da je »občinstvo še zelo neizobraženo«.[1] Ta, nekoliko pretirana sodba, je bila v bistvu pravična in pravilna. Njen kritično strogi avtor je smatral, da je treba razvojni tok slovenske glasbe temeljito spremeniti. Da bi prispeval namenu, kakor si ga je zamislil, je leta 1901 začel izdajati Nove akorde, revijo, ki ji je bil sam urednik.[2] V spremni besedi je v imenu uredništva zapisal, kako si predstavlja ta »list«, kakšna naj bo njegova struktura in idejna usmerjenost. Dejal je, da »ne nameravamo praznovati v svojem listu orgije harmoničnih in drugih abstruzitet. / S tem glavnim geslom pred očmi prinašali bodo ‚Novi akordi' najrazličnejše skladbe, ki pomenijo res napredek v slovenski glasbeni literaturi, in na podlagi katerih bode občinstvu mogoče izobraziti se v muzikalnem oziru. / Kakor smo že prej omenili, nikakor ne smatramo napredka identičnim s prisiljenimi, neumetniškimi abnormitetami, ampak bode uredništvo vestno skrbelo za to, da se ob napredovanju v muzikaličnem mišljenju nikdar ne prezira glasbenih

---

[1] Cankar Iz., Obiski, DiS, XXIV, 1911, 444.

[2] Novi akordi (NA) so izhajali od leta 1901 do prve svetovne vojne. Imeli so notni del, od X. letnika naprej pa še literarno prilogo.

oblik. / Posebno gg. skladateljem bodi rečeno, da nočemo ustvarjati nekakega muzikalnega secesijonizma, ampak da iz srca želimo, naj bi se pod praporom ‚Novih akordov' našli vsi naši komponisti, bodisi katere koli umetniške struje«.[3] Kaj je želel Krek povedati s temi besedami, katerih avtor je gotovo bil on? Z njimi je razkril svoj umetnostni nazor, ki se je upiral slehernemu ekstremizmu. Kot skladatelj je bil zmeren neoromantik, nasproten novo nastajajočim evropskim tokovom. Verjetno manj Debussyjevemu impresionizmu kot vse bolj aktualnemu Schönbergovemu ekspresionizmu, s katerim je bil v času, ko je objavil svoj razgovor z Izidorjem Cankarjem, domnevno dobro seznanjen. Novi načini glasbenega oblikovanja so očitno bili zanj »abnormitete«, ki jih je odklanjal v prepričanju, da ima prav in da bi bili za slovenske skladatelje nevarni in škodljivi.

Za uresničenje svojih nazorov Krek ni bil v kdovekaj obetavnem položaju. Če je hotel zapolniti glasbeni del svoje revije, je bil takorekoč prisiljen objavljati skladbe malone vseh slovenskih avtorjev, ki so delovali na začetku 20. stoletja in so bili med seboj stilno zelo različni. Večidel so bili romantiki, pa tudi cecilijanci. Ti in oni so bili po kvaliteti ravno tako na različni ravni in dostikrat premalo izurjeni v obliki in kompozicijski tehniki. V kočljivih primerih je Krek njihova dela popravljal ali odklonil in jih poučeval, kako naj pišejo, da bodo zadostili zahtevam solidnega kompozicijskega stavka.

---

[3] Sprva so bili NA »zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo«, poslej pa so le-temu dodali književno prilogo, ki je bila namenjena ocenam, načelnim člankom, zanimivostim iz zgodovine slovenske glasbe ter »listnici uredništva«, v kateri je Krek priobčeval svoje mnenje o posameznih poslanih skladbah. Seveda je v NA urednik seznanjal bralce tudi o glasbenih dogodkih v tujem svetu.

V tej množici avtorjev, ki so si želeli objavo v NA, pa so se sčasoma pojavili tudi ustvarjalci, ki so izstopali tako tehnično kot izrazno. Oddaljevali so se od tradicije, vendar so bili izjeme. Mednje smemo uvrstiti Kreka in predvsem Antona Lajovca, Emila Adamiča in Janka Ravnika, ki so iz romantike prehajali v neoromantiko in včasih, čeravno ne dosledno, segli še dlje. S svojimi kvalitetnimi deli so stregli temu, kar je želel urednik, ki je stremel za tem, da se slovenska glasba čimprej vzporedi z zahodno-evropsko, vendar po njegovem mnenju ne v ekspresionistični stilnosti, temveč v skladu s pozno ali neoromantično naravnanostjo, ki je bila v zunajslovenskem prostoru še vedno živa.

Za te in še nekatere druge perspektivne skladatelje je tedaj in še pozneje veljalo, da so predstavljali prvo moderno slovensko skladateljsko generacijo. To pa dejansko niso bili, če upoštevamo, da se je začela evropska glasbena moderna z ekspresionizmom, za katerega pa se prej navedeni slovenski skladatelji niso izrekli ne na začetku svojega ustvarjanja pa tudi pozneje ne. Pač pa so bili nosilci romantični tradiciji nasprotujočega oblikovalnega pojmovanja tiste osebnosti, ki so pripravljale pot evropsko pojmovani moderni. Kreku lahko pripišemo zaslugo, da jih je v njihovih prizadevanjih podpiral in spodbujal ter z njihovimi rezultati omogočil nastajanje nove faze v slovenskem glasbenem razvoju. Čeravno nazorsko skoraj dogmatik, je bil vendarle dovolj toleranten: v NA je objavil tudi skladbe, ki so bile stilno naprednejšega duha in so se posamezne celo oddaljevale od njegovih pojmovanj. Še zlasti pritrdi tej misli objava Kogojevega zbora *Trenutek,* ki je bil natisnjen v zadnjem letniku NA. Kreka je presenetil in obenem impresioniral zvok tega drobnega, logično in izrazno tenkočutnega dela, v katerem je bilo že mogoče za-

znati elemente ekspresionističnega snovanja. Njegov avtor, Marij Kogoj, se tega verjetno ni zavedal. V letu 1914, ko je sproščal svoj notranji nagib, je še bil samouk. Tedaj najbrž še ni imel prilike, da bi se pobliže spoznal z značilnostmi tega stila. Njegovo bistvo je spoznal šele, ko je na Dunaju študiral pri F. Schrekerju in A. Schönbergu. Po prvi svetovni vojni se je ustalil v Ljubljani, kjer je pomembno in plodno ustvarjal v stilu, za katerega bi lahko rekli, da je bil postromantično ekspresionističen, vendar formiran z močnimi individualnimi posebnostmi.

Že nekaj časa sèm klijoče slutnje, ki so najavljale novo v slovenski glasbi, so s Kogojem začele postajati realnost. Navzlic še vedno navzočemu romantizmu, ki se je uporno bojeval za prioriteto na slovenski glasbeni sceni, se je aktiviral proces, sprva še rahel, poslej pa čedalje intenzivnejši. Neutrudno se je vzpenjal ter se radikaliziral v nazorih in storitvah skladatelja Slavka Osterca.

KONCEPTI IN REALIZACIJE SLAVKA OSTERCA

SLAVKA OSTERKCA

REALIZACIJE IN KONCEPTI

Skladateljevo življenje

Navidez skromen, skoraj preprost je bil življenjski tok Slavka (Alojza) Osterca, v resnici pa kar bogat.[4] Očetu Jožefu in materi Tereziji, roj. Sterniša, se je rodil 17. junija 1895 v Veržeju ob reki Muri. Otroška leta je preživel v okolju, ki je bilo pol kmečko pol trško. Vdihaval je značilnosti svojega kraja in njegovih ljudi in si kalil samozavest, ki je postajala čedalje očitnejša. Po končani osnovni šoli si je dve leti širil obzorje na realki v Ljutomeru, nato pa v letih 1910/11 na pripravnici mariborskega učiteljišča. Prav tam se je vključno do let 1913/14 šolal na učiteljišču. Iz 13. avgusta 1914 izdanega zrelostnega spričevala, ki sta ga podpisala ravnatelj Henrik Schreiner in dvorni svetnik Peter Končnik, je razvidno, da je bil uspešen dijak. Pohvaljen je bil v kmetijstvu, lepopisu, risanju, petju in orglah, odličen pa v violini in telovadbi. Citirani dokument pravi, da je usposobljen za poučevanje na javnih ljudskih šolah z nem-

[4] O Ostercu so bili objavljeni številni drobni ali obsežnejši biografski članki v domačem in tujem tisku, v časnikih, revijah, koncertnih in gledaliških listih, v leksikonih in enciklopedijah in še v drugi publicistiki. V tej zvezi naj bo posebej omenjen prispevek za skladateljevo biografijo (MZ, V, 1969, 83—91), avtor je D. Pokorn, nadalje Ostercu posvečen Spominski zbornik (1963) in podatek J. C. Paza (*Introducción a la música de nuestro tiempo,* 1955). Za rekonstrukcijo važno je gradivo v NUK, glasb. zbirka (mapa Slavko Osterc, Kronika).

škim in slovenskim učnim jezikom, po lestvici za provizoričnega učitelja ali podučitelja. Dodano je, da je lahko bil pomožni učitelj za verouk. Iz gradiva sledi, da je dobival »ustanovo«, se pravi štipendijo. Iz tega podatka sledi, da ga od doma niso podpirali. Zakaj ne? Nemara starši niso bili dovolj premožni ali pa se niso strinjali s poklicem, za katerega se je odločil, nemara v latentni slutnji, kako utegne teči njegova življenjska pot, za katero bi bilo srednje šolanje te vrste priporočljivo.

Kmalu po maturi je bil Osterc imenovan za začasnega učitelja v Sevnici. Toda tam je deloval le kratek čas, kajti že 1. novembra 1914 je bil poklican v vojsko. Sprva je služil v Ljubljani, nato pa je bil poslan na italijansko fronto, kjer je bil ranjen. Demobiliziran je bil v novembru 1919.

Še v tem letu je bil Osterc nameščen kot učitelj na osnovni šoli v Krčevini (Maribor). Od tu je bil premeščen v Studence pri Mariboru. Učiteljevanje pa očitno ni bilo nekaj, kar bi ga zadovoljilo, še zlasti ne na ljudski šoli, kjer bi moral posredovati znanje v vseh mogočih predmetih. Imel je drugačne načrte, zanimala ga je predvsem glasba. V njej se je razgledoval kot samouk in se čutil sposobnega, vsaj zaenkrat, opraviti komisijski izpit za poučevanje glasbe. Opravil ga je 9. novembra 1920 in s tem bil usposobljen za učitelja petja in violine na meščanskih šolah. Njegov prvi cilj je bil kmalu realiziran: že v letu 1921 je bil nastavljen za učitelja petja v višjih razredih dekliške osnovne šole in obenem za učitelja petja, violine in klavirja, dodatno pa še telovadbe na deški in dekliški meščanski šoli v Celju, kjer je nastopil službo 1. januarja 1922.

Tudi ta zaposlitev Ostercu po vsem sodeč ni kdove kaj prijala. V sebi je čutil, da lahko zmore več. V vé-

denje o glasbi se je vedno bolj poglabljal, hotel je več in več, kar pa brez sistematičnega študija ni bilo izvedljivo. Vedel pa je, da na Slovenskem ni ne institucije ne — po njegovem mnenju — osebnosti, ki bi mu lahko nudila, kar je tako zelo želel. To bi mogel konkretizirati le nekje v tujini pri kakem priznanem mojstru, najbolje v Pragi, ki je slovela po bogatem glasbenem življenju in visoko kvalitetnem konservatoriju.

Prosil je za dopust, ki bi ga osvobodil učne obveznosti, ki bi ga pri študiju ovirala. Leta 1925, 29. julija, ga je prosvetni inšpektor L. Poljanec obvestil, da mu je prosvetni minister odobril dopust v šolskem letu 1925/6 s polnimi službenimi prejemki v svrho glasbenih študij v tujini. Obenem mu je sporočil, da mu ministrstvo ne more odobriti še študijske štipendije, ker zanjo ni proračunske možnosti — s pripombo, da pri študijskem dopustu s polnimi službenimi prejemki državna štipendija za študij v inozemstvu sploh ni dovoljena.

Zgolj službeni prejemki Ostercu za praško bivanje seveda ne bi zadoščali. Potreboval je še pomoč materialne narave, ki mu jo je širokosrčno ponudil mariborski notar Ivan Ašič, pevec njegovih pesmi, človek, vnet za glasbo. V Osterčevo perspektivnost je verjel, bil je njegov mecen in tudi prijatelj. Tako je Osterc, slej ko prej tudi po nasvetu Antona Lajovca, ki je v njegovih dotedanjih obetavnih skladbah predvidel njegovo ustvarjalno prihodnost, predvsem pa zavoljo lastne težnje po poglobitvi znanja, jeseni leta 1925 odpotoval v Prago.

Ko so na tamkajšnjem konservatoriju pretehtali njegove aktualne glasbene sposobnosti, je bil sprejet v tretji letnik srednje šole. V kompozicijsko tehniko in instrumentacijo ga je uvajal Karel Boleslav Jirák, z glasbenimi oblikami ga je seznanjal Jaroslav Křička,

dirigiranje je študiral pri Otakarju Ostrčilu, estetiko in njeno problematiko je spoznaval pri Václavu Štěpánu. Vsi ti njegovi učitelji in mentorji so uživali dokajšen sloves ne le v češkem, marveč tudi v zunajčeškem svetu. Pri slehernem, še zlasti pri Jiráku, je Osterc tehtno pridobival znanje. S svojimi dosežki, zlasti z vidika skladanja, je to v celoti tudi potrdil.

Tretji letnik je zavzeti Osterc končal zelo uspešno. Vendar mu je bilo jasno, da enoletni študij ni dovolj za namen, ki ga je imel. Zato je želel študij nadaljevati in je zaprosil še za dopust v naslednjem šolskem letu (1926/7). Uspelo mu je. Dopust mu je ministrstvo odobrilo, toda »bez službenih prinadležnosti«. Kljub temu se je odločil, da bo nadaljeval, kar je začel. Materialno podporo mu je zagotovil Ašič, ki je najbrž poskrbel za učinkovito intervencijo, kajti »službena prinadležnost« mu je bila, četudi z veliko zamudo, končno priznana. O tem ga je obvestilo 8. marca 1927 mariborsko Veliko županstvo. Na jesen leta 1926 je spet odšel v Prago in se vpisal v četrti letnik konservatorija. Obenem se je še vpisal v četrttonski kurz, ki je imel poseben status in ga je vodil Alois Hába. To mu je najbrž priporočil že Jirák, še verjetneje pa sam Hába, s katerim se je slejkoprej srečaval na konservatoriju. Četrttonska sistematika je bila v glasbenem svetu tistega časa novost, nekaj skoraj mondenega, zanjo je bilo precej zanimanja. Hába, njen utemeljitelj, je bil kajpak zainteresiran, da bi za ta kurz pridobil čimveč slušateljev. Osterc je bil med številnimi, ki so se vključili vanj poleg rednega, »normalnega« študija. Ne zaman. Spoznal je tudi to posebnost trenutno aktualne glasbene sodobnosti. V potrdilu konservatorija z dne 21. junija 1927 je bilo zapisano, da je četrttonski tečaj obiskoval s prav dobrim uspehom in dokazal sposobnost za komponiranje četrttonske glasbe s *Preludijem za klavir.*

S četrtim letnikom je Osterc zaključil srednješolsko stopnjo praškega konservatorija. Absolutorijsko spričevalo, ki ga je podpisal Karel Hoffmann, navaja naslednje ocene: umetniška nadarjenost — izredna; kompozicija — odlično; obligatni klavir — dobro; kontrapunkt — odlično; nauk o formah in analiza — odlično; instrumentacija — odlično; partiturna igra — dobro; dirigiranje zbora — dobro: dirigiranje orkestra — pohvalno; estetika — odlično; operna režija in dramaturgija — odlično; zgodovina glasbe — odlično; zgodovina češke glasbe — odlično. V vseh glavnih, za obvladanje tehnike in komponiranje potrebnih predmetih, je bil potemtakem Osterc izvrstno izurjen.

Tako ovrednoteni absolutorij priča, da je njegov nosilec daleč presegel raven, ki je potrebna za poučevanje glasbe na zavodu splošnoizobraževalnega tipa. Tja, v celjsko meščansko šolo, se Osterc, ki se je zavedal svojih sposobnosti, gotovo ni nameraval več vrniti, čeravno je bila še vedno njegova matica. Mikala ga je mojstrska šola praškega konservarija, da bi še izpopolnil to, kar je v letih 1925—1927 pridobil na srednji stopnji te institucije. Kaže, da se je potegoval še za nadaljnji dopust, s katerim bi mu bilo dano uresničiti svoja hotenja. Veliki župan mariborske oblasti mu je v tej zvezi 20. 12. 1927 poslal odlok, da mu je ministrski svet odobril zaprošeni dopust s polnimi službenimi prejemki, toda brez pravice do dnevnic, s tem, da služ̌buje, dokler traja potreba, na konservatoriju ljubljanske Glasbene matice.

Z nadaljnjim izpopolnjevanjem v Pragi torej ni bilo nič, zanj Osterc očitno ni imel izgledov. Kdo je bil v ozadju, ki je priporočil praškega absolviranega konservatorista za mesto na ljubljanskem konservatoriju? In zakaj? Zdi se, da Lajovic in ravnatelj kon-

servatorija Matej Hubad. Oba sta menila, da bi bil Osterc za konservatorij koristna učna moč. Tako kvalitetnih sodelavcev namreč ni bilo v izobilju, ljubljanski konservatorij pa jih je potreboval. Lajovic je utegnil gledati na problem Osterca še z drugega aspekta: ta glasbenik lahko postane pomemben, za razvoj slovenske glasbe tehten ustvarjalec. Motil se ni ne ta ne oni. O tem posredno govori izpis iz Osterčevega službenega lista z dne 30. 6. 1933, iz katerega je razvidno, da je Hubad ocenil Osterčevo za čas 1930—1932 opravljeno delo za odlično.

Iz citiranega službenega lista še razberemo, da je bil Osterc, rezervni pešadijski kapetan I. klase, 16. 9. 1927 prideljen, 10. 9. 1930 pa imenovan za učitelja na ljubljanskem konservatoriju, formalno pa v omenjenem obdobju (1927—1930) še vedno pripadal celjski meščanski šoli, s katero seveda ni imel več nobene zveze.

Že ob vstopu v ljubljanski konservatorij je vodstvo Ostercu zaupalo poučevanje raznih predmetov, poleg harmonije, kontrapunkta, kompozicije in instrumentacije še na primer estetiko. Kljub slabemu zdravstvenemu stanju je bilo Osterčevo predavateljsko delo vestno in cenjeno. To potrjuje tudi dejstvo, da ga je ministrstvo za prosveto 30. 8. 1930 imenovalo za člana komisije za opravljanje državnega strokovnega izpita na konservatoriju v Ljubljani, po vsej verjetnosti na Hubadov predlog, ki je gotovo bil utemeljen.

Agilni Osterc pa svojega delokroga ni omejil le na konservatorij. Izdatno se je vključeval v krog ljubljanske inteligence, predvsem pa se je posvečal skladanju in širjenju svojega umetnostnega nazora. Z vsem tem je dosegel, da je njegov umetniški sloves rasel, postajal vedno razločnejši in vpliven pri reševanju umetnostnih, v prvi vrsti seveda glasbenih problemov.

Zavedajoč se mesta, ki mu pripada v glasbi, se je povsod kmalu znašel.

Tudi na konservatoriju, kjer si je kmalu pridobil trden položaj ne samo kot pedagog, marveč tudi kot organizator, ki je imel v načrtu, čimprej približati svojo sedanjo matično institucijo tipu praškega konservatorija. S tega vidika smemo razumeti tudi vlogo, ki jo je, poln delovne moči, 6. junija 1933 naslovil na odbor ljubljanske Glasbene matice. Nanjo zato, ker je bila vplivna, takorekoč centralna ustanova, ki je dostikrat odločilno posegla v bistvo glasbenega dogajanja na Slovenskem. V citirani vlogi je Osterc prosil člane odbora GM za podporo pri prošnji za namestitev kot »vršilec dužnosti« ravnatelja državnega konservatorija, ko bo mesto prazno. Svojo prošnjo je takole utemeljil:

»1. Gospod ravnatelj Matej Hubad me je ustno obvestil, da je zaprosil za vpokojitev in da bo torej mesto izpraznjeno. / 2. Obiskal sem gospode: ravnatelja Mateja Hubada, Antona Lajovica in senatorja Vladimira Ravniharja in dobil dojem, da se lahko z zaupanjem obrnem na člane G. M. / 3. Imam srednjo šolo z maturo. / 4. Imam izpričevali o a) absolvirani kompozicijski in dirigentski / b) absolvirani četrttonski kompozicijski šoli držav. konservatorija v Pragi. / 5. Imel bom novembra 1933 devetnajst efektivnih let državne šolske službe. Služboval sem najprej na osnovni šoli, pozneje kot učitelj glasbe na meščanski šoli in od l. 1927 dalje na drž. kons. v Ljubljani. / 6. Po položaju sem uradnik VI. položajne skupine in kot tak prosim le za mesto »vršilca dužnosti.« / 7. Poučujem na visoki šoli konservatorija kompozicijo kot glavni predmet z uspehom, da sprejemajo moje absolvente na mojstrski šoli v Pragi brez kakih izpitov in ima tudi g. ravnatelj Hubad v pismih

g. Šivica in Lipovška dokaze, kako dobrodošli so tam moji absolventi. / 8. Sem tajnik mednarodne federacije za sodobno glasbo, za jugoslovansko sekcijo, ki sem jo po našem festivalu na pobudo Al. Hábe reorganiziral in dosegel, da bo letos izvajano v Amsterdamu eno jugoslovansko delo; pri tej akciji je naši sekciji pomagalo tudi ministrstvo prosvete z izdatno finančno podporo. / 9. V svoje slušatelje sem spravil veselje do dela in sploh do aktivnosti. Tako ne mine v radiu skoraj noben koncert naše moderne glasbe, kjer bi že ne bili dostojno zastopani s svojimi deli Šturm, Žebrè, Hrovatin, Dermota i. dr. Tudi na akademijah in produkcijah naše in drugih šol so že na sporedu imena mojih slušateljev (Lipovškov kvartet na festivalu in pozneje večkrat izvajan, Šturmove skladbe na produkcijah Muzičke akademije v Zagrebu, na akademiji ‚Preporoda' itd. / 10. Kot komponist sem dovolj znan in se izvajajo moja dela tudi v inozemstvu, ponovno me je že izvajala Češka filharmonija v Pragi. Tudi sprejem mojih skladb v veliko dunajsko založbo Universal-Edition mi je pridobil novih važnih zvez z vodilnimi avstrijskimi glasbeniki, ki bi k afirmaciji našega konservatorija navzven gotovo prispevale. / 11. Mnogo je pripomogla moja inicijativa, da so že doslej izšli v beograjskih in zagrebških dnevnikih navdušeni članki o ljubljanskem konservatoriju, pa tudi vse vodilne nemške revije (Musik, Signale, deutsche Musiker-Zeitung i. dr.) so izpod peresa Gerharda Krause-a priobčile hiperpozitivne članke o konservatoriju, Gl. Matici in o ljubljanskem glasbenem življenju. / 12. Kot kritik sem vedno povdarjal na delo Glasbene Matice, čeprav sem pri tem postal žrtev dobro znanega, že pokojnega »Slovenčevega« recenzenta. / Prošnjo utemeljujem še s tem, da po mojem mnenju kaže pravo zanimanje za šolo le šolnik. / Udani Slavko Osterc«.

Cit. vloga je zelo povedna. Ne samo zato, ker izčrpno opisuje Osterčevo dotedanjo delovno pot in njegov študij kompozicije, ampak tudi njegovo skrb za slovenski skladateljski naraščaj in njegovo afirmacijo v javnosti, prosilčeve uspehe v tujini, nakazuje njegove stike z domačimi in tujimi glasbeniki ter mednarodnim društvom za sodobno glasbo (International Society for Contemporary Music — ISCM), kritično dejavnost in prizadevanja za seznanjenje tujine s slovensko glasbo. Tej vlogi je Osterc priložil še prevode nekaterih kritik o izvedbah svojih skladb v inozemstvu (npr. Lidové noviny /10. 5. 1993/, Pravo lidu /1932/, Signale für die musikalische Welt /1933/, Prager Presse /1932/, Deutscher Musiker-Zeitung /1932/), pa tudi doma (npr. Novosti / Zagreb, 17. 5. 1933 /Novosti/, Politika /1933/). Recenzij o izvedbah njegovih del je seveda bilo precej več, a je Osterc verjetno predložil le te, ki so se mu zdele najznačilnejše.

Kako je GM reagirala na Osterčevo prošnjo, ni znano. Vsekakor ne z uspehom, kajti položaj ravnatelja konservatorija ni bil samo strokovno, ampak tudi in še zlasti politično vprašanje. Osterca so mnogi odklanjali zato, ker je bil levo usmerjen, umetnostno pa moderen in osebno marsikdaj primerno piker ne le v kritikah, temveč tudi v zasebnih razgovorih. Vse to, njegov značaj in način nastopanja v javnosti, je vplivalo, da ni dobil mesta, za katero se je potegoval. Pač pa je kljub morebitni intervenciji Lajovca, Ravniharja, GM in domnevno še koga to mesto dobil Julij Betetto, ki je 8. 2. 1935 sporočil Ostercu, da mu vrača citirano prošnjo, češ da prosvetno ministrstvo meni, da ne izpolnjuje »zakonske« zahteve za to funkcijo. Podrobno omenjena instanca odklonitve ni obrazložila. Tudi je ne bi mogla, ne z vidika Osterčevih človeških ne z vidika njegovih strokovnih kvalitet.

Zavrnitev, za katero so gotovo poskrbeli njegovi slovenski naprotniki, je Osterca kajpak prizadela. Vendar tega na zunaj ni pokazal. Tudi poslej je prizadevno predaval na konservatoriju, vzdrževal prijateljske stike z Betettom, ustvarjal, potoval na festivale ISCM, kadar so bile izvajane njegove skladbe, pa tudi na izmenjalne koncerte v okviru ISCM, se razdajal v družbi, ki mu je duhovno prijala, čeprav se zdi, da je njegova vedrost postopoma usihala. Svojo, prej številno družbo, je čedalje bolj ožil, omejil jo je na redke znance, med katerimi so bili njegovi bivši učenci, verzirani šahisti in še zlasti literarni zgodovinar Ivan Prijatelj. Proti koncu 30. let pa je le še intenzivno komponiral, takorekoč brez predaha, in aktivno sodeloval v okviru ISCN ter UJME[5], množil stike z glasbenim svetom. Kot da bi ga veliki napor ne motil. In vendar ga je moral čutiti. Vedno bolj ga je utesnjeval, vendar se mu je z veliko voljo kljub napredujoči bolezni trdno upiral. Zdravstvene tegobe so ga nadlegovale že vrsto let. Ti so jih pripisovali alkoholizmu, na primer Sigurd Rascher, ki mu je svetoval, naj živi solidno, ker bi ga še dolgo hotel imeti,[6] oni spet revmatizmu, čemur je pritrjeval celo on sam, vsaj navzven, kajti verjetno je vedel, kaj ga razjeda, v čem tiči zlo. Bil je neozdravljivo bolan, proti koncu je naglo usihal in mislil na upokojitev. Končno je klonil: Slavko Osterc je umrl 23. maja 1941 v Ljubljani[7] in se pridružil pokojnim slovenskim vrstnikom.[8]

---

[5] Udruženje jugoslovenskih muzičkih autora.

[6] Gl. Cvetko D., Fragment glasbene moderne, 1988, 105, 284.

[7] Podatek, da je Osterc umrl leta 1942 v nekem koncentracijskem taborišču v Italiji, ni točen. Od koga ga je Paz dobil, ne vemo. Gl. J. C. Paz, Introducción a la música de nuestro tiempo, Buenos Aires, 1955, 291.

[8] V NUK-u, glasb. zbirka, je v mapi Osterc — Kronika, zanimivo pismo, ki ga je napisala Osterčeva žena, izvrstna pianistka

Marta Osterc-Valjalo, hčerki Lidiji. V njem pravi: »Tebi bom poklonila to knjigo — dnevnik, ki bo vsebovala spomine na Tvojega očeta, velikega skladatelja — človeka, velikega vodjo in zastopnika naše močne in velike ideologije. — /Bliža se obletnica njegove smrti. Umrl je. Ni ga tu. V resnici pa živi med nami, ukazuje, vodi, dela, njegov duh je pri nas in med nami, duh nesmrtnega Slavka Osterca. — /Lidija, ako bi Ti hotela napisati vse podrobnosti njegovega življenja, bi morala pisati vse življenje in na koncu bi ne bila napisana niti ena desetina tega, kar bi moralo biti. Zato bom naredila le nekak izvleček onih najvažnejših dogodkov in najpomembnejših momentov njegovega delovanja, kot skladatelja in vodja. Pravzaprav je bilo vse njegovo življenje tako polno močnih momentov, da je nesmisel govoriti o pomembnih oz. manj pomembnih hipih. Dokumentirala ne bom v tem zvezku, ker bi potrebovala preveč prostora. V njegovi zapuščini, ki je, oz. ki bo s Tvojim 18. letom Tvoja in samo Tvoja last, boš našla vse polno dokazov, ki bodo govorili o resnici mojih navedb. —/ Tvoja mamica.« Cit. pismo ni datirano, nastalo pa je 1942. ali najkasneje 1943. leta, ko je njegova avtorica umrla. Vprašanje je, ali je obljubljeni dnevnik uspela napisati. Vsekakor doslej ni znan in torej tudi ne dosegljiv, bil bi pa gotovo zanimiv dokument za podrobno osvetlitev Osterčevega življenja in dela.

Prebujanje

V drobnih prispevkih o Ostercu beremo, da se v zgodnjih letih glasbeno ni izkazal,[9] vsaj razvidneje ne. To je takorekoč razumljivo. Okolje, v katerem je živel, mu je nudilo prostranost svobodnega otroštva, ne pa tudi spodbud za izživljanje v glasbi. Preprosto glasbo — petje in orgle — je sicer poslušal v cerkvi, petje tudi doma, kajti njegova mati je menda bila dobra pevka, po njej naj bi podedoval talent. Kar je poslušal in slišal, pa vsekakor ni moglo biti na ravni, ki bi vznemirjala, dajala navdih in poslušalcu budila željo po lastnem glasbenem izražanju. Za kaj takega Osterc po vsej priliki tudi v osnovni šoli ni čutil potrebe. Tam so peli po predpisanem, nezahtevnem načrtu, ki ga učitelj največkrat ni presegel. Nekoliko temeljiteje se je začel Osterc seznanjati z glasbo na učiteljišču v Mariboru, v mestu, ki glasbeno sicer ni bilo kdove kaj razgibano. Vendar se je vpisal na zavod, kjer sta mu znanje v glasbi, ki ga je imel ob prihodu le malo,[10] posredovala izvrstna glasbenika Emerik Beran in Hinko Druzovič. Osterc jima je tenko prisluhnil. Njegov poslej evidenten talent se je pod njunim vplivom začel prebujati iz latentnosti. Beran in Druzovič sta zaznala to spremembo in ji posvetila

---

[9] Prim. zapis T. Osterca v cit. Spominskem zborniku.

[10] Gl. prispevek J. Gačnika v cit. Spominskem zborniku.

pozornost. Morda sta slutila, da nosi Osterčeva vedno razvidnejša nadarjenost v sebi klice perspektivnega glasbenika. Če je temu res bilo tako, se nista zmotila. Osterc je pod njunim, zlasti Beranovim vodstvom vidno napredoval. Kmalu se je usposobil za spretnega violinista, ki se je zanimal tudi za druge instrumente in za glasbo nasploh. Zanjo je zainteresiral tudi nekatere sošolce, s tega vidika jim je bil za zgled. Učinek ni izostal. Realiziral se je v osnovanju dijaškega orkestra, ki ga je kajpak vodil Osterc. [11] V njem je igral prvo violino on, njegovi vrstniki pa drugo violino, čelo, oboo, flavto in še druge instrumente. Zapis, ki to omenja, pove tudi, da je Osterc sodeloval v orkestru, ko so leta 1913 izvedli neko ljudsko igro; pel je Pero Cestnik, dober amaterski glasbenik.[12] Osterc je seveda nastopal kot violinist tudi pri drugih priložnostih, v Mariboru in doma, ko je bil na počitnicah.

Znanje, ki si ga je Osterc pridobil v času mariborskega šolanja, je očitno bilo znatno. Verjetno pa ni bilo samo rezultat tega, kar je o glasbi slišal teoretično in se priučil v instrumentalni igri ter v pevskem zboru. Domnevati smemo, da mu to ni zadoščalo, zlasti ne, kolikor je hotel poglobiti vednosti s področja teorije glasbe. Tako se zdi, da si je že kot srednješolec nabavljal ustrezne priročnike in jih proučeval, se vanje skrbno poglabljal, najbrž po načrtu, ki ga je predvideval. Ta pa prednostno ni bil usmerjen v reprodukcijo, temveč v ustvarjalno sfero.

Vojna je ta Osterčeva prizadevanja prekinila ali vsaj omilila. Doma je bilo glasbeno delo okrnjeno, NA so utihnili, naprej naravnane razvojne težnje so zastale za več let. Vojna situacija je seveda prizadela

---

[11] Gl. zapis J. Gačnika, ib.

[12] Ib.

tudi Osterca. Na fronti je lahko ujel le redke trenutke za razmišljanje o svojih načrtih, kaj šele da bi jih sistematično uresničeval. Izgubil je malone pet let, ki pa najbrž, tako vsaj utegnemo domnevati, niso bila povsem izgubljena.

Brž ko se je leta 1919 vrnil v civilno življenje, je svoje težnje spet nadaljeval, tokrat nemara še s stopnjevano voljo in sistematiko, ki je bila značilna za vsako njegovo delo. Zdaj jih je usmeril v študij harmonije, instrumentacije, najbrž tudi kontrapunkta in kompozicijskega stavka kot celote, v značilnosti človeškega glasu. Seveda kot samouk, kajti prave opore, ki bi mu lahko izdatneje pomagala, v obdobju 1919—1925, ki je bilo izredno pomembno za njegov razvoj, ni bilo. Tako je bil v svojem mariborskem in celjskem obdobju vezan predvsem nase. Vsaj strokovno, ne pa tudi duhovno. Po tej strani sta ga gotovo spodbujala Ivan Ašič in Risto Savin, bržkone tudi Lajovic in še kdo. Predvsem pa so mu bile v korist partiture skladb raznih tujih, pa tudi domačih avtorjev. Skrbno jih je analiziral, ni se oziral na stil tega ali onega dela, kajti čim natančneje je želel spoznati orientacije starejših in novejših skladateljskih generacij. Svoja spoznanja je kritično presojal, jih sprejemal, kolikor so bila v skladu s kompozicijskim oblikovanjem, kakor si ga je predstavljal in poskušal postopoma konkretizirati. V času teh njegovih hotenj je bila razvojna pot slovenske glasbe še zelo negotova. Romantična tradicija je še bila trdna, upirala se je slehernemu pojavu, ki ji je nasprotoval. Tako tudi novostim, ki so jih ustvarjalno uvajali na primer Lajovic, Adamič in Janko Ravnik, predvsem pa Marij Kogoj, ki sicer polpreteklosti ekstremneje ni odklonil, vendar ji je pridružil elemente, ki so napovedovali nov umetnostni nazor. Stvarno situacijo slovenske glasbe v prvih letih 20. stoletja pojasnjujejo izdaje

skladb slovenskih avtorjev, koncertni in operni programi predvsem ljubljanskih izvedb in vsebinsko značilni reviji, konservativni Pevec, ki je začel izhajati leta 1921, in stilno naprednejši, a še vedno nazorsko tolerantni Zbori, katerih začetek sega v leto 1925.

V primerjavi s tem, kar se je dogajalo v glasbi zahodno od slovenskih meja, je bila slovenska glasba na začetku 20. let stilno v glavnem v močnem zaostanku. Ostercu, ki je morda vedel, da zunaj njegove domovine nastaja ali že obstaja nekaj čisto novega, nekaj, kar se je z romantizmom in njegovimi variantami popolnoma razhajalo, opisane slovenske razmere niso bile v spodbudo. Na splošno so mu zastirale pogled v evropsko glasbeno sedanjost in neposredno nanj vplivale, čeprav je intuitivno čutil, da začetek še ni nadaljevanje in še manj konec nečesa, kar ga bo razvojno nujno vodilo naprej. Tudi vojni čas ni vplival na njegovo voljo in delo, ki ga je že prej načrtoval. V ničemer ni klonil, ohranil je svojo vitalnost in se spet poglabljal v glasbeno problematiko, še posebej kolikor se je tikala oblikovanja kompozicijskega stavka. Kljub pedagoškim obveznostim, ki so ga bolj ali manj ovirale, se je skrbno pripravljal na začetek tega, kar si je slejkoprej že pred leti zastavil za cilj, na skladanje.

Kaže, da je Osterc začel komponirati šele okrog 1920. leta,[13] ko mu je bilo petindvajset let. Razmeroma pozno torej. Zavoljo razmer, v katerih je živel, mu to prej skoraj ni bilo mogoče. Sam tega sicer ne potrdi, kajti po seznamu skladb, ki ga je sestavil, naj bi se njegovo skladateljsko delo začelo šele leta 1923, za katero pa omenja le *Malo suito*. Medtem priča gradivo, da je v času 1920—1923 napisal precej več

[13] Gl. Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca v: MZ VI, 1970, 86, 83, 80, 78, 76. Gradivo v NUK, glasb. zbirka.

skladb,[14] ki so le deloma upoštevane v dodatku k citiranemu seznamu s pripombo »brez letnic«. Tako v omenjenem seznamu manjkajo opere *Krst pri Savici* (1921), *Kralj Edip,* ki pa je pogrešan, in *Osveta,* simfonična slika *Krst pri Savici,* za katero se zdi, da je nastala pred opero istega naslova, simfonična skladba *Bagatele* (1922), simfonija *Ideali* v C-duru (1922), simfonična slika *Ubežni kralj* (1922), *Menuet* za kvartet na lok (1922), *Lirični kvartet* (1922), *Godalni kvartet* v a-molu (1923), *Tri pesmi Otona Župančiča* (1920 ali 1921), mešani zbor *Barčica* (1920), *Na poljani* (1920) in *Doma* (1922) ter *Maša* za zbor a cappella (1913 ali 1914), za katero pa je avtorstvo sporno.[15] Zdi se, da je Osterc za nekaj svojih skladb ocenil, da niso vredne uvrstitve v citirani seznam.

Manjkanje skoraj vsega, kar je nastalo do leta 1923, smemo domnevno pojasniti z več vidikov. Lahko da so se dela iz tega časa izgubila, nemara so izginila iz skladateljevega spomina. Najbolj prepričljiva pa se zdi misel, da jih Osterc ne tehnično ne umetniško ni imel za dovolj kvalitetna in jih je zato odpisal. Ta teza se zdi še toliko bolj verjetna, ker je citirani spisek nastal leta 1941, torej tik pred ustvarjalčevim koncem, ko je le-ta lahko ostro ocenjeval svoj opus in vanj vključil le to, kar je imel za vredno, vse drugo pa izločil.

Njegovemu vrednotenju je seveda sledila tudi njegova žena Marta, ko je leta 1938 sestavljala spisek skladateljevih del za Karla Reinerja.[16] Ta ga je bržkone potreboval za kak svoj članek o tedanji slovenski moderni. Da je spisek res bil namenjen njemu, potrjuje Osterčevo, nanj naslovljeno pismo z dne 19. 8.

---

[14] Izvirniki večidel v NUK, glasb. zb.

[15] Pokorn D., ib., 88.

[16] Izvirnik v NUK, glasb. zbirka. — Reiner je bil češki pianist in skladatelj moderne orientacije.

1938. V njem je Osterc dejal, da zaželene podatke dobi kmalu. Dodal je še, da dela mnogo, razen tega da še mora napisati članek o Janáčku, dalje da je bil doma (»na vasi«) in se včeraj (18. 8.) spet vrnil v Ljubljano, kjer da komponira neke variacije na »Radecki marš«.[17]

Gradivo, kolikor ga je na voljo, je bibliografsko kajpak najbolj zanesljivo. Pri tem pa navzlic temu ne smemo in ne moremo prezreti Osterčevih navedb, ki so ustrezale njegovemu vrednotenju. Temu odgovarjajoče naj bi začel skladati šele leta 1923. Če upoštevamo obe mejni letnici (1920, 1923) in ju podaljšamo v leto 1925, je treba reči, da so bile skladbe začetne ustvarjalne faze preproste, še iščoče primerno tehniko in izraz. Predvsem velja to za čas do 1923. leta, kajti poslej so bile kljub njegovemu samorastništvu čedalje bolj v skladu s pravili formiranja kompozicijskega stavka. Zasnovane so bile v glavnem še homofonsko, vendar v njih že opazimo nekatere značilnosti, ki so nakazovale približevanje k polifonskemu snovanju in sodobnejšemu pojmovanju oblikovanja. Izrazno postajajo povednejše, iz njih že dihajo elementi izvirnost iščočega skladatelja. Stilno so v glavnem še romantične, toda postopoma že tipajo v sodobnejši oblikovalni svet. Temu razvojnemu procesu pritrjuje vrsta skladb iz 1924. in 1925. leta, med njimi na primer balet *Iz Satanovega dnevnika,* simfonična slika *Povodni mož, Godalni kvartet* v c-duru, klavirske *Impresije, Sonatina* za klavir, *Nokturno* in *Humoreska* ter *Serenada* za godalni kvartet.

Da je Osterc ravnokar omenjene skladbe imel za primerne za predstavitev v javnosti, je potrdil s tem, da jih je več uvrstil v program koncerta, ki je bil

---

[17] Z »maršem« je Osterc morda mislil na 1. stavek v Quatre pièces symphoniques.

2. marca 1925 v Celju. Kako so potekale priprave zanj, je precej razvidno iz treh pisem Ivanu Ašiču, ki je bil važen kot izvajalec in se je verjetno za realizacijo predvidene prireditve tudi gmotno angažiral.

V prvem, dne 5. januarja 1925 datiranem pismu, je Ašiču javil, da mu pošilja dva samospeva, ki mu ju tudi poklanja. Vseeno da mu je, če mu ugajata ali ne, lahko da ju tudi predela, posebno drugega, ki da je menda »unikum«, »v nesolgasju akordov — seveda pri nas doma, drugod delajo še hujše spake«. V nadaljevanju je sporočil, da je program že sestavil. Koncert bi začel s klavirsko *Sonatino,* sledili bi trije ali štirje samospevi, za njimi pa Kvartet, ki ga izvajalci še študirajo, »je sicer à la Hindemith, zveni kot orkester«.[18] Iz sklicevanja na Hindemitha smemo sklepati, da je bil skladatelj v letih 1924—25 z zahodnoevropsko moderno že dovolj seznanjen, saj si sicer ne bi dovolil take pripombe. Očitno je temeljito študiral sodobne partiture, po vsej verjetnosti pa jih doma še ni slišal. Kljub počasnemu prodiranju v svet nove glasbe, slovenski izvajalci še niso bili navdušeni za reprodukcijo sodobno koncipiranih skladb. Tudi koncertna publika je bila v glavnem še naklonjena tradiciji, se pravi romantizmu in klasicizmu ter v redkih primerih neoromantizmu oziroma postromantizmu.

Citirani spored pa še ni bil dokončen. To razberemo iz Osterčevega pisma Ašiču z dne 11. februarja 1925. Po lastnem mnenju ali nemara na Ašičevo spodbudo, naj bi bil nekoliko drugačen, kot si ga je skladatelj sprva zamislil. Obsegal naj bi *Sonatino,* za-

---

[18] Izvirnik cit. pisma v NUK, glasb. zbirka. — Osterčeva navedba o sorodnosti s Hindemithom pove, da je bil takrat še amaterski avtor Godalnega kvarteta že nekoliko verziran v novi tehniki in odločen za svojo stilno preusmeritev.

tem samospeve (*Ni te na vrtu, Zvečer, Slavec, En Bretana*). Sledil naj bi odmor, nato pa samospevi (*Uspavanka, Cicifuj, Mene ni*) in ob koncu *Impresije.* Godalnega kvarteta Osterc ni imel v tem programu. Menda ga spričo njegovih tehničnih težav še niso naštudirali, tudi interpretacija je bila za člane kvarteta domnevno kočljiva.[19]

Pa tudi ta spored Osterca ni zadovoljil. Spremenil ga je in razširil. V nedatiranem pismu Ašiču, ki pa je nastalo gotovo pred načrtovanim koncertom, je Osterc, tokrat definitivno, določil tale spored: *Sonatina,* samospevi, *Godalni kvartet* — ki so ga izvajalci takrat očitno že obvladali — *Impresije, Belokranjske, Nokturno, Humoreska.*[20] Iz poročil, ki so izšla v dnevnem tisku, sodimo, da je bil Osterčev koncert »kompozicijsko zanimiv«. Izvajalci so bili Tinka Apih, pevec-solist Ivan Ašič, celjski godalni kvartet in celjski orkester. Sami amaterji, ki pa so verjetno bili na zadovoljivi izvajalni ravni.

Seveda so Osterčeve skladbe izvajali že precej pred letom 1925. Že v letu 1922 beremo poročilo o Krstu pri Savici, v katerem je poročevalec zapisal, »da je to povsem izvirno, moderno muzikalno delo, čigar težišče leži v bujni, žaroviti, mestoma blesteči instrumentaciji, po vzoru ruskih in francoskih modernih skladateljev«.[21] Na koncertu praškega Zikovega kvarteta so v Celju v istem letu izvajali tudi Osterčeve skladbe, ki so bile ocenjene zelo pohvalno.[22] Ob izvedbi *Idealov* je Ferdo Herzog dejal, da je to prva sloven-

---

[19] Izvirnik ib.

[20] Kaže, da se je Osterc hotel čim popolnejše predstaviti in upravičiti svojo nadaljnjo delovno pot.

[21] SN, 22. 4. 1922.

[22] G. npr. zapise v Novi dobi (12. 4. 1922), SN, (12. 4. 1922), Učiteljskem tovarišu (27. 4. 1922), Cillier Zeitung (aprila 1922).

ska simfonija.[23] Kajpak je izvedbo in delo ugodno ovrednotil, podobno pa tudi razni drugi poročevalci v tedaj aktualnih dnevnikih.[24] Osterca so potemtakem imeli za modernista že v prvih 20. letih. To takrat sicer še ni bil, vsaj ne v smislu sodobnih, napredno usmerjenih glasbenih gibanj. Pač pa se je s časom postopoma vedno bolj oddaljeval od v slovenskem prostoru še vedno navzoče romantične tradicije. Poročila iz njegove prve ustvarjalne dobe povedo, da je kljub nenavadnostim, ki jih je vnašal v svoj kompozicijski stavek, postajal priljubljen pri nekaterih ocenjevalcih, pa tudi pri izvajalcih in domnevno tudi pri poslušalcih. Tehnično je bil še relativno preprost, še daleč od dovršenosti, h kateri je težil. Izrazno pa so bile že njegove zgodnje skladbe iskrene, marsikdaj blizu ljudskemu čustvovanju, ki je razločno posebno v skladateljevih zborih in samospevih, pa tudi, čeprav manj, v delih z drugih kompozicijskih področij. Najbrž je to najbolj pritegnilo vse, ki so poslušali njegova dela, jih realizirali ali o njih pisali.

---

[23] (16. 5. 1922). — Prvo slovensko simfonijo je napisal F. Gerbič leta 1915, kar pravi, da Herzog ni bil na tekočem o situaciji slovenske glasbe pred letom 1922.

[24] Gl. npr. Nova doba (14. 11. 1922), Marburger Zeitung (3. 11. 1922), Tabor (29. 10. 1922 — poročevalec O. Dev), J (7. 11. 1922).

Idejno spreminjanje

Ko je Osterc na jesen 1925. leta zapustil rojstna tla, je bila situacija slovenske glasbe še negotova. Večidel je bila še vedno usmerjena v romantizem in njegove odtenke, ustvarjalci, ki so slutili, da prihaja nov čas, ki se bo bolj in bolj odmikal polpreteklosti, so bili redki, izjeme. Vendar so v svoje kompozicijske stavke kar drzno že vnašali elemente, ki so bili rezultat novega iskanja in so pomenili novo, prej na Slovenskem še neznano oblikovalno pojmovanje. Zakrito ali odprto so se upirali dotedanjim načelom, ki so jih zagovarjali in tudi realizirali še mnogi skladatelji, med njimi zlasti Krek. Posredno mu je dajala spodbudo ljubljanska GM, ki je uvidela, da Pevec in Zbori ne zadoščata potrebam in novo nastajajočim nazorom, niti ne ustrezata njenim težnjam, da bi še nadalje v slovenskem glasbenem delu imela vodilno vlogo. To svojo željo je hotela uresničiti z obnovo NA, ki naj bi jo urejal Krek. Ta pa je, vztrajen v svojem umetnostnem nazoru, zahteval, da naj bodo NA, če se obnovijo, takšni kot so bili nekoč. Se pravi, da je hotel nadaljevati stilno linijo kot je veljala za nekdanje letnike I—XIII in se je izogibala sleherni »abnormiteti«. To vodilo so bili voljni sprejeti izrazito konservativni skladatelji, medtem ko so ga njihovi nazorsko že nekoliko naprednejši vrstniki odklonili. Sklepali so, da Krek več ne spremlja in ne razume novih

razvojnih gibanj. Posebno oster je bil konflikt s Krekom od sredine 20. let, privedel je do popolnega razhajanja s predvidenim urednikom in do Krekove odpovedi s pojasnilom, da ga pravniške dožnosti preveč obvezujejo, vežejo pa ga tudi merila, ki jih po vsem sodeč ne bi mogel konkretizirati v obnovljenih NA.

V času, ko se je spor s Krekom bližal koncu, je Osterc že bil v mestu ob Vltavi. V Pragi je zavzeto študiral, imel stike z mnogimi osebnostmi takratne češke glasbe, tako ne le z Jirákom in Hábo, temveč tudi na primer z Vitězslavom Novákom in Josefom Sukom, pa še z nadaljnjimi številnimi pomembnimi glasbeniki raznih specializacij. Obiskoval je koncerte in operne predstave, spoznaval umetnost starih in modernih mojstrov, skratka vse, kar je imelo zvezo z glasbo. Tako so se mu širila obzorja z vseh strani. In skladal je.

V ustvarjanju se je poskušal Osterc že mnogo prej, glede na gradivo in druge podatke tudi v času, za katerega v njegovem cit. spisku ni navedb, ki bi to potrdile. Pet let si je prizadeval, da bi vsaj v obrisih spoznal tajnosti komponiranja, discipline, ki so bile zanj neobhodno potrebne. Sam, morda s kakimi svetovalci, med katerimi bi utegnila biti Beran in Savin. Od zborovskih je postopoma segel tudi na zahtevnejša področja glasbenih form, vse tja do odrske in orkestrske glasbe, ki so jih realizirali domači izvajalci. Ivan Ašič je leto zatem, ko je Osterc zapustil Celje, obsežno poročal o izvedbah skladb, ki so bile večidel iz skladateljevega amaterskega obdobja,[25] tako *Krst pri Savici,* ki da je komponiran po zgledu Wagnerjevih leitmotivov, *Lirični kvartet,* katerega je predstavil Zikov ansambel, simfonična slika *Ubežni kralj, Kvartet v a-molu,* s katerim naj bi Osterc začel uvajati mo-

[25] J, 7. 5. 1926.

derno polifonijo, *Kvartet v C-duru,* zbor *»Ni te na vrtu več«,* balet *Iz Satanovega dnevnika,* klavirska *Sonatina, Sonata za klavir, Humoreska* za mali orkester, *Serenada* za godalni kvartet, razni samospevi, simfonična slika *Povodni mož,* ciklus samospevov *De profundis* na tekste. A. Gradnika za visoki glas in 9 instrumentov. Verjetno omenjena dela niso bila vsa, ki so do leta 1926 zazvenela v slovenski reprodukciji.

V Prago Osterc torej ni prišel nevešč v kompoziciji. Celo nasprotno. Kaj njegovega je bilo izvedeno na večeru slovenske glasbe v Pragi 2. marca 1926, ki ga je pod okriljem Slovenske dijaške zadruge organiziral bržkone Osterc? Domnevno kak samospev ali kaj za klavir, kajti spored tega koncerta se je omejil na skladbe teh dveh zvrsti.[26] Razen Osterčevih je obsegal še skladbe E. Adamiča, A. Lajovca, J. Ravnika, R. Savina in L. M. Škerjanca. Njegovo fiziognomijo je skoraj gotovo oblikoval Osterc. Najavil je ta »večer« tudi praški nemško pisani dnevnik,[27] ocenil pa češki tisk, v katerem je bilo rečeno, da ima le Osterc vidnejši lastni ton.[28] Za Osterca je to kritikovo stališče mnogo pomenilo. Spodbudilo ga je, v njegovi zavesti je postala misel o izvirnosti, ki ga je stalno spremljala, še trdnejša, kajti manj se mu je zdela važna tehnika kot izraz, v katerem tiči bistvo ustvarjalčeve umetniške potence.

Osterčeve skladbe so se pojavile v praškem koncertnem življenju že, ko je bil še študent konservatorija. Njihov avtor je bil očitno ambiciozen, zavedal se je vrednosti svojih del. Užival pa je tudi podporo po-

---

[26] Prager Tagblatt, 23. 2. 1926; Narodni list, 23. 2. 1926; Narodni Osvobózeni, 25. 2. in 6. 3. 1926. Večer »slovinské moderni hudby« so najavljali in ocenjevali tudi nekateri drugi češki časniki.

[27] V op. 26 cit. Prager Tagblatt.

[28] Gl. v op. 26 cit. Narodni Osvobózeni z dne 6. 3. 1926.

membnih glasbenikov, med njimi Jiráka, Hábe, Talicha in gotovo še drugih, ki jih je impresionirala njegova nadarjenost. To je odprlo njegovim skladbam pot na koncertne odre in radio. Ko je praški Radiojournal leta 1926 priredil »jihoslovanský« večer, sta bili izvedeni tudi dve Osterčevi skladbi: *Štiri belokranjske.* Na slavnostni akademiji 1. 12. 1926 je bil predstavljen samospev *Sonce v zavesah* za glas in — verjetno — orkester. V vseh primerih so bile ocene za Osterca zelo ugodne.

V poročilu o koncertu absolventov konservatorija beremo, da so bile izvedene Osterčeve *Štiri karikature* za piccolo, klarinet in fagot, razen tega pa sta bili predstavljeni še dve nadaljnji avtorjevi skladbi: *Osem anekdot Charlia Chaplina* za glas in 11 instrumentov ter Pepini Mandičevi posvečeni *I. godalni kvartet.*[29] V zapisu o najmlajši skladateljski generaciji je kritik (M. O.) dejal za Osterca, da se giblje v smeri francoske moderne in da s svojimi deli preseneča ter obvlada tehniko komponiranja. Podrobno je analiziral omenjene skladbe, ki jim je, še zlasti kvartetu, priznal razvidno kvaliteto, ne le tehnično, ampak tudi umetniško.[30] Citirane skladbe je recenziral tudi Alois Hába,[31] ki je smatral, da je Osterc najbolj nadarjen v vrsti jugoslovanskega naraščaja. Ugotovil je, da obvlada moderni zvok in polifonsko tehniko, čeprav jo formira po svoje. Poudaril je skladateljev smisel za humor in ritem ter posebej naglasil, da pričakuje od njega pomembno glasbeno dejavnost. Za mladega ustvarjalca so bile priznalne tudi ocene v drugih čeških časnikih.[32] V poročilu o večeru jugoslovanske glasbe 20. maja 1927 je bila omenjena Osterčeva

---

[29] Venkov, 17. 6. 1927
[30] Narodni Osvobózeni, 18. 6. 1927.
[31] Československa republika, 18. 6. 1927
[32] Gl. npr. Lidové noviny, 18. 7. 1927

Uspavanka. O njej je E. Rychnowsky zapisal, da je po stilu blizu Stravinskemu in Debussyju,[33] medtem ko je bilo mnenje drugega recenzenta (M. O.), da Osterc počasi formira svoj izraz, kar da je pri njem opazno že nekajkrat.[34] Lepo priznanje, ki je bilo tudi upravičeno, saj težnja za lastno izraznostjo karakterizira že zgodnje Osterčevo ustvarjanje. S časom se je seveda krepila in uresničevala.

Ko je že žel pohvalne ocene svojih skladb, ki jim je celo Hába priznal moderni zvok, pa Ostercu očitno še ni bilo povsem jasno, kdaj se je začelo obdobje moderne glasbe. Menil je, da se je novo snovalo v centrih, medtem ko je Wagnerjeva kromatika komaj prodrla v provinco. Mislil je, da so jo snovali ljudje, ki so si že v zmernem stilu priborili priznanje, skladatelji, ki jim ne bi bilo treba iskati in reševati problemov, če jih k temu ne bi gnala nujna notranja sila. Tako je Osterc vključil v evropsko moderno vso glasbo po Wagnerju z izjemo romantikov, ko so smatrali, da je dovoljeno samo toliko »modernizma«, »kolikor ga morejo prebaviti in kolikor si ga dovoljujejo sami«. Še vedno so upali, da se bodo vrnili »dobri stari časi in da bodo oni zopet imeli glavno besedo«.[35] O tem je Osterc dvomil, ni verjel, da bi se lahko zgodilo kaj takega.

Najteže so se po njegovem mnenju Wagnerjevega vpliva otresli Nemci. Spričo tega Osterc ni bil presenečen, da je pri njih romantika še zmeraj aktualna, z njo pa tudi Richard Strauss še vedno prednostno veljaven. Začetek velikih stilnih sprememb je videl v snovanju ruske petorice. Šele za njo da se je pojavil

---

[33] Prager Tagblatt, 21. 5. 1927.

[34] Československa republika, 22. 5. 1927

[35] Take in sorodne misli je v svojem prispevku Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost predstavil Osterc neposredno po končanem študiju (gl. NM, 1928, 2—3).

Claude Debussy, ki je nasprotoval pretirani polifoniji in aktualiziral homofonijo. Harmonijo je obogatil, deloma tudi ritem in formo. Približali so se mu številni skladatelji, med njimi Maurice Ravel. Le-ti so vse bolj dajali poudarek ritmu, harmoniji in novim prijemom v instrumentaciji, tako Arthur Honegger, Darius Milhaud, Eric Satie, Francis Poulenc, Manuel de Falla, Isaac Albeniz, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Franco Alfano, pa še mnogi nadaljnji njihovi vrstniki. V nemški glasbi sta bila mejnika Max Reger in Gustav Mahler. Predvsem slednji, ki se je odrekel prenasičeni instrumentaciji postwagnerijancev in se, podobno kot Leoš Janáček in Igor Stravinski, usmeril v komorno pogojeno instrumentacijo. Iz Mahlerja je izšel Arnold Schönberg, pa v bistvu tudi Schönbergovi učenci Alban Berg, Egon Wellesz in Anton von Webern. Wagnerjevemu oblikovanju ni maral slediti tudi Franz Schreker, iz čigar šole je izšel Hába. Tudi Ernest Křenek in Erwin Schulhoff sta šla drugačno pot, v svojem stavku sta začela uporabljati tudi jazzovske elemente. Ob vseh teh previranjih, ki so bila usodna za prihodnji razvoj evropske glasbe, se je evropska situacija relativno naglo diferencirala, mnogi skladatelji so iskali drugačne načine od prejšnjih. Iskali so sebe, zgledovali pri sodobnikih in se ozirali tudi v preteklost. J. S. Bachu in Regerju so bili blizu Ferruccio Busoni, Paul Hindemith, Ernest Toch, Aleksander Čerepnin in še vrsta drugih, sodobnejše ali sodobno orientiranih ustvarjalcev, še posebno teh, ki so pripadali nemškemu skladateljskemu krogu 20 let.

V svojem orisu je Osterc namenil pozornost tudi slovanskim skladateljem, zlasti Aleksandru Skrjabinu in Igorju Stravinskemu, ki da je v opero in balet uvedel ogromen orkestralni aparat, a se je v glavnem le posvetil komorni glasbi. Razvidno je vplival na

francosko ustvarjalnost, pa tudi na Belo Bartóka in nemalo na posamezne nemške skladatelje. Med moderniste je Osterc od Rusov uvrstil še Sergeja Prokofjeva, Samuela J. Feinberga in Nikolaja A. Roslavca. Za sodobno češko glasbo je dejal, da v njej poleg Janáčka, V. Nováka in Josefa Suka še izstopajo Emil Axman, K. B. Jirák, Bohuslav Martinů, E. F. Burian, Alois in Karel Hába, ki da so še odločneje usmerjeni v moderno. Na južnoslovanskem glasbenem prostoru se mu je zdel zanimiv Josip Slavenski. Za ostala slovanska področja (poljsko, bolgarsko, srbsko, slovensko) ni omenil nikogar, tudi sebe ne, čeravno bi to upravičeno lahko storil. Za hrvaško glasbo je kot delna modernista navedel Krsta Odaka in Božidara Širolo.[36]

Ta Osterčev pregled seveda ni popoln, pa tudi ne v vsem točen. V njem tudi ni precizneje nakazana upravičenost moderne. Najbolj pa je v njem vprašljivo piščevo mnenje, ki se nanaša na začetek evropske glasbene moderne, ki po njegovem ni bila vsakomur všeč. Tudi kar se tiče njegovih lastnih skladb je večkrat potožil, da jih mnogi ne razumejo in ravno tako ne njegovih naziranj. Kajpak je mislil na tradicionaliste, ki da jih motijo harmonske drznosti, te predvsem, ker so jih vznemirjale. Zanj pa je bila harmonija »precej postranska zadeva«. Verjel je, da harmonsko nihče ne bo prispeval kaj novega. Po njem harmonija sploh ni bistveni del invencije, ampak samo tehnična komponenta. Menil je, da je težišče na novem izrazu. Zanj se bojujejo modernisti. Tudi on. Sklenil je, da osrednjega kompozicijskega problema, izraza, »brez boja ne damo iz rok«.[37]

Za nastanek glasbene moderne postavlja Osterc svoje pojmovanje, po katerem naj bi bili njeni sno-

---

[36] Ib.

[37] Ib.

valci takorekóč vsi skladatelji, ki so se postavili po robu wagnerijanstvu. V zelo širokem smislu besede je nekaj na takem umevanju. V kompozicijskem stavku nekaterih skladateljev so res že bili elementi, ki niso bili v skladu z načeli še vedno aktualnega in prevladujočega oblikovanja, a tudi ne s tendencami novega stilnega gibanja, čeravno so se mu rahlo že približevali. Novo, drugačno od dosedanjega, so očitno iskali, bržkone zavestno. Vendar polpreteklosti niso zanikali in se niso odvrnili od tega, kar je bilo zanjo bistveno. Izjeme, ki so konkretneje tipale v prihodnost, so bile redke. Toda v njihovih realizacijah, naj so se tikale melodike, akordike, ritmike, forme, so prav te že videle bistvo moderne. Toda bile so še daleč od novega stilnega pojmovanja. To je sicer tudi v slovenski glasbi prvega in predvsem drugega decenija bolj ali manj razločno poganjalo klice, a se še ni nedvoumno manifestiralo. Vsekakor še ni sprejelo izhodišč, ki jih je kmalu po vstopu v 20. stoletje postavil Schönberg. Z njim so tako slutnje kot klice postale resničnost, začel se je ekspresionizem in z njim evropska moderna. Pripravljala se je razmeroma dolgo, v končni konsekvenci pa je spoznala, da je popoln odklon od tradicije neizogiben. Tega Gojmir Krek ni dojel. Odtod tudi zmotno pojmovanje o začetku slovenske glasbene moderne. Ta seveda ni mogla ne nastopiti ne potekati drugače kot njena, malo pred koncem prvega desetletja nastala evropska vrstnica.

Krekova interpretacija in praksa slovenske »moderne« je sicer dolgo trajala, vendar le bolj teoretično, čeprav je imela številne privržence. Že v času vprašanja obnove NA so jo potiskale v ozadje novejše ideje. Po besedah Emila Adamiča je glasba krenila na nova pota, glasbene tendence so bile drugačne že nekaj časa in se zdaj, se pravi v 20. letih, niso več ujemale z nekdanjimi, pojavila se je nova glasba, ki je

postala važen duhovni problem vseh narodov. Zato, tako je dejal Adamič, »romantičnim ‚Novim akordom' sledi realna, sodobna ‚Nova Muzika'«,[38] ki ji je bil urednik prav on. V nadaljevanju je izjavil, da »začenjamo pogumno. Začenjamo, ker lahko začenjamo, saj mnogi že razumejo in govore novi glasbeni jezik; začenjamo, ker moramo, ker je zato že skrajni čas, sicer zaostanemo«. Adamič je vedel, da je pot NM pot v negotovo, neznano prihodnost, toda menil je, da je bolje potovati brez kompasa kot brez vere, ki pa da je za nosilce NM velika in močna. Za Adamičem je bistvo nove glasbe pojasnil Stanko Vurnik, ki je le-tej pripisal svetovni pomen, značaj kolektivne vrednote.[39]

V snovanju in zasnovi NM je imel Osterc, gotovo pomemben delež, poleg njega pa kajpak še drugi člani uredniškega odbora NM. Še zlasti pomembno vlogo je utegnil imeti Osterc pri sestavljanju notnega programa NM, v katerega je uvrstil tudi sebe in poskrbel, da so bili že v prvem letniku NM predstavljeni številni češki sodobniki, tako K. B. Jirák, O. Zich, V. Novák, J. Suk, J. B. Foerster, O. Ostrčil, E. Axman, B. Vomáčka, J. Křička, R. Karel in A. Hába, katerega začetek Fantazije št. 6. za četrttonski klavir je presenetil, saj je bil prvi, v tem sistemu v slovenski glasbeni literaturi objavljeni primerek. Ob čeških so bile v cit. letniku NM natisnjene tudi skladbe starejših slovenskih, še iz časa NA znanih avtorjev, pojavila pa so se tudi nova imena: poleg Kogoja, ki je začel ustvarjati že v drugem desetletju 20. stoletja, še na primer Marjan Kozina, Srečko Koporc, Matija Bravničar, Demetrij Žebrè, Matija Tomc, K. Pahor, P. Ši-

---

[38] Prim. uvodne besede E. Adamiča v: NM, I, 1.

[39] Vurnik St., Nova muzika, v: NM, I, 1. — V tem svojem prispevku Vurnik razpravlja o bistvu, pomenu, značilnostih in nalogah NM.

vic, B. Arnič, V. Ukmar. NM je želela seči na celotni južnoslovanski prostor, kar potrjuje objava skladb B. Širole, M. Tajčevića, Z. Grgoševića, D. Hristova, M. Milojevića, A. Dobronića. V primeri s Pevcem in Zbori je bila NM neprimerno naprednejša, vendar kljub temu nedosledna. Če je hotela obstati,[40] ni mogla biti ekskluzivna, pravoverno moderna, saj je že s skladbami, ki so bile komponirane v novem načinu, vzbujala odpor pri konservativnih skladateljih, izvajalcih in publiki. Zato se je morala sprijazniti s širšim stilnim konceptom in sprejeti v krog svojih sodelavcev tudi številne starejše, še romantično usmerjene skladatelje, katerih dela so odgovarjala merilom primerne umetniške kvalitete. Toda to ni zmanjšalo vrednosti nove glasbene revije, ki je spodbudila ustvarjalnost mladih, novo iščočih glasbenikov.

Idejno še labilna faza 20. let našega stoletja je kljub nasprotovanju v preteklost verujočih oblikovalcev željno vsrkavala elemente moderne. Kogoj jih je že uresničeval, pravkar nastopajoča mlada skladateljska generacija se je čedalje bolj nagibala v nova naziranja, čeravno jih v podrobnostih ni poznala, dokler se ni pojavil Osterc, ki je v Pragi spoznal vodilne komponente modernega snovanja. V zadnjih 20. letih se je v Ljubljani sicer do neke mere moral prilagoditi pojmovanjem, ki so bila vplivna za slovensko glasbeno delo, vendar od svojega koncepta, ki je večkrat bil v konfliktu z linijo NM, ni odstopil.

---

[40] Čeravno idejno ni bila ekstremna, temveč, lahko bi rekli, celo tolerantna, je NM glede na to, kar je objavila, naletela poleg razmeroma ozkega kroga privržencev na mnogo številnejše kritike. Tako se je ohranila le dve leti (1928, 1929). Čas zanjo še ni bil zrel, pač pa je dozorel malone neposredno zatem, ko je opravila svoje poslanstvo.

Kompozicijski koncept

Kako pristopiti h komponiranju katere že koli zvrsti, kakšna sredstva, oblike, načine formiranja, stil uporabiti za realizacijo zaželenega namena, o tem je Osterc gotovo razmišljal vsaj od začetka 20. let ali že nemara nekoliko prej. Njegova napeta kreativnost ga je silila, da se izpove, da na zunaj izrazi, kar je čutil v svoji notranjosti. Za to pa je, kot vsakdo, ki ima podobne nagibe, potreboval znanje in čas. Za znanje je bil nujen študij, ki mu ga je omogočila miselna in čustvena prodornost, volja in tehten razmislek o tem, kaj naj sprejme ali zavrže. S to neuzakonjeno zakonitostjo je bil enakovreden čas, se pravi zorenje. Iz lastnega učenja se potencialni ustvarjalec vzpenja do načrtovanega učenja in sproščene prakse. Vse to je bilo Ostercu dano. O tem govorijo njegove skladbe, številna, v raznih sestavkih zgoščena razmišljanja, tudi ta, ki se nanašajo na vprašanja, pomembna za oblikovanje kompozicijskega stavka. Avtor jih je konkretiziral tik pred iztekom svoje življenjske poti.

Ta, poslednji in kar lakonično strnjeni sad Osterčevega razglabljanja — *Hromatika i modulacija* —, je bil rezultat njegovega pojmovanja posameznih ustvarjalnih komponent.[41] Pisec ga je namenil skla-

[41] Cit. publikacija naj bi izšla leta 1941 v Ljubljani. Njen tekst je v srbščino prevedla S. Djurić-Klajn, ki ji je Osterc to svoje delo tudi posvetil. Srbski prevod je nastal zagotovo na Osterčevo

dateljem. V podnaslovu je dejal, da so v tekstu, ki bo sledil, »uputstva za kompozitore«, ki jih je hotel opozoriti, kako naj razumejo in uresničujejo nekatere za skladanje važne faktorje. Svoje drobno, a povedno delo je razdelil na poglavja, ki zajemajo kro-matiko in modulacijo, ob sklepu pa je dodal nekaj primerov, ki naj bi pojasnili njegove razlage.

Na začetku zanimivega predgovora je opozoril na namen svojega sestavka, ki ga je podkrepil z mislijo, da velja predvsem slovenskim in jugoslovanskim skladateljem, ki se še vedno oklepajo diletantizma in opravljajo svoje delo površno. Rahlo cinično, a ute-meljeno je bralcu pojasnil, da so bili do osnovanja konservatorijev oziroma akademij le redki, ki so si lahko dovolili sistematični študij v tujini. Zato je bilo le malo kvalificiranih, ki bi lahko poučevali v pol-nem smislu besede v privatnih glasbenih zavodih ali na državnih šolah. Priročniki za to disciplino so bili malone vsi pomanjkljivi. Ponavadi so jih pisali glas-beniki, ki so ustvarjalno usahnili. V njihovo vrsto je Osterc štel tudi Huga Riemanna, ki je pisal knjige o glasbeni teoriji, zgodovini glasbe, glasbenih formah in komponiranju, o pravilnem poučevanju klavirja in violine, analiziral Bacha in Beethovna — marsikdaj napačno. Če bi vse to res obvladal in razumel, bi bil pravi fenomen in najbrž ne bi prekinil s skladanjem. Tej ostri sodbi je Osterc še dodal, da vanj ni verjel ni-ti, ko je še bil konservatorijski študent v Pragi. Danes pa sploh ne, kajti prepričan je, da Riemann marsiče-sa, o čemer je pisal, preprosto ni razumel. Isto velja za študente glasbe, ki se trudijo, da bi razumeli napo-litansko seksto. V nadaljevanju je avtor cit. predgo-

---

željo, kajti avtor je verjetno mislil, da se bo na ta način njegovo delo uveljavilo na širšem prostoru. Izšlo pa ni nikoli, izdajo sta preprečila 2. svetovna vojna in Osterčeva smrt. Tipkopis hrani NUK, glasb. zbirka.

vora dejal, da so podobne knjige kot Riemann sicer pisali nekateri pomembni skladatelji (Reger), vendar šele v svojih zrelih letih in največkrat površno. Pisci Riemannovega kova so bili gluhi za to, kar je nastajalo novega. Osterc je tudi zapisal, da ni čudno, da je Eduard Hanslick v svojem času dominiral nad Wagnerjem, tako da so njegovi simpatizerji smatrali Brahmsovo formo za edino rešilno. Ravno tako da ni čudno, da je Mendelssohn dominiral s svojo uglajeno in razvlečeno formo, ali da so slavili Césarja Francka, ki takorekoč citira Lisztove Les préludes in Wagnerja, ne da bi opazil genialnost Debussyjevih skladb. Vsemu temu je treba pripomniti, da so se poleg Wagnerja in Debussyja vzpele še druge osebnosti, zlasti ruska petorica z Musorgskim na čelu.

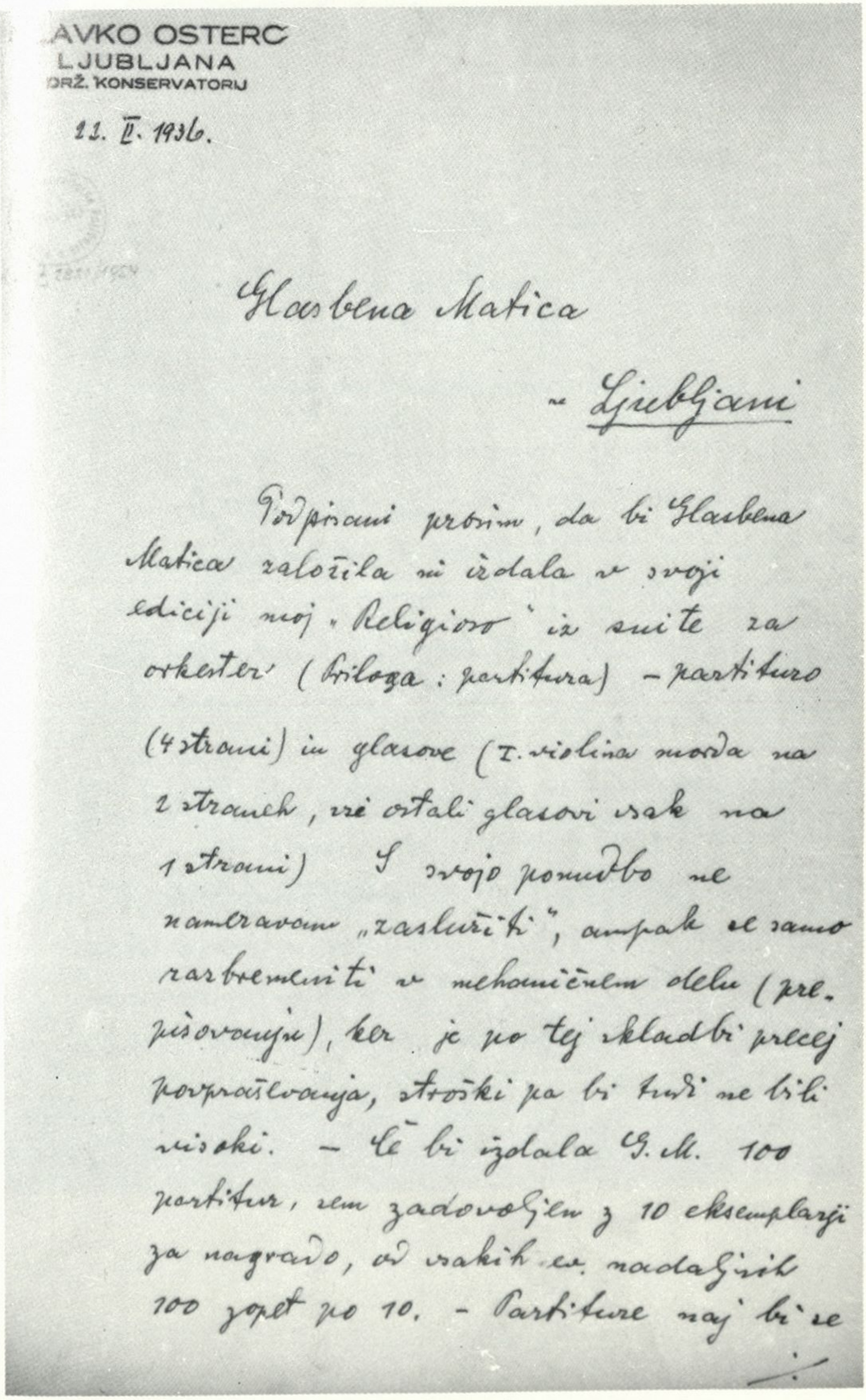
Ostro in marsikje tudi subjektivno je Osterc razmišljal o preteklosti izza 2. polovice 19. in prvih desetletjih 20. stoletja. Priznal pa je, da so opisane pomanjkljivosti zdaj, to je konec 30. let, manj aktualne, čeravno se manjšajo počasi.

V nadaljevanju svojega, ironije, pa tudi duhovitosti polnega predgovora Osterc ni prezrl aktualnosti, ki so spremljale slovensko glasbeno delo. Skrbelo ga je, da se učitelj ne posveča dovolj učencem, posebno tistim, ki splošno niso dovolj izobraženi in glasbeno ne dovolj nadarjeni. Verjetno mu ni bilo znano, da za glasbo nenadarjenih sploh ni. Če bi vedel, da je smisel za glasbo v neki meri dan vsakomur, le da je včasih sprva latenten, kar pozneje ne izključuje evidentnosti, ne bi priznal nenadarjenosti za glasbo. Da je napisal to knjižico, pripisuje Osterc spodbudi, ki so mu jo dali uspehi nekaterih njegovih bivših študentov. Njihova dela so se namreč pojavila na sporedih tujih reproduktivnih umetnikov in ansamblov. Njegov in Sukov ter Hábov učenec D. Žebrè se je že dvakrat afirmiral na festivalih ISCM — v Varšavi, Parizu

in Krakovu —. Knjiga, ki jo je pripravil, bo predvsem obravnavala gradivo s praktičnega vidika in bo dobrodošla vsakomur, ki obvlada harmonijo diatonike, razen osnovnih pojmov še gradivo trizvoka, štirizvoka itd. na terčni podlagi, dalje vsakomur, ki obvlada principe neharmonskih tonov ali kompleksov, prehodnih tonov, anticipacij, retardacij, ležečih tonov in ostinatov. Želi biti kažipot skladateljem, ki se še borijo s teorijo, vsem tem, ki niso sposobni, da bi modulacijo razdelili na določeno število akordov ali taktov ali v pesmi zlogov, še posebno pa onim, ki še vedno ne vidijo maskimuma glasbenega izraza, tistim, ki se mu ne vedo izogniti.

Osterčeva »navodila« so mestoma problematična, celo meglena. Vendar jih je avtor formuliral kot plod izkušenj in oblikovalnega nazora, kakor ga je, dostikrat neodvisno od veljavnih pravil, zastopal in v svoji praksi tudi uveljavljal. Prikazal jih je po predgovoru.

Za kromatični stavek je dejal, da je za razliko od diatoničnega ta, v katerem prevladuje kak dur ali mol, pentatonika, orientalska ali podobna skala kot melodična ali harmonska osnova skladbe. Včasih sta začetek in konec v isti tonaliteti, vendar so med njima svobodne modulacije — to je tonalni kromatični stavek. Če kompozicija ni oblikovana tako, je njen stavek atonalno kromatičen. Po Osterčevi razlagi je izraz atonalen brez smisla. Ti, ki ga uporabljajo, žele pravzaprav reči, da je skladba disonantna ali da zveni neprijetno. Za kromatično skalo je pisec dejal, da je dvanajsttonska in nastane, če oktavo razdelimo na poltone. Kar se tiče alteracij, jih je Osterc podrobno pojasnjeval. Menil je, da smemo alterirati, če s tem ni prizadet stil kompozicije oziroma vsak ton, ki bi zavoljo tega postal nesmiseln. Alterirana 3. stopnja v duru, na primer, bi v duru pomenila identičnost s 4. stopnjo: eis-f. Nizka (VI.) in visoka stopnja (VII.)


AVKO OSTERC
LJUBLJANA
DRŽ. KONSERVATORIJ

11. II. 1936.

Glasbena Matica

- Ljubljani

Podpisani prosim, da bi Glasbena Matica založila ali izdala v svoji ediciji moj „Religioso" iz suite za orkester (priloga: partitura) - partituro (4 strani) in glasove (I. violina morda na 2 straneh, vsi ostali glasovi vsak na 1 strani) S svojo ponudbo ne nameravam „zaslužiti", ampak se samo razbremeniti v nehvaležnem delu (pre-pisovanju), ker je po tej skladbi precej povpraševanja, stroški pa bi tudi ne bili visoki. - Če bi izdala G. M. 100 partitur, sem zadovoljen z 10 eksemplarji za nagrado, od vsakih ev. nadaljnih 100 zopet po 10. - Partiture naj bi se

Pismo S. Osterca ljubljanski Glasbeni matici (fragment, rkp.)

Slavko Osterc
Ljubljana
(t. č. najprimernejši naslov)
Kavarna Zvezda

26. XII. 1940.

Velespoštovani gospod profesor,

iskreno se Vam zahvaljujem za dopis, za priložene skladbe in za pristop „Collegio". Ker v korespondenci tako rekoč »plavam«, nevem, ali sem Vas obvestil, da sprejme vse NA d mngr. Premrla na vsako, torej radi tega nobenih skrbi!

Vaše pismi sem (zvezda dolgi le potrno) pregledal in bom napisal v Muzički glasnik zelo dobro recenzijo. Sumaričko oceno, zvezde bom ondotnik sličice in opuse. Izide še le v 1–2 mesecih, dobite izvod d mene. Skladbe mi ugajajo zelo, ker violino, ola mnava mido v kljeb raslični upravki zredster zelo mnogo zvodnosti:

/.

a) prevladovanje zadnjih faktorjev načinov
b) niti najmanj „sentimenta"
c) Vaše, kakor moje skladbe izgledajo na prvi
pogled (kljub za naše „lasni-ocenjevalce"
vedno in <u>lukrat za vselej</u> čisto površen.[1])
„Konstrukcijance", pri ponovni pregledavi
(ali slišanju) pa pridobé in se še le izlečijo
ono, kar bi dober muzik <u>moral</u> seveda
<u>takoj</u> ugotoviti in
d) ne spominjajo na vzore, niso eklektične.

Na pismo Vam odgovarjam, ale bom rad,
ker je v njem, cupcotkval in že na prvi klavirski
koncert „Coll." dal 5-10' Vaše muzike, verjetno
10.- Izvajala bo moja žena, o prijateljem Lijaskom
že vemo, da se oba „porazdelita" nekako.

Kdo le Tomca ukrenil že po svoji volji —
Lahko igra „H. pred." (kjer je žena) - ker sem že
govoril „radi II. org. konc. (še v tej sezoni.)
„Simonitijem (on pa naj zaigra Vaš novo
skladbo, kjer izvolite ukrotiti - najbolje meni,
kav. Zvezda, blagajničarka (absolutno nezgrešil.)

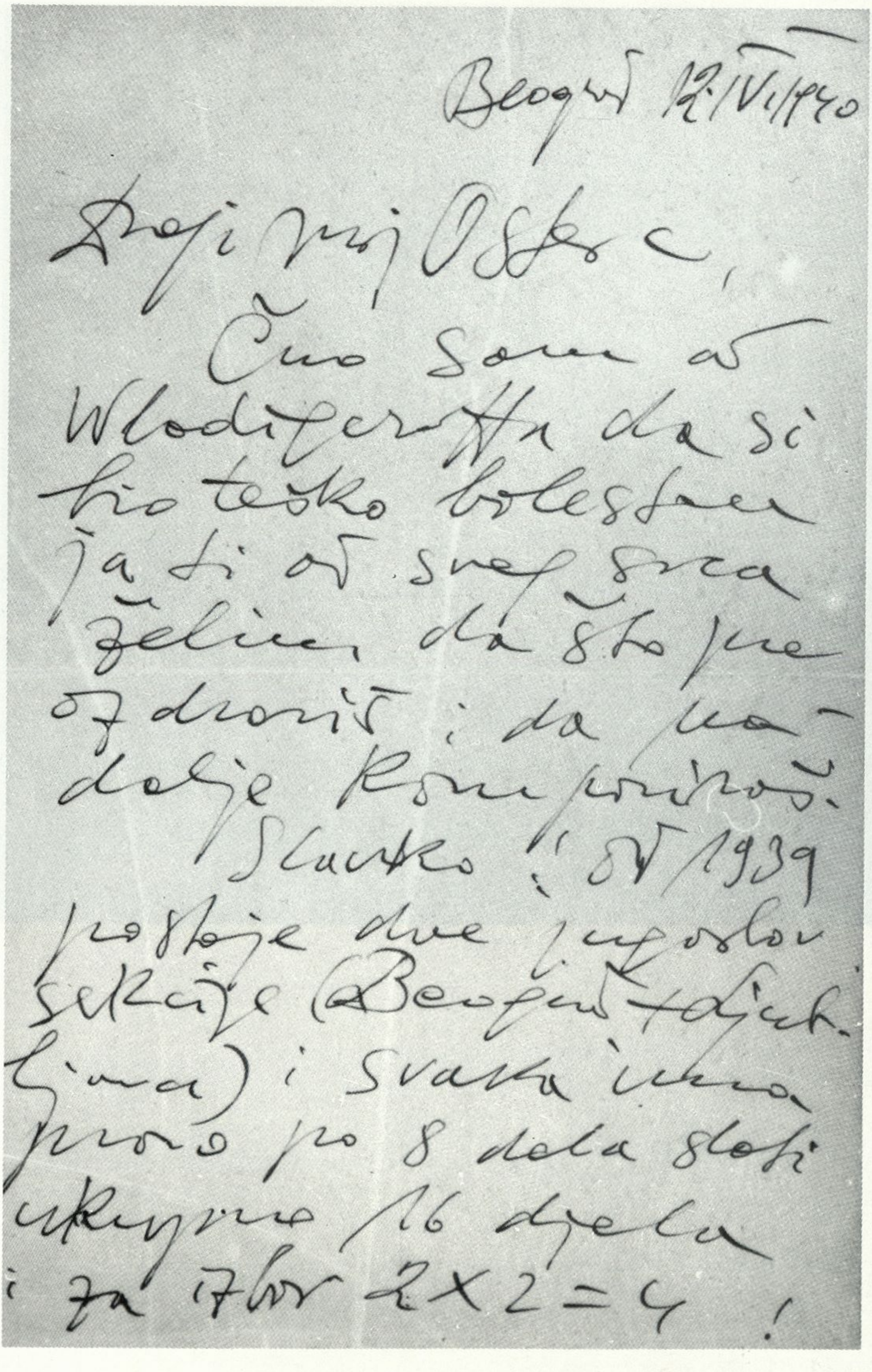
Z odličnim spoštovanjem vdani Slavko Osterc

Pismo S. Osterca Gojmiru Kreku (rkp.)

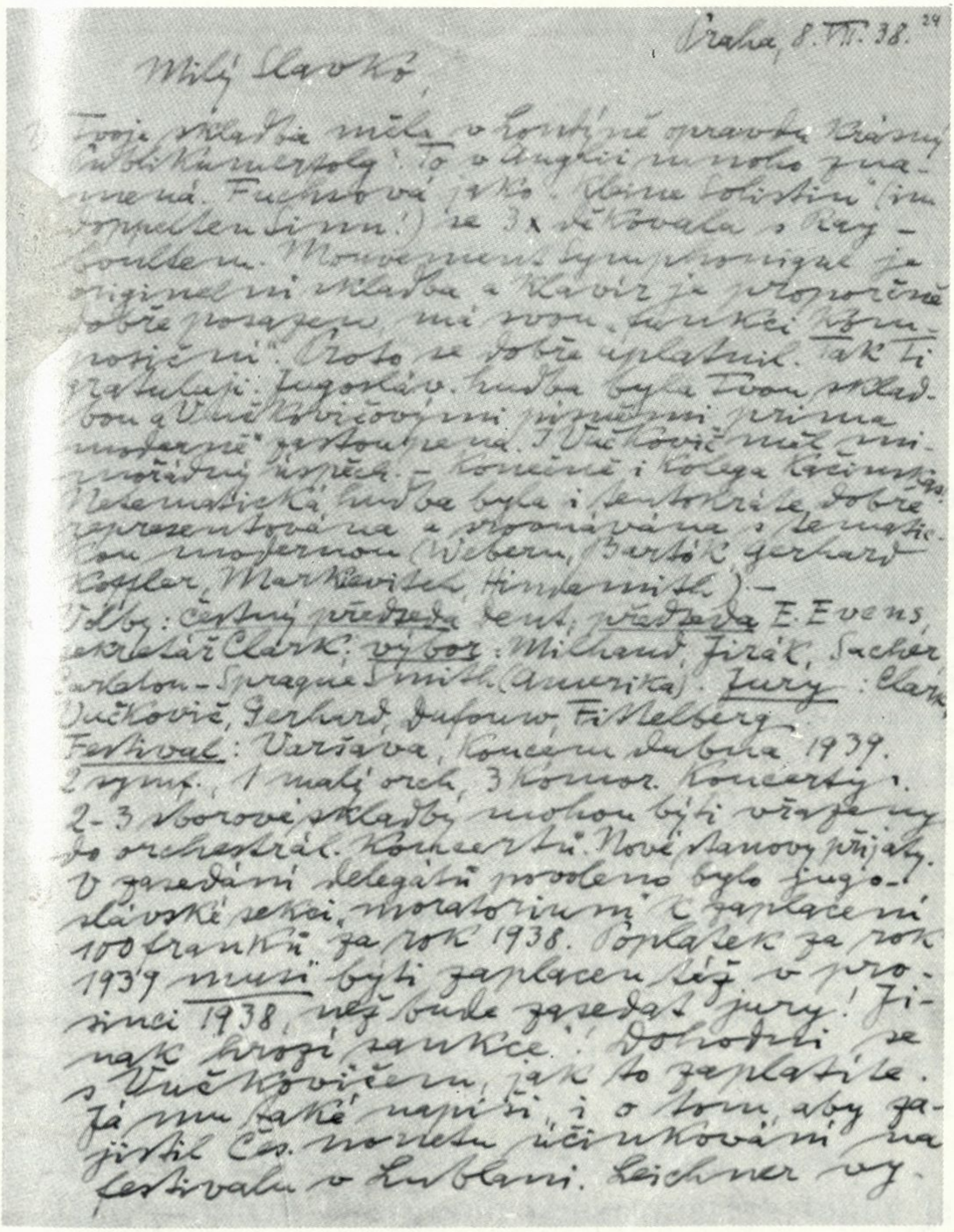




Osterc na S. Šantlovem Portretu slovenskih skladateljev; sedi na skrajni levi strani, ob njem stoji Marij Kogoj



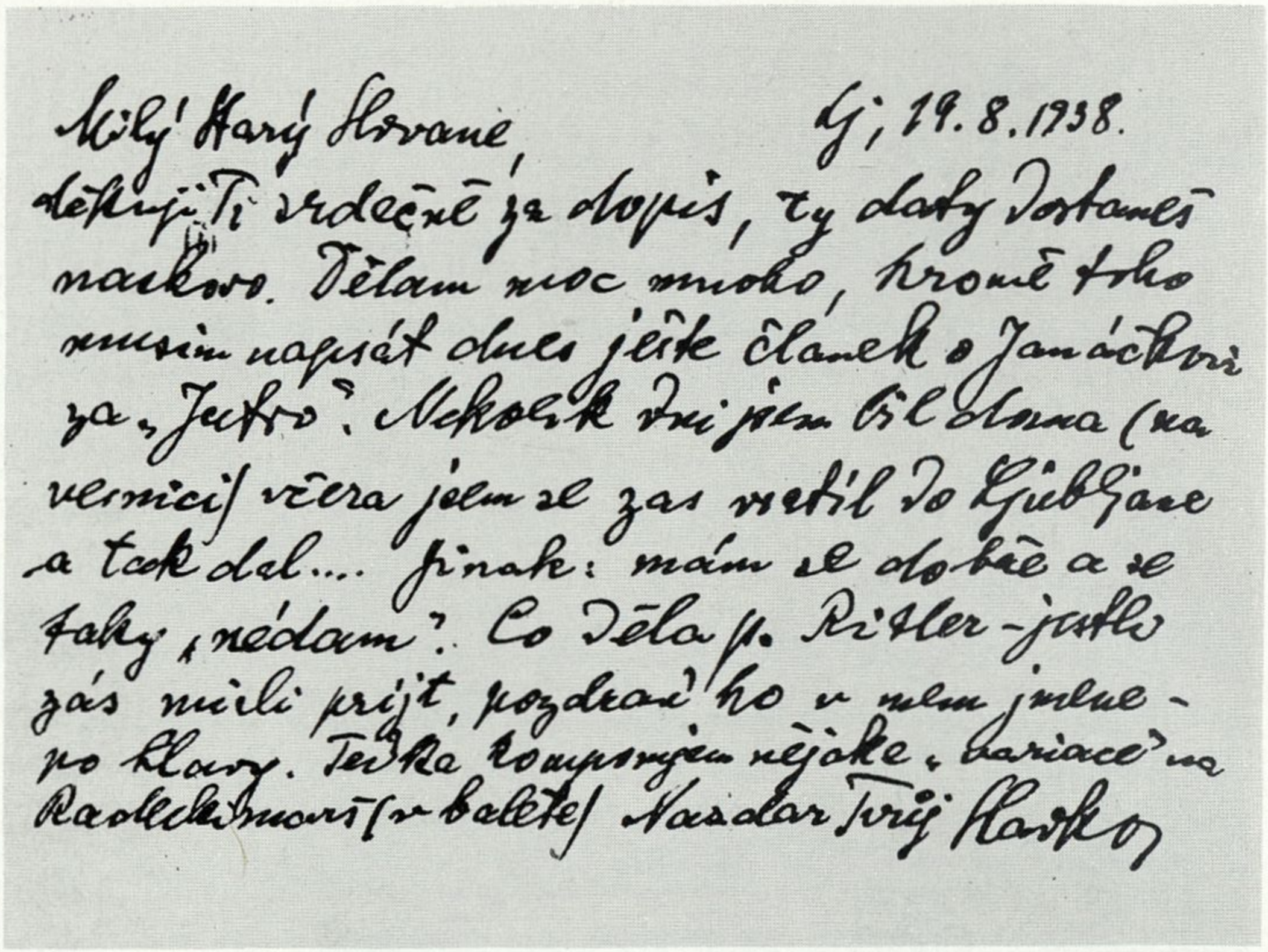
Fragment iz pisma Josipa Slavenskega S. Ostercu (rkp.)



Praha, 8. VII. 38.

Milý Slavko!

Tvoje zklamání mělo v konečné pravdě Čáslavský kamerton. To o Anglii nemohu psát. Fuchsová (viz. klavírní koncertino) je kompletní. Vokální sbory jsou originální a hlasová a klavír je mnohdy dobře rozsazen, má svou funkci. Obtížné je to rozhodně. Oboje se dobře vyhrálo. Sugestivní. Hudba byla dnes vedoucí a dobře provedená. Pěvecký výkon: klavírní koncertino (vynikající!) se Slavíkovou. Houslový koncert: Kloubem. Nové věci byly originální



Milý Stary Slovane, Gj; 19.8.1938.
dekuji Ti srdečně za dopis, ty dary dostanes
naskovo. Delam vsec mnoho, krome toho
musim napsat dnes jeste clanek o Janáčkovi
za „Jutro". Nekolik dni jsem byl doma (na
vernici) vcera jsem se zas vratil do Ljubljane
a tak dal.... jinak: mám se dobre a se
faky „nedam". Co dela p. Ritter - jestli
zás nemuli prijit, pozdrav ho v nem jmene -
po klavy. Tezka konkurrence nejake „bariace" na
Radeckeho mori (v balete) Nasadar Stroj klavesy

Osterčevo pismo K. Reinerju (fragment, rkp.)

se ne uvrščata med alterirane; tako je v a-molu f nizka, fis pa visoka VI. stopnja. V diatoničnem stavku ne alteriramo ne I. in ne V. stopnje. Ravno tako se ne alterira nobena stopnja, ki ima v razponu do sosednje stopnje samo polton. Za enharmonijo je Osterc ponovil, kar je sicer na splošno znano, da je v resnici v temperiranem sistemu samo en ton. Avtor cit. publikacije je pač mislil, da manj razgledanim skladateljem funkcija enharmonike ni povsem jasna. Do tega sklepa je brž kone prišel na temelju izkušenj.

Zatem je Osterc poudaril, da je treba znamenja za zvišanje in znižanje tonov ter za razvez uporabljati po smislu in določenih principih. Po splošnem pravilu velja znak za alteracijo sicer za trajanje enega takta. Hába pa je menil, da veljal le za noto, pred katero je postavljen. Smatral je, da je le taka raba racionalna in je to pokazal na primerih Schönbergovih skladb. Njegovo prakso je sprejela četrttonska glasba, pa mnogokrat tudi dela v poltonski sistematiki.

Kolikor je šlo za notacijo kromatičnih linij, se je Ostercu zdelo važno to, ali je stavek tonalni ali atonalni. Po njegovem in tudi splošnem mnenju so možne tri notacije: v tonalnem stavku dve, v atonalnem ena. Notacijo določa stil skladbe, med njenimi načini pa so zlasti v kromatičnih skalah razlike velike.

Tudi problem alteriranih neharmonskih tonov je bil za Osterca pomemben. Dejal je, da velja pri prehodnih tonih melodični princip, ki ga je mogoče uporabiti v diatoničnem stavku, ker so alteracije na nepoudarjenih delih takta. Pri zadržkih mora alteracija zadržani ton približevati tonu, v katerega naj se zadržek razreši. To načelo velja tudi za anticipacije in ostinate.

Za stransko dominanto je pisec menil, da omogoča uvedbo logične alteracije tudi v akorde. Stranska do-

minanta je akord z dominantno funkcijo k naslednjemu, ponavadi konsonantnemu akordu, ki si ga zamišljamo kot začasno toničnega. Tako njeno pojmovanje se najraje pojavlja na nenaglašenih delih takta, največkrat in najbolj učinkovito pa pred taktnico, torej pred najbolj naglašenim delom prihodnjega takta. Podobno vlogo ima stranska dominanta na V. stopnji (dominanta dominante). Ne tu ne tam, se pravi ne v obravnavanju kromatike in ne v pojasnjevanju modulacije se kljub nekaterim novostim Osterc bistveno ni oddaljil od že ustaljenih načel.

V svoji, nerealizirani publikaciji, ki je bila zasnovana v jedrnatem stilu, je Osterc na kratko prestavil nekaj tega, po čemer se je sam ravnal, to, s čimer se je seznanil v času praškega študija, to, kar je spoznal v raznih partiturah številnih, moderno usmerjenih avtorjev, in to, kar je dognal v svojih iskanjih. Ozko tematsko selekcioniranost je slejkoprej treba pripisati temu, da je svoj priročnik koncipiral najbrž v letu 1940, ko je bil že blizu svojemu koncu. Odtod tudi nekatere nejasnosti v slovenskem izvirniku.[42]

Priročnik *Hromatika i modulacija* je gotovo dokument, ki v marsičem osvetljuje Osterčevo koncepcijsko realizacijo. Temu pritrjuje čas njegovega nastanka, v katerem je avtor že zaključeval svoje ustvarjalno delo.

Kako je le-to potekalo, kako je Osterc pojmoval razna kompozicijska vprašanja, jih razumel in prenašal v prakso, o vsem tem pričajo še razni drugi viri. Mednje sodi tudi njegov prispevek k formiranju skla-

---

[42] Prim. Cvetko D., cit. Fragumenti, 61, 212. — Prevajalki, sicer vešči slovenščine, marsikateri pasus izvirnika ni bil jasen. V teh primerih je prosila Osterca, da to in ono razločneje pojasni, včasih tudi kaj popravi, kar se ji je zdelo neskladno z veljavnimi principi.

datelja Karla Pahorja.[43] Realiziral se je svojevrstno, v obliki dopisne kompozicijske šole. Zanjo ga je Pahor zaprosil iz tehničnih razlogov: on je bil v Mariboru, Osterc pa v Ljubljani. Osterc mu je ustregel. Šolanje je teklo tako, da je Pahor pošiljal Ostercu fragmente svojih izdelkov, slednji pa mu jih je vračal s pripombami in korekturami. V prvi fazi (1932—1933) je svojega učenca uvajal v harmonijo in kontrapunkt. Vaje, ki jih je dobival v presojo, je skrbno pregledal in Pahorja opozarjal na napake, ki jih je bilo na začetku precej. Svojega mentorja je Pahor prosil, naj upošteva, da je mnoga pravila, ki veljajo za harmonski stavek, že pozabil, vendar si jih bo spet priklical v spomin. Omenil je, da je ravnokar dobil Riemanna, ki ga Osterc sicer ni kdove kaj cenil. Ni pa mu ga odsvetoval, saj je bil v Riemannovih delih, ki so se tikala harmonije, mnogokaj, kar je lahko koristilo zagnanemu študentu. Že v prvi fazi študija je Pahor poskušal komponirati, seveda male forme. Z njimi pa ni bil zadovoljen, Ostercu je pisal, da po dveh letih študija ne zna nič napisati. Sporočil mu je, »da bi rad pisal atonalno, vendar če je ena linija v D-duru, druga v A, tretja v Es itd., me to ne zanima.«

Dejal je, da bi se asonanc rad znebil, ker da jih ne občuti kot notranjo zadevo. Če je vsa skrivnost disonanc v zadržkih, je to zanj »šablona«. Ostercu je očital, da ga ni naučil pisati modernega stavka, takega, kot si je želel in kot ga dela on, Osterc. Sumil je, da ga Osterc noče vpeljati v svoj svet. Prosil ga je, naj mu obrazloži svojo umetnost, saj da drugače ne more delati, češ »ne morete od mene zahtevati, da bom sedaj komponiral 20 let v Haydnovem slogu, da bom

---

[43] Izvirno dokumentacijo hrani NUK, glasb. zbirka. — Osterčeve pripombe so na fragmentih oz. vajah, ki mu jih je Pahor redno pošiljal v oceno.

sam prišel do tega, kar že existira«. Osterc mu je odgovoril, da slog, v katerem zdaj piše, ni ne Hajdrihov ne Haydnov, ampak na primer Regerjev. Hkrati ga je opozoril, da se kompozicijsko šolanje ne konča s harmonijo in kontrapunktom, temveč šele začne. Povedal je še, da malokateri učitelj ne pove svojim študentom vse, kar ve in tudi tega ne, kar je iznašel novega. Zase je dejal, da vedno »grunta« naprej in da je to, kar je že pisal, »staro«. Pahorju je svetoval, naj si nabavi njegov *Magnificat* ter *Suito* za violino in klavir; kar mu ne bo jasno, naj ga vpraša. Opozoril ga je tudi, naj ne dela več vaj, ampak naj komponira. Pove naj nekaj novega, naj bo čedalje bolj samosvoj, naj se ne opira na druge. Slednje priporočilo je utemeljil s pripombo, da ga njegova melodika spominja na Čajkovskega. Nadalje ga je opomnil, da v poslanih fragmentih pogreša dinamiko in da so njegove skladbe prekratke. Pohvalil pa je Pahorjev *Preludij* in *Fugo* in se spotaknil nad »mirkovščino«.[44]

Po Osterčevih pripombah, naj so izzvenele pozitivno ali negativno, se je Pahor odločil, da bo komponiral godalni kvartet.[45] Svojemu mentorju je poslal na vpogled izhodiščno temo z željo, da jo ovrednoti. Sporočil mu je, da bo kvartet v celoti atonalen (1. 4. 1935). Temo je Osterc ocenil ugodno, izrekel priznanje za njeno kromatičnost, vendar si jo je sam zamišljal drugače. Poudaril je, da mora stranski stavek s prvo temo kontrastirati, kar da se doseže z novimi ritmi, na primer s triolami, ali z novim načinom sloga, na primer s homofonsko obdelavo, eventualno tudi s più, še raje pa z meno mosso. Pristavil je še, da

[44] S tem izrazom je Osterc mislil na romantizem, ki mu je bil Vasilij Mirk naklonjen v svojih skladbah. Kot čeravno ne ekskluziven antiromantik se je Osterc temu stilu seveda upiral.

[45] V misli je Pahor imel skladbo, ki jo je pozneje v svojo bibliografijo uvrstil kot I. godalni kvartet.

bomo vse to »še videli, ko bo ekspozicija prvega, torej sonatni A (Hauptsatz) gotova«. K nekemu primeru je pripisal, da je začetek pravilen polifonski moderni slog in da so teme dobro eksponirane. Vendar je Pahorju svetoval, naj se teme še nekajkrat nadaljujejo, nato pa se naj vsi glasovi umirijo. Polifonija naj se umakne akordiki in morebitnim ritmičnim domislekom, kontrasti naj bodo izrazitejši, »navidezno« štiriglasje naj bo čim manj navzoče, čeprav deluje tu pa tam sijajno. Avtorja tega pasusa je opozoril, da včasih tudi pavze »sijajno zvenijo«.

Osterčevi kritični nasveti so bili za Pahorja dragoceni. V zavest so mu priklicali finese kompozicijskega stavka, na katere avtor nastajajočega kvarteta brez izkušenj najbrž ne bi niti pomislil. Le-te pa je imel Osterc, njegov učenec pa jih je koristno uporabil. Tudi razna druga navodila je Pahor rade volje upošteval, če jih je le doumel. Kolikor jih ni realiziral, je bil Osterc nejevoljen, tako na primer, ko se ni držal nasvetov o intenziteti kontrastov, večjem upoštevanju homofonije, o zvočnosti, ki bi morala biti preglednejša, kar bi zvečalo eksaktnost spornih mest. Osterčeve pripombe ob nastajanju Pahorjevega kvarteta so bile izčrpne, segle so v vse kočljive točke. Svojega »dopisnega« študenta je na primer opomnil tudi na to, da dvaintridesetinke v violončelu niso primerne, raje da naj jih uporabi za druge instrumente, ki se jim te notne vrednosti bolj prilegajo. Tudi mu je svetoval, naj visokih violin ne uporablja na začetku, kajti ta instrument je bolj učinkovit v nižjih legah. Prej omenjene vrednosti naj hrani za reprizo ali kodo, kjer bodo ustrezale. Menil je tudi, da so zmanjšani intervali boljši od zvečanih: torej ne ges-h, ampak fis-h, se pravi čista kvarta.

Osterc je bil v instrumentaciji zelo verziran. O tem pričajo že njegovi nasveti glede rabe instrumentov v

godalnem kvartetu, pa tudi razlage o instrumentih, ki niso spadali v sestav godal. Tako je, verjetno na Pahorjevo spodbudo, ob nekem fragmentu, ki ga je dobil od snovalca kvarteta, pripisal, da so v orkestru le F-rogovi z ventili, normalno štirje v dveh sistemih. Zvenijo kvinto nižje, zavoljo česar se pišejo kot velja za angleški rog, torej kvinto višje. Prvi in tretji rog sta visoka, drugi in četrti pa nizka. Nizke je mogoče pisati v basovskem ključu, zvenijo pa kvarto višje, kar pove, da je treba pisati kvarto nižje. K temu je Osterc še pristavil, da ima rog tri ventile, ki znižujejo eden za 1/2, eden za 1 in eden za 1 in 1/2 tona. Pahorja je potemtakem uvajal v tehniko instrumentacije in ga napotil, naj se z njo seznani s pomočjo odgovarjajoče literature. V cit. pripisu pa je ob koncu dodal, da sta prvi in tretji hornist specializirana bolj za visoke tone, drugi in četrti pa za nizke. V tej zvezi je še pristavil, da je to treba upoštevati tudi pri angažiranju godal. Podobno kot s tehniko rogov je Osterc Pahorja seznanil tudi s finesami tehnike pozavne in trobente.

Ob teh pripombah, korekturah in nasvetih je Pahor vidno napredoval. Za nekatere pasuse je Osterc menil, da so v drugem stavku kvarteta »à la Berg«, zagotovo »bolj človeško muzikalni od podobnih Schönbergovih mest«. Ta stilizacija je značilna tudi za Osterčevo mnenje o utemeljitelju moderne, pa tudi zato, ker lahko iz nje sklepamo, da se je upiral konstruktivizmu, ki so mu ga tako radi očitali njegovi konservativni sodobniki.

Tudi temo za tretji stavek (Scherzo) je Pahor predložil Ostercu in ga prosil za mnenje. Osterc ji je pritrdil. Obenem je dal Pahorju nekaj nasvetov v zvezi z gradnjo tega stavka. Menil je, da je treba temo vsaj dvakrat razširiti, če jo bo prinesel v reprizi. Odsvetoval mu je preveč unisonov, ki da imajo karakter introdukcije. Za temi nemodulirane prve in druge in-

strumentalne fuge, ki sta se Ostercu zdeli dobri, a obenem opozoril, da morata hkrati nastopiti tudi oba comesa, stretta pa da sploh ni potrebna.

V pripisih k citiranemu kvartetu je Osterc nasprotoval preštevilnim tercam. Menil je, da so usmerjene v celotonsko eksotiko, da odstopajo od stilne zasnove in vplivajo, da je zanimiv tematski material preveč preprosto opravljen, v ozadju. Pahorju je sugeriral naj nekaj terc sicer pusti, toda naj menjava velike in male terce, ker da ni potrebno, da bi pasusi, o katerih je govor, izzveneli diatonično. Po njegovem mnenju naj bi na ustreznih mestih bili dolgo ležeči akordi v glasovih, ki zdaj »paradirajo« v tercah, vendar ne povedo nič zanimivega. Za temo fuge ob koncu 3. stavka je svetoval, naj jo njen avtor podaljša z dvojno fugo.

Za zadnji stavek kvarteta je imel Osterc le malo pripomb. Med njimi je nasvet, naj bi bila fuga eksponirana kot kvintni kanon, kajti sicer bi moral biti dux in comes, se pravi vedno tonika in dominanta. Ugajal pa mu je zlasti srednji del četrtega stavka, ki da je »sijajno polifonski« in ima »ustrezno dinamiko ter absolutno logične linije«. S harmonsko zasnovo se je ocenjevalec strinjal, Pahorju je pustil popolno svobodo. Njegove moderno zveneče harmonije so mu bile všeč. Sodil je, da je avtor kvarteta že na stopnji, na kateri je že tako samosvoj, da je postopno pregledovanje fragmentov nepotrebno. Z zadovoljstvom je ugotovil, da je vzgojil skladatelja, ki je »individualnost« in je v harmoniji, kontrapunktu ter formi »naravnost instinktivno doma«. Sproščeno je Pahorju sporočil, da so vse tiste sonate, ki jih le-ta nekoč igral, več vredne kot vse »Formenlehre«. Zdaj že dovolj formiranemu komponistu je ob tej priložnosti zaupal »neko čudno stvar, ker pravijo, da sem mojster forme«. Dejal je, da je pred dvajsetimi leti, tik

pred vojno, igral vseh 10 Beethovnovih violinskih sonat na pamet, ne virtuozno, ampak točno. »In še na dovolj slabi violini. To ve le par mojih študentov, drugim ni treba vsega vedeti«.[46] S tem je hotel povedati, da si je sam, brez asistence mentorjev, prisvajal zakonitosti kompozicijskega snovanja,[47] jih pozorno preučeval in se vanje poglabljal.

Kar je povedal Osterc v svojem priročniku *Hromatika i modulacija* ter v že citiranih pripisih ob nastajanju Pahorjevega I. godalnega kvarteta, je realiziral tudi v lastnih skladbah popraškega obdobja. Kajpak ne povsod enako, kajti zvrsti, ki jim je pripadala ta ali ona njegova skladba, so bile različne in so zahtevale ustrezno reakcijo. Ta ni veljala le tehničnim in oblikovnim, marveč tudi stilnim problemom in občutljivemu vprašanju izvirnosti izraza.[48]

Skladateljevo grajenje je bilo pretežno polifonsko, predvsem proti koncu 20. in v 30. letih, se pravi po njegovi vrnitvi iz Prage, kjer se je navzel novih naziranj. Nekoč, pred letom 1925 aktualna in prvenstvena homofonija, je zdaj v Osterčevih delih redka, a vendar še navzoča. Umaknila se je v ozadje, vodilno vlogo prevzemajoča polifonija pa je občutno vplivala

---

[46] To je morda bilo še pred praškim študijem, saj je bil menda dober violinist. — Gradivo v NUK, glasb. zbirka.

[47] Ko je konec decembra 1935 Pahor zaključil zadnji stavek I. godalnega kvarteta, mu je Osterc naznanil konec »šolanja«. Pahor se mu je za trud srčno zahvalil, češ, »Ti si me vse navadil ... Zelo sem Ti hvaležen. Bila je sicer velika muka, moral sem jo prenesti! Danes obvladam aparat in to je samo Tvoja zasluga. S Kogojem sva menda bila prva slovenčka, ki sva te spoznala, odnosno spoznala Tvoj genij«. — Gradivo v NUK, glasb. zbirka.

[48] Prim. Rijavec A., Kompozicijski stavek komornih orkestralnih del Slavka Osterca, 1972; isti, Slavko Osterc, v: Koncertni list SF, 1970/71, št. 3, str. 4, 5; Lipovšek M., Slavko Osterc, v: SGR, I, 1951; Bedina K., K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, v: MZ, IV, 1968.

na zasnovo kompozicijskega stavka in v posledici povzročila tudi pogosto nastopanje imitacije. Motivi so se v Osterčevih skladbah pogosto spreminjali, avtor jih je mnogokrat preoblikoval, jih širil ali ožil, odvzemal njihove značilnosti ali dodajal nove zamisli. Na splošno so bili kratki in vzbujali tu pa tam celo vtis fragmentarnosti. To pa ni vplivalo na vprašanje tematičnega snovanja, ki je, čeprav redko, občasno vodilo k rabi dvanajsttonske serije. Kar se tiče intervalov, je Osterc tako v motivih kot akordih rad uporabljal veliko in malo sekundo, septimo, zvečano oktavo, zvečano kvarto, pa tudi nono, decimo in undecimo, vendar se tudi drugih intervalov ni ogibal, če jih je smatral za potrebne in pomembne za dosego tega, kar je hotel povedati. Tudi terce ni zavrgel, čeravno se ji je načelno odpovedal. Tu in tam se v skladateljevi gradnji pojavijo tudi terčni akordi, vendar takorekoč izjemoma. Prednost so dobili kvartni akordi, ti od Osterčevega praškega bivanja pa nadalje vse do trenutka, ko je zaključil svoje ustvarjanje. To prakso je Osterc dosledno uveljavljal tako v simfoničnih in komornih skladbah kot tudi v formiranju del z drugih kompozicijskih področij, najsi so bila tonalno, atonalno ali politonalno zasnovana. Kljub temu, da se je iz nekdanjega romantika preusmeril v modernista, so v njegovem stavku opazna pogosta ponavljanja glasbenih misli, periodika, tudi avgmentacije in diminuacije ne manjkajo. Torej vse, čemur je verbalno nasprotoval, ne pa tudi v praksi udejanil. Ritmika je v njegovih delih zelo vitalna, dostikrat preide v zasnove poliritmične narave, ki so bile zlasti aktualne v polifonskih stavkih in so spodbujale kontrastiranje. Kontrasti so nasploh pomenili Ostercu mnogo, pripisal jim je vlogo stopnjevanja učinkovitosti. Čutiti jih je mogoče povsod, tako na primer v hkratnem nastopanju dura in mola, služili so tudi pogostemu sinko-

piranju, pa tudi celotnemu strukturiranju forme, ki ji je Osterc prisodil tehtno funkcijo. Bravničarjevemu mnenju, češ da je forma zastarela, je nasprotoval. Menil je, da to ni res, kajti formo ima vsaka skladba.[49] Tudi taka in posebno taka, ki je pisana za majhno zasedbo. Po njegovem živimo v dobi komorne glasbe, v kateri se je forma sodobnih del te zvrsti že dokaj ustalila in postaja čedalje bolj konkretna. V simfonični glasbi je ta proces počasnejši.[50]

Te in še druge elemente, ki so bili važni za formiranje njegovega kompozicijskega stavka, je Osterc realiziral postopoma. Izza njegove praške faze velja ta, rekli bi lahko previdnost, ki jo je narekoval njegov um, tudi za uresničevanje atonalnosti in pozneje tudi atematičnosti, za katero se je odločil šele v 1932. letu. Aparat, s katerim je Osterc razpolagal in ga je širokopotezno uporabljal v svojem komponiranju, v katerem je imela tudi instrumentacija izdatno vlogo, je bil torej širokih dimenzij. Njegova konkretizacija naj bi bila ta, ki je bila skladatelju najbolj pri srcu: izvirnost izraza, potrditev lastne kreativne moči. Šlo je torej za odnos tehnika: vsebina, ki ga je Osterc pojasnil, kakor ga je razumel. Dejal je: »Pravijo, da nimam duše. Gospoda, pa še kakšno! Človek, ki se je na primer v svoji oceni o moji Ouverturi norčeval iz mene, mi ne bo govoril o duši.«[51] V nadaljevanju se je strinjal z Lajovcem, ki je dejal, da je pogoj umetnine vsebina, tehnika pa je drugi pogoj, kajti brez njenega obvladanja ni mogoče nič narediti.[52]

Spor je potemtakem veljal razumevanju Osterčevih skladb, ki so jih konservativni kritiki imeli za rezultat

---

[49] LZ, L, 1933, 378.

[50] Gledališki list — Opera, Ljubljana, 1927/28, 205.

[51] J, XVII, 1936. Prim. še Bedina K., ib.

[52] Osterc S., Čustvo in razum v glasbi, Žena in dom, VI, 1935. Prim. tudi Bedina K., ib.

skladateljevih racionalnih, ne pa tudi emotivnih hotenj. Osterc je seveda vedel za razne interpretacije temeljnega smisla umetnine. Ravno tako mu je bilo znano, da ima vsako umetniško delo intelektualno ozadje. V tej skladbi je v ospredju ta, v oni emotivno pogojena komponenta, odvisno od tega, kaj hoče ustvarjalec izraziti. Dejal je, da je sam dal prednost razumu in ne čustvu.[53] Poudaril je, da je poleg intelekta, ki se veže na tehniko in obliko, pogoj predvsem invencija, torej kreativnost, izvirnost pa je predpogoj vsake pomembnejše umetnine.[54] Mislil je, da je pri Bachu naglas na razumskem v škodo čustva. Temu je dodal, da je Bachova blesteča kontrapunktika dokaz velikega znanja in logike, svežost njegovih del — ta tudi danes — pa priča o njegovi kreativnosti, ki je brez čustva ni.[55] Se pravi, da je priznal mesto in vlogo emocije v skladbi, čeprav v njej prevladuje intelektualna komponenta. Tudi zase je odklonil misel, da bi bila njegova glasba zgolj suho racionalna. In imel je prav, številne njegove skladbe to potrdijo tudi, kadar gre za vprašanje absolutne glasbe, ki je pravzaprav termin z relativnim predznakom. Tudi ta glasba ima namreč vsebino, ki pa se nanaša na probleme notranjega, duhovnega sveta. Torej ima program, ki pa je drugačen v primeru takoimenovane programske glasbe. Le-tej pripadajo konkretne vsebine. Tako se zdi omenjeno poimenovanje dveh različnih tipov glasbe, ki pa ga je strokovna terminologija sprejela in je obveljalo, nesmiselno ali vsaj ne dovolj precizno definirano. Prevzel ga je tudi Osterc, ki je programski glasbi nasprotoval,[56] čeprav jo je v določenem smislu tudi sam uresničeval. Ne v simfonični

---

[53] Gl. Zvuk, II, 1932.
[54] J, XVII, 1936.
[55] Prim. cit. Ženo in dom, VI, 1935, 94; prim. še Bedina K., ib.
[56] Prim. Bedina K., ib.

in komorni produkciji, pač pa v skladbah s področja drugih zvrsti.

Stilno se je Osterc po Pragi, sledeč novim naziranjem in pod vplivi Jiráka, Hábe, Schönberga in Hindemitha ter z zgledi Berga, zgodnjega Stravinskega in Bartóka bistveno spremenil. Izraz njegovih kompozicij se je nagnil v ekspresionizem, ki je imel podporo tudi v kompozicijskih sredstvih, za katera velja, da so bila navzoča tudi v skladateljevi privrženosti neobaroku in neoklasicizmu, kamor ga je vodila tudi in še zlasti izbira form. Zgledi in vplivi pa seveda niso odločali o izvirni izraznosti njegovih skladb. Kljub vzornikom, ki jim je bil blizu, še posebno Hindemithu, mu je uspelo zgraditi lasten izraz, zdaj resnoben, potem igriv, ali ironičen, ali razpoloženjsko kako drugačen. Vselej pa pristen, izražajoč ustvarjalca, ki se je izpovedal, kakor je in kar je v sebi občutil. Ne glede na to, ali ga poslušalec sprejme ali odkloni, je s tem Osterc na široko razprostrl pristnost svoje individualnosti.

Kolikor je bil namenjen komponiranju, je bil Osterčev koncept, ki je intuitivno pognal kali že prej, po praškem študiju jasen, nedvoumen. Upošteval je atonalnost, atematičnost, aritmičnost, drugačno rabo kompozicijskih sredstev, kot je bila aktualna v polpreteklosti in je odsevala še v takratni sedanjosti, sodobno funkcijo izraza, novo pojmovanje estetike glasbe, skratka vse, kar je označevalo nova evropska glasbena gibanja. Osterc jih je temeljito preučil in spoznal in od njih sprejel to, kar je ustrezalo njegovemu umetnostnemu nazoru. Tudi uveljaviti jih je hotel, vendar je po vrnitvi v domovino po tej strani naletel na številne ovire. Kljub znamenjem, ki so v 20. letih nakazovala prihajanje nove faze slovenskega glasbenega ustvarjanja, je bila v njej preteklost še aktivna. V njej so še živeli in delovali skladatelji iz

časa NA, ob katerih seveda ne smemo prezreti novo nastopajoče generacije, ki pa je sodobno evropsko moderno bolj pričakovala kot o njej kaj natančnejšega vedela. Le to je bolj nagonsko kot zavestno slutila, da se čas odmika temu, kar je bilo dotlej. Tudi slovenski reprodukciji in publiki je bilo dotedanje in še sedanje bliže kot novo, ki je prihajalo s Kogojem in se strnilo v Ostercu, ki je ne samo ob koncu 20. let, temveč tudi v preostalem delu svojega življenja neumorno oznanjal nov nazor o umetniškem oblikovanju. Počasi je dobival privržence, ki jih sprva ni bilo mnogo, a so se postopoma množili. Že ti so pomenili uspeh, čeprav ne takega, kakor si ga je Osterc želel. Moral je pač upoštevati razmere na slovenskih glasbenih tleh, ki so ga prisilile, da je svoj radikalizem uresničeval bolj v besedi kot v praksi. Ljubljana ni bila Praga, tudi poslušalci so bili večidel še zazrti v nekdanjost in manj v sedanjost. Že s tega vidika je Osterc moral svoje ustvarjanje vsaj v določeni meri prilagoditi prostoru in času, ki je bil potreben za preorientacijo slovenske glasbe. Razlog za merila, ki naj bi veljala ocenjevanju njegovih skladb, pa bi utegnil biti tudi v njem samem, v njegovih individualnih posebnostih. Bil je namreč dokaj vezan na tradicijo, za katero je menil, da ne ovira ustvarjanja novih vrednot, ampak je zanje le pripomoček.[57] V tej vezanosti je morda mogoče videti pojasnilo, zakaj je bil v realizacijah svojega stavka relativno nedosleden, kar očitno ni bilo v nasprotju z njegovim intimnim svetom.

---

[57] Prim. Rijavec A., Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca, 1972.

Opus

Osterčeva komponiranju posvečena doba je kratka. Trajala je nekako dvajset let, od teh pa je bila profesionalna šele od 1925. oziroma 1927. leta. Do leta 1941 je skladatelj napisal kar neverjetno veliko število kompozicij najrazličnejših zvrsti, orkestralnih in vokalnih in še del z raznovrstnimi kombinacijami instrumentala in vokala, vrsto primerkov odrske, klavirske, zborovske glasbe in skladb za glas in klavir ali z instrumentalno spremljavo. Oris, ki naj vsaj v glavnem predstavi ta obsežni kompozicijski fond, kajpak ne more zajeti vsega in analitično seči v vse podrobnosti vsakega dela, ki so na splošno znane že iz razmišljanja o Osterčevem ustvarjalnem konceptu. Zato se bom omejil le na nekaj primerkov ne glede na kvaliteto, ki je bila dosežena v določeni meri v malone vseh rezultatih skladateljevega dela, pa tudi ne zavoljo zanimanja izvajalcev in ansamblov za sodobno, tudi Osterčevo glasbo, in ravno tako ne zaradi vrste zunajumetnostnih ozadij, ki so bila vplivna ob koncu 20. in v 30 letih. Razlog za izbiro je preprosto želja, da približa bralcu karakterističnosti in vlogo Osterčevih umetnostnih prizadevanj nasploh.[58]

Osterc je seveda skladal že v času praškega šolanja, vendar takrat najbrž še skromno, saj si je znanje

[58] Izvirniki so v glasb. zb. NUK, deloma so bili natisnjeni tudi v edicijah DSS. Prim. še Rijavec A., 1970, 198—211.

o modernem kompozicijskem stavku šele pridobival. Intenziviral pa je svojo ustvarjalno dejavnost, ko se je ustalil v Ljubljani. Kompozicijsko so ga kmalu zanimale vse zvrsti, ki so se postopoma širile in temu primerno tudi rezultirale. Nedvomno ga je posebej privlačila simfonična zvrst, čeravno kaže, da so mu bila podobno ljuba tudi druga kompozicijska področja. Hotenje, da bi se poskušal v široko dimenzionirani glasbi, ga je verjetno spodbudilo, da je že leta 1929 napisal *Suito* za veliki orkester.[59] V njej je iskal novo, sodobno oblikovanje forme, ki je sicer že imela dolgo tradicijo. V formiranju te skladbe pa ni prezrl preteklosti. Čeravno jo je zasnoval polifonsko in bil v njej blizu neoklasicizmu, je v njeni strukturi upošteval tudi homofonijo ter poleg razločne kromatike tudi diatoniko. Novemu je pridruževal staro. *Suita* ima pet stavkov (Marcia, Tranquillo, Vivace, Religioso, Presto). Melodika je v prvem stavku nekoliko labilna, spremljajo jo kvartne in kvintne harmonije. Začetna imitacijsko formirana godala kontrastirajo s homofonsko grajenimi pihali. V drugem stavku se menjavata 3/4 in 2/4 takt, v zvezi z ostinati ali sekvencami se pojavljajo homofonski pasusi, v srednjem delu se pihala in godala združujejo, kar omogoči napeto zvočno nasičenost. V tretjem stavku so številne sinkope, menjavata se 5/4 in 3/4 takt, javljajo se pasaže. Četrti stavek je zaseden z godali. Imitacijski začetek preide v homofonsko konstrukcijo. Violinski solo se mogočno vzpne in deloma distonira z akordno spremljavo, ki zveni orgelsko. Ta stavek je verjetno najlepši v celotni kompoziciji. Fugato je značilen za začetek petega stavka, v katerem je tema tonalna. Sprva redkejši postaja stavek vedno bolj

---

[59] Prim. Koncertni list SF, XI, 1962, 172 in uvodne besede P. Šivica k natisu Suite v ed. DSS, 1967.

gost, tema se rahlja, vodilno vlogo prevzemajo piha-
la. Oblikovno je stavek tridelen (ABA), zaključi pa se
s furiosom v unisonu. Čeprav prvi simfonični primer
v postpraškem obdobju je ta skladba oblikovno trd-
no oblikovana, emotivno privlačna, malone enako-
vreden spoj novega in polpreteklega. Zaslovela je
kmalu in postala pogosto simfonični produkt Oster-
čevega ustvarjanja. Po načinu realizacije ji je bila po-
dobna kompozicija z nazivom *Štiri skladbe za orke-
ster*, znana tudi kot *Mala suita.* Nastala je prav tako
leta 1929 in ima štiri, med seboj izrazno različne, teh-
nično pa enakosmerne, učinkovite stavke (Moderato,
Tranquillo, Vivace, Grave). Temu delu je sledil *Kon-
cert za orkester* (1931/2), ki ga je prvič izvedla Češka
filharmonija v Pragi 1932. leta. Je v treh stavkih (Al-
legro con brio, Andante, Vivace). Prvi je sonata, dru-
gi rondo, tretji scherzo. Motoričnemu prvemu stavku
kontrastira koralni element v drugem stavku, iz tret-
jega diha folklorno vzdušje. Instrumentacija — v tej
je bil Osterc vedno duhovito iznajdljiv — je simfo-
nična, v 2. in 3. stavku je normalni zasedbi dodan še
klavir.[60] Ob prvi izvedbi je praški skladatelj sloven-
skega rodu Josef (Josip) Mandič avtorju čestital in
dejal, da je delo doseglo pri občinstvu popolno pri-
znanje. Tudi kritike da so bile ugodne, a bi po njego-
vem mogle biti še ugodnejše. Pisanje ocenjevalcev je
po svoje komentiral, češ, praški kritiki še vedno gle-
dajo protektorsko »na mlajšega slovenskega brata«
in »so še vedno rezervirani do jugoslovanskih
skladb«, o čemer da priča ocena v Českém slovu.[61] O
izvedbi so poročali še drugi ocenjevalci. Tako na pri-
mer beremo, da je ob praški predstavitvi Osterčev
Koncert za orkester izzval veliko pozornost. Recen-

---

[60] Koncertni list SF, XIV, 1965, 110.

[61] Prim. Cvetko D., cit. Fragment, 79, 239.

zent Vojislav Vučković ga je označil kot kompozicijo, polno nenavadnega poleta, dinamično, v instrumentaciji duhovito in formalno pregledno. Dejal je, da je smer, ki jo zastopa skladatelj, »á la Hindemithova«, a ima neko karakteristiko, ki naj bi ji Osterc posvetil pozornost: kromatično melodijo. Menil je, da bo poslej to gotovo upošteval.[62] Interes je vzbudila tudi *Ouverture classique* (1932), še bolj pa *Koncert za klavir in pihala* (1933), ki ga je avtor posvetil Hábi. Ko je bil izveden na festivalu ISCM v Pragi (1935), je kritika menila, da je originalen, delo z zvočno interesantnimi kombinacijami lesenih in kovinskih pihal v orkestru, ki konstruktivno kontrastira s klavirjem kot solističnim instrumentom, kar daje monumentalen vtis. Dodaja še, da sta k velikemu uspehu prispevala tudi pianist (K. Reiner) in dirigent (D. Švara). Ob koncu poročila je še poudarjeno rečeno, da ISCM daje kapitalni pomen duhovni svobodi skladatelja.[63] Mišljena je seveda bila afirmacija sodobne glasbe.[64] Leto zatem (1934) je Osterc komponiral delo *Passacaglia in koral*, ki jo je kritik Rikard Švarc kljub njeni staroklasični obliki ocenil kot priljubljeno v zahodni moderni glasbi. Smatral je, da je pomembna v avtorjevi produkciji. Analitično je ugotovil, da skladatelj v Passacaglii večglasno tretira teme, koral da je v gosti instrumentalni homofoniji ter da je orkester zvočno poln. Naglasil je Osterčevo mojstrstvo, ki potrjuje koncept ustvarjalca, oblikujočega svoj svet ne glede na sugestije ideologov folklorizma, ki da bi hoteli svojo ideologijo podtakniti mladim skladateljem, ne da bi se ozirali na specifiko njihovega talenta in indi-

---

[62] Prim. Vučković, Muzika na strani, Zvuk, 1933, 107.

[63] Ribnikar S., Savremena muzika na praškom festivalu, Zvuk, 1935, 343.

[64] Ta stilizacija je hkrati poudarila pomembnost ISCM.

vidualnih nagibov.[65] Ko je to delo precej pozneje (1940) z Beograjsko filharmonijo izvedel Matačić, je dejal Ostercu, da je v Zagrebu slišal, da se bo v Ljubljani srečal z »jednim matematičnim Schönbergom«. Vendar je dobil drugačen vtis: za *Passacaglio in koral* je menil, da je reprezentativno slovensko delo, zanjo je njenemu avtorju čestital.[66] Delavni Osterc je že leto nato (1935) komponiral *Plese*, ki jih je posvetil Hermannu Scherchnu. Ta je to mikavno delo izdal z naslovom *Trois danses orientales* v ediciji Ars viva (Bruxelles—Zürich).[67] Med nadaljnjimi Osterčevimi deli simfoničnega tipa izstopata tudi dve tehnično zreli in izrazno impresivni deli: *Mouvement symphonique* in *Mati.* Prvo je iz leta 1936, skladatelj pa ga je posvetil K. B. Jiráku. Ta se mu je za dedikacijo zahvalil in zapisal, da z veseljem spremlja njegovo delo, razvoj in uspehe, ki jih doživlja v mednarodnem svetu. Izrazil je tudi upanje, da bo kar najprej izvedel to njegovo kompozicijo.[68] Mouvement symphonique obsega štiri, po značaju različne dele: Moderato, Grave—Maestoso, Kadenca za violino in pihala, Finale. Avtor se je v tej svobodno oblikovani skladbi vidno izogibal sekvencam in ponavljanjem. Med instrumenti je dal prednostno vlogo violini, klavirju in saksofonu. Tudi to Osterčevo delo je bilo predstavljeno na raznih koncertnih odrih, bilo je uvrščeno na primer na programu londonskega festivala ISCM leta 1938. Po izvedbi je Hába sporočil Ostercu, da je imela njegova skladba lep uspeh pri občinstvu, kar da v Angliji mnogo pomeni. Zanjo je

---

[65] Gl. Zvuk, III, 1935.

[66] Gl. MG, X, 1940 (poročilo S. Osterca)

[67] Prim. cit. Fragment, 118, op. 481; 319. — S Scherchnom je bil Osterc v tesni zvezi, poskrbel je tudi za njegovo gostovanje v vlogi dirigenta v Ljubljani.

[68] Gl. cit. Fragment 59, op. 222, in str. 203.

dejal, da je izvirno delo in v njem klavir v dobrem proporcu nasproti orkestru.[69] Simfonična pesnitev *Mati*, poslednja Osterčeva orkestralna skladba, je nastala 1940. leta na spodbudo koreografa B. Pilata, ki je želel dobiti baletno zamisel z naslovom »Nezakonska mati«.[70] Tema je Osterca pritegnila. Dejal je, da je skladba napisana z najnovejšimi sredstvi in da gre v orkestru važna vloga saksofonu. Po njegovem mnenju je bila *Mati* njegovo čustveno najgloblje delo.[71] Posvetil ga je Viktorju Andrejeviču Plotniku, sovjetskemu diplomatskemu predstavniku v Beogradu, navdušen nad navezavo stikov med dvema, dotlej nasprotnima si taboroma, Sovjetsko zvezo in Jugoslavijo. Njen oblikovalec jo je napisal leta 1940.[72]

Med Osterčeva instrumentalna dela sodijo tudi skladbe s področja komorne glasbe. Kmalu po vrnitvi iz Prage je nastal *Koncert za violino in 7 instrumentov*, ki je še navezan na tradicijo — Osterc ga je napisal leta 1928, torej v času, ko je še razločno nihal med polpreteklostjo in novim oblikovalnim pojmovanjem. Koncertu je sledila vrsta komornih del, ki so na splošno čvrsto grajena, tehnično dorečena, izrazno iščoča bistvo ustvarjalčeve individualnosti.

Med naslednjimi skladbami s komornega področja so bile tudi take, ki kažejo čedalje močnejšo avtorjevo zrelost. Tako na primer *Suita za violino in klavir* (1932), ki jo je izdala založba Universal-Edition in jo je Osterc posvetil violinistu Stanislavu Nováku. Ta

---

[69] Gl. cit. Fragment 51, 197.

[70] Prim. Pokorn D., cit. Bibliografija, ib., 79, op. 33.

[71] Gl. Osterčev komentar ob koncertni izvedbi dela 16. 12. 1940, gradivo v NUK, rkp. oddelek.

[72] Osterc je bil levo usmerjen. Odtod taka reakcija, ki se je ponovila 1941. leta, ko je skladatelj Sonato pour violoncelle et piano posvetil Vasiliju Saharovu, prav tako predstavniku SZ v Jugoslaviji.

mu je v zahvalnem pismu sporočil, da mu je delo zelo všeč in da mu čeravno je zahtevno, dobro leži in odlično zveni. Izvedel ga bo v sezoni 1933/4.[73] Kvaliteten je tudi *Kvintet za pihala* (1932), ki je zavoljo atematičnosti izzval Hábovo zadovoljstvo; skladatelj ga je posvetil Praškemu pihalnemu kvintetu. 1934. leta je Osterc napisal *II. godalni kvartet*, ki ga je dediciral Josefu Suku, s katerim je stilno imel sicer le malo skupnega, a ga je kot izvirnega ustvarjalca visokih umetniških kvalitet zelo cenil; z njim je občasno tudi korespondiral in mu priporočal svoje absolvente za izpopolnjevanje na praški mojstrski šoli. Suk mu je rad ustregel, saj je tudi on imel dobro mnenje o Osterčevi ljubljanski kompozicijski šoli. Omenjeni kvartet je tehnično neoporečen in je še desetletja po nastanku opravljal pomembno vlogo v slovenski glasbi.[74] Zatem je Osterc komponiral še več komornih del, med njimi *Sonato za saksofon in klavir* (1935), ki jo je posvetil odličnemu danskemu saksofonistu nemškega rodu Sigurdu Rascherju. Zanjo mu je Rascher čestital. Ko jo je izvedel, je bil tisk poln pohval. Ocenjevalci so menili, da je skladba polnokrvno, zdravo delo, netematična, harmonsko drzna, trdno grajena, zvočno bogata in zanimiva, dejali so tudi, da je primer ravnovesja instrumentalnega in komornega sozvočja.[75] Seveda je o njej enako ali podobno mislil tudi Rascher, saj je sicer ne bi uvrstil v svoj program. Na koncertih jo je predstavljal marsikje in z veseljem. Med mnogimi Osterčevimi komorni-

---

[73] Gl. cit. Fragment, 86, 252.

[74] Prim. Rijavec A., Novejši slovenski godalni kvartet, NZ, IX, 1973.

[75] Cit. Fragment, 105, op. 451; 106, 283, 284. — Rascher je z Ostercem večkrat in intimno kontaktiral. Zanimal se je za njegove uspehe, za njegovo zdravje, mu svetoval, naj se zanima za antropozofijo, kateri sta bila privržena tudi A. Hába in K. Reiner.

mi deli morda še posebno izstopa *Nonet* (1937) za flavto, oboo, klarinet, fagot, rog, violino, violo, violončelo in kontrabas, za katerega je dal spodbudo Český Nonet, ki je to skladbo tudi prvi izvajal. Svoj Nonet je avtor posvetil — s posvetili je bil Osterc precej radodaren — Arthurju Honeggerju. Zakaj, ni jasno, ker po njegovi zaslugi ni mogel pričakovati koristi, na primer izvedbe posvečenega dela. Slejkoprej se je za svojo gesto odločil zato, ker je spoštoval Honeggerjevo skladateljsko storitev.[76] O Nonetu beremo, da je ta skladba posebne pozornosti vredna zato, ker pomeni oblikovno, muzikalno in strukturalno novo stopnjo sodobne, to je moderne glasbe 30. let.[77] Skladatelj je to delo zasnoval v dveh stavkih (Moderato, Allegro con brio). Drugi stavek ima nekaj plesnih značilnosti, ki jih prvi nima. Za oba stavka so značilni kontrasti v dinamiki, tempih, instrumentaciji in v menjavanju homofonije in polifonije. Pisana sta atematično, sekvenc in ponavljanj v njiju ni, kar velja tudi za fugiranje, ki ga ne zasledimo v nobeni prvotni zasnovi. Pogosto se menja tudi takt, svojo funkcijo ohranijo samo ritmične imitacije. V instrumentalnih glasovih je češča linearnost, horizontalnost je v ozadju. Večkratno spreminjanje tempov in taktov seveda ustrezno zmanjšuje motoriko. Ob praški izvedbi je bil Nonet ocenjen zelo pozitivno.[78] Še zlasti ugodno ga je ocenil H. W. Süsskind v Rytmusu (1938) in Ostercu priznal mojstrstvo v netematskem slogu. Podrobno je razčlenil vsak stavek, orisal značilnosti kompozicijske tehnike in sklenil svojo oceno

---

[76] Cit. Fragment, 58, 203.

[77] Spremni tekst je za izdajo Noneta v ediciji DSS (1965) napisal nekdanji Osterčev učenec Pavel Šivic.

[78] Cit. Fragment, 72, 73. Prim. Právo lidu, Venkov, Národni politika.

z mislijo, da avtor konča skladbo z v enaki meri nenavadnim zvokom in gradnjo.[79]

Komorne zasnove so bile Ostercu očitno zelo blizu, uporabljal jih je tudi za spremljavo solističnih glasov. Poleg ciklusa 7 pesmi Alojza Gradnika za visok glas in 9 instrumentov z naslovom *De profundis* (1924), *Chaplinovih osem anekdot* za glas in 11 instrumentov (1927), ki privlačijo poslušalca zavoljo duhovitega humorja, podobnih *Štirih šaljivk* za sopran in 2 klarineta (1929), posvečenih Slavenskemu, ljubkih *Malih pesmi za Ireno* za sopran ali tenor, alt-saksofon, rog, violino in klavir (in gong), komponiranih 1935. leta na besedilo Klabunda (Alfred Schenke) in Hábi posvečenih *Štirih Heinejevih pesni* za višji glas in godalni kvartet v četrttonskem sestavu, ki so bile za slovensko glasbo novost ne samo po letnici nastanka (1931), ampak tudi zaradi sistematike, v kateri so bile pisane,[80] so bile zavoljo kvalitete še zlasti vredne *Štiri Gradnikove pesmi* za kontraalt in godalni kvartet (1929). Osterc jih je posvetil Mateju Hubadu, verjetno zato, ker mu je kot ravnatelj konservatorija izkazoval veliko naklonjenost. Pesmi so: Pričakovanje, Noči, Pesem dekleta, Pesem vdove. Skladatelj jih je oblikoval za pevko Franjo Golob-Bernotovo.

Čustveno so uglasbene Gradnikove pesmi zelo impresivne, učinkovite. Teksti se odzivajo enakovredno: takti se namreč skladno z njimi pogosto menjavajo. Formalno so Osterčeve zasnove jasne, tonalno neproblematične, samo tu in tam so v odnosu kvartet : solo nekoliko labilne. V Ljubljani so bile skladateljeve Gradnikove pesmi izvedene leta 1932, na festivalu ISCM pa leta 1934. Povsod in vselej so doživele velik

---

[79] Cit. Fragment, 73, op. 285; 231, 232.

[80] Cit. Fragment, 49, 187: Hábova želja, da mu Osterc čimprej pošlje Štiri Heinejeve pesmi, verjetno zaradi izvedbe.

uspeh. Kritik Reiner je poročal, da so bile v primerjavi z drugimi skladbami, predstavljenimi na omenjenem festivalu, najmočnejše. Komponirane da so sicer diatonično, toda melodika je polna poleta, diha po svežih virih južnoslovanske ljudske glasbe, harmonske konstrukcije so preproste, a nikoli banalne, spremljajoči godalni kvartet je diskreten. Četudi je *Klavirski koncert* — izveden v Pragi leta 1934 — zvočno in formalno naprednejši, so navedene pesmi pomembne za Osterčevo ustvarjanje.[81] Tudi Alexander Moyzes je priznavalno pisal o Gradnikovih pesmih v Osterčevi uglasbitvi. Dejal je, da so bile prve važnejše skladbe festivala ISCM. S tem intimnim, lepo zasnovanim in obdelanim opusom je skladatelj dosegel spontan uspeh pred mednarodnim forumom in to celo na italijanskih tleh. Za jugoslovansko glasbo je to pomenilo veliko dejstvo. Od solistov je ocenjevalec posebej pohvalil pevski fenomen Golobovo, katere izvrstna predstavitev in redko slišan glasovni obseg, to in ono je bilo sprejeto z velikim priznanjem.[82] Tudi tedanji jugoslovanski tisk je priznalno poročal o cit. izvedbi. Tako beremo na primer, da so Osterčeve uglasbitve Gradnikovih pesmi tenkočutno doživete, prepojene s pristno slovansko otožnostjo, izvirajoče iz pravega čustva muzikalne duše. Osterc da je s to svojo ustvaritvijo izvrstno zastopal svojo državo, njemu, altistki Golobovi in Ljubljanskemu godalnemu kvartetu gre vsa pohvala.[83] V tej zvezi je tudi Dragan Plamenac Ostercu izrekel vse priznanje. Dejal je, da so v Firenzah izvedene skladbe najboljše od vsega, kar je dotlej slišal od tega skladatelja, absolutno dobre da so. Menil je, da je eksperimentalna in kombi-

---

[81] Reiner K., Musikfest in Florenz, v: Bohemia, Praha, 7. 4. 1934.

[82] Narodný listi, Praha, 7. 4. 1934.

[83] Egon Benisch v Morgenblattu (Zagreb), 10. 4. 1934, št. 84.

nacijska stran, ki je vidna v drugih Osterčevih delih, v cit. Pesmih v ozadju, odstopa mesto iskrenemu občutju in lirični invenciji, ki je adekvatna vsebini pesnikove lirike. V tem svojem delu je po Plamenčevem mnenju Osterc uravnotežil intelekt in emocijo, ki se pri njem ponavadi borita za prvenstvo. Zaželel je, da bi se Osterčeva glasbena narava še naprej razvijala svobodno, brez vsiljevanja nekaterih krutih modernih parol. Za Golobovo je Plamenac dejal, da je bila izredna. Malokdaj je mogoče slišati glas tolikšne lepote in obsega, inteligence in stilne sigurnosti. Piscu je ugajal tudi kvartet, ki da je bil na dostojni ravni. Vtis na publiko je bil velik in prisrčen. Na koncu svojega poročila je Plamenac dejal, da je samo še ena točka celotnega programa izzvala močnejše priznanje, *Lirska suita* za godalni kvartet Albana Berga.[84]

Izbor Osterčeve kompozicije je bil potemtakem posrečen in na mestu. Obenem je bil dokaz, da ISCM v svojih festivalskih sporedih upošteva ne samo dela radikalne, marveč tudi zmerne moderne orientacije. Zanimale je niso le atonalno in atematično grajene kompozicije, tudi umirjeno sodobne so bile dobrodošle, le da so bile izrazno prepričljive in nesentimentalne. Govoriti so morale jezik, ki je, seveda z novo tehnično obstojnostjo, odklanjal tradicionalno pojmovanje glasbenega oblikovanja. Temu principu pa so Osterčeve Gradnikove pesmi vsekakor ustrezale.

Instrumentalna glasba, najsi orkestrska ali komorna ali solistična, je Osterca očitno mikala. Komponiral jo je v najrazličnejših zasnovah in kombinacijah. Kaže, da se je na ta način najbolj pristno izpovedoval, razkrival svoj notranji svet, ki še zdaleč ni bil

---

[84] Plamenac D., XII. festival internacionalnog društva za savremenu muziku (S.I.M.C.) u Firenzi, Zvuk, 1934, 356.

zgolj racionalno poudarjen, temveč v svojih finesah tudi emotiven. Četudi je bila v njegovi kompozicijski zamisli le iskrica čustvenega značaja, ji je dal dovolj prostora, da se je manifestirala. O tem pričajo že njegove skladbe, ki po tradiciji sodijo v okvir absolutne glasbe in kajpak še razločnejše dela na primer za glas z intrumentalno spremljavo, ki jih je napisal kar 33.[85] Mednje štejejo tudi *Pesem o devici Peregrini* (1928), *Tri pesmi iz cikla Sergia Corrazzinija Obup bednega sentimentalnega poeta* (1928), *Juri in kača belouška* (1930), Juliju Betettu posvečen samospev, Marjanu Rusu posvečen *Obed pri medvedu* (1932), *Procesija* (1934), dedicirana avtorju teksta Pavlu Golii, Aniti Mezetovi poklonjeno *Vstajenje* (1929). Vsi ti in še drugi spevi za glas so spremljani z raznovrstnimi sestavi komornega tipa, eden (Vstajenje) celo samo z violo. Tehnično so te skladbe zmerno moderne, izrazno v glavnem napete in po vrsti glasu prilagojene pevcem, ki naj bi jih peli in so jim bile namenjene. In so jih radi ter z uspehom peli. To pove, da se slovenski pevski solisti konec 20. in 30. let niso več omejevali na romantični samospev, marveč so že upoštevali stilno sodobnost, ki so jo s tem približevali slovenskemu poslušalcu. Postopno, čeravno še razmeroma skromno akceptiranje evropske moderne v slovenskem glasbenem prostoru, je bilo vsekakor uspeh. Zanj je bil najbolj zaslužen Osterc, deloma tudi nekateri modernejše usmerjeni ali sodobnosti bližnji skladatelji 20. in 30. let vse od Kogoja do najmlajših te dobe.

Vsestranski Osterc si je prizadeval tudi na področju odrske glasbe, ki je zahtevna in občutljiva kompozicijska zvrst. Poskušal jo je uresničiti že v svojem predpraškem času, takrat še s tradicionalnim, roman-

---

[85] Podrobno gl. Pokorn, D., cit. Bibliografija, 83—85.

tično pogojenim navdihom in z zgledi raznih, romantizmu predanih opernih ustvarjalcev. V tem svojem razdobju je bil še dokaj tehnično neveščˇ. Po študiju pa se je tudi za oblikovanje v tej smeri bistveno spreminjal. V Pragi si ni pridobil le za komponiranje potrebnih vednosti. Več. Poslušal je mnoge koncerte, obiskoval je tudi operne predstave. Tako si je nabiral dodatne izkušnje, spoznaval je potankosti koncertnega predstavljanja in opernega uprizarjanja. Vse to je, seveda še zadržano, kmalu začel prenašati v lastno prakso, kajpada v mejah svoje kreativne moči, ki se ni takoj v celoti razodela, in ljubljanskih kreativnih ter reproduktivnih možnosti. Že leta 1928 je napisal muzikalni skeč *Iz komične opere* v enem dejanju, komponiran na lastni libreto, ki ga je priredil po veseloigri H. Murgerja. Posvetil ga je Ivanu Ašiču, prvič pa so ga izvedli na odru ljubljanske Opere 9. maja 1928. Režiral ga je Osip Šest, dirigent je bil Anton Neffat.[86] Za uglasbitev si je Osterc torej izbral komični, humorja pa tudi ironije in delno še cinizma poln tekst, ki ga je vsebinsko in po glasbeni zasnovi sam pojasnil ob premieri. Na začetku je dejal, da je vedno dajal prednost ritmu, v katerem je videl največji vir izvirnosti, kar da mu včasih konservativci očitajo, ker da hoče biti za vsako ceno originalen. Odvrnil jim je, da je to jasno, kajti da ne ve, kako bi človek mogel pisati, če ne bi imel tega hotenja. Navsezadnje pa je res, da do popolne osamosvojitve vsakemu ustvarjalcu manjka še precej. Poudaril je, da v ritmu vidi življenje, radost, komiko. Zato pač da ni čudno, če si je za uglasbitev izbral temu ustrezno snov, ki jo je poskusil s pomočjo glasbe potencirati v grotesko, v skeč. Zatem je skladatelj pojasnil najprej vsebino, ki se nanaša na pet oseb, na tri »daljše« in na dve

---

[86] Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967, 1967, 222.

»krajši«. Bivši kapetan Dubreuil trpi za nelagodnostjo, ker mora biti nekak oče ovdoveli mladi in lepi Julietti. Na njeno željo sta oba v Parizu, kjer čakata na ženina. Njej je Pariz všeč, on ga sovraži. Živce si miri z razbijanjem vaz in revolverskimi streli ter hrepeni po Braziliji, kjer cvete njegov najljubši šport, trgovina s sužnji. Za Julietto ima ženina, trgovca Charvalua, ki naj bi jo zvečer prišel snubit. Je pa tako pozabljiv, da si mora zapisati, kaj mora storiti naslednjega dne. Njegovo beležnico najde Raoul Gérard. Navihan in z željo, da bi vsakdanjost malo popestril, izpolni usodnega dne osem točk. S tem reši Dubreuila Pariza in Evrope, sebe zlate svobode, Julietto pa vdovstva. Ko pride Charvalu iskat svojo beležnico in izve, da je namesto njega vse opravil Raoul, ga to ne vrže iz ravnotežja. Vsi se mu smejejo, pridruži se jim tudi on. Smešna, celo cenena zgodba, ki pa se je s svojo rahlo jedkostjo Ostercu prilegala. Njenemu tipu odgovarjajoče jo je tudi glasbeno zasnoval. Komponiral jo je sodobno, brez patosa, v skladu z njeno tekstovno predlogo. Orkestralno jo je zasedel komorno: za štiri prve in štiri druge violine ter po dvoje viol, violončelov in kontrabasov. Instrumentacija je prozorna. Kot celota obsega ta skeč — kratko predigro in sedem točk, med katerimi se pojavlja tudi govorjena beseda. V glasbenih točkah se petje menjava z melodramom in recitacijo. Duetov, tercetov in ansamblov ni, le ob koncu se vsi smejejo v kratkem fugiranem vložku. Prozo spremlja ostinatna figura tolkal. Posebno važnost je skladatelj posvetil zahtevi, da orkester pevca oziroma recitatorja nikjer ne preglasi, interpretacijo pa je prepustil režiserju in dirigentu. Po uprizoritvi je bil skeč izvajan še šestkrat.[87]

---

[87] Prim. Osterc S., »Iz komične opere«, Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, 1928, št. 4 — Opera.

To Osterčevo odrsko delo je Anton Lajovic ocenil nadvse ugodno.[88] Smatral je, da je tehnično dozorelo, menil, da je instrumentacija »ne samo vseskozi sočna, včasih celo zažari v čarobnih barvah«. Po njegovem si je Osterc harmonsko ustvaril svoj jezik, ki da je kajpak oblikovan od »sodobnih harmoničnih tokov,« pa vendar samosvoj. Ostercu je pripisal izrazito nadarjenost za dramatiko in razločen čut za pravilno širino dramatične situacije, s čimer da se doseže potrebna teatrska učinkovitost. Skeč Iz komične opere je Lajovic ovrednotil od vseh dosedanjih slovenskih dramatičnih del kot prvo, ki je dramatično popolnoma dozorelo. Zanj je bil ta Osterčev prispevek »višek naše dosedanje produkcije za glasbeno dramatičnem polju«. Ta ne ravno radodarni, ostri kritik je še dejal, da je bil »srčno vesel tega najnovejšega, tako muzikalno sočnega, zdravega in življenjsko močnega Osterčevega dela«. Pozdravil je njegovo prihodnost. Mislil je kajpada ne le na odrsko glasbeno produkcijo, temveč na Osterčevo ustvarjanje nasploh. O njem je sicer že prej mislil dobro, zdaj pa je bil prepričan, da se ni zmotil. Hkrati je s svojo sodbo o omenjenem delu, ki sicer ni bilo revolucionarno, vendar pa že razločno sodobno, potrdil svojo naklonjenost do novih oblikovalnih naziranj, h katerim se je v neki meri v lastnih kompozicijah tudi sam rahlo nagibal.

Lajovčeva ocena je Osterca zagotovo spodbudila. Vedel je, da jo je avtor napisal s premislekom, objektivno. Iz nje je mogel razbrati, da je njegovo delo na pravi poti in da mora pogumno stopati naprej.

Takorekoč za isti čas (1928, 1929) navaja Osterčeva bibliografija dve njegovi deli odrskega tipa. Poleg skeča *Iz komične opere* še *Krog s kredo,* opero v petih

---

[88] LZ, XLIX, 60—61.

dejanjih. Po Klabundovem besedilu, ki ga je prevedel Oton Župančič, je libreto priredil Milan Skrbinšek. Kaj je nastalo prej in kaj pozneje? Kaže, da je Osterc napisal Krog s kredo prej. Na to sklepamo iz Vurnikovega mnenja o tej operi.[89] Vurnik se je namreč vprašal, kaj neki je napotilo skladatelja, da se je lotil tako romantične snovi. Spotaknil se je ob harmonski aparat, ob arioznost, sentiment in patetično melodiko, ki označuje to opero. Dejal je, da se Osterc tu vrača k diatoniki, celo k arhaičnim lestvicam. Vse to mu ni bilo všeč in v skladu s progresivno orientacijo. Ni se sprijaznil z romantično zasnovo, ki da je označevala Osterčev *Krog s kredo.* Čeravno je ta opera pogrešana in je zato ne moremo pobliže spoznati, si lahko dovolimo misel, da je nastala pred *Komično opero*, kajti bila je menda preveč naslonjena na tradicijo, ki se ji je skladatelj v tem času že vidno odpovedoval. To potrjujejo tudi druga Osterčeva dela, ki so nastala v zadnjih letih tretjega desetletja. *Krog s kredo* je bil potemtakem izjema. Če je res bil komponiran tako kot je opisal Vurnik, je to utegnilo pomeniti koncesijo izvajalcem, se pravi ljubljanski Operi. Vendar se zdi, da ni bila potrebna, kajti pod vodstvom Mirka Poliča je Opera postajala čedalje kvalitetnejša. V njej so poleg standardnega programa izvajali sodobna dela, tako na primer Stravinskega (*Oidipus Rex*), Kogoja (*Črne maske*), Prokofjeva (*Zaljubljen v tri oranže*) in še marsikaj, kar je bilo blizu novemu času, tudi Osterca (*Iz Komične opere*).[90]

Iz Osterčevega popraškega fonda smemo sklepati, da ga tradicionalna operna forma ni kdove kaj zanimala. Bolj so ga privlačila kratka, duhovita odrska dela, najsi jih je evidentiral kot groteske, enodejanke

---

[89] Prim. Vurnik S., Nova slovenska opera, DiS, letn. 42, 1929.

[90] Gl. cit. Repertoar, 221—225.

ali minutne opere. O njih je dejal, da so reakcija na neizmerne dolžine romantičnih oper, spodbudila pa jih je tudi moderna ureditev odra, ki je dopustila naglo spremembo kuliserije, kar je omogočilo, da odmor po minutni operi, kateri je sledila druga, ni bil predolg. Da bi jo približal slovenskemu gledališkemu občinstvu, je Osterc kratko orisal njen nastanek in principe, ki so bili značilni za njeno gradnjo. Pojasnil je, da je prvi te vrste operne tvorbe pisal Darius Milhaud. Tri njegove minutne opere (*Osvobojeni Tezej, Zapuščena Ariadna, Ugrabljena Evropa*) je izdala Universal Edition. Kmalu so se priljubile, izvajali so jih po vsej Nemčiji. Trajale so vsaka okrog 15 minut, se pravi, da so bile pravzaprav operne slike, vsaka s tremi, štirimi prizori. Pozneje so začeli obravnavati kot minutne opere tudi daljše enodejanke, tako na primer skeč Paula Hindemitha Tja in nazaj ter celo Ernsta Tocha opero Princesa na grahu, ki traja tričetrt ure. Bistvo minutne opere je lapidarnost v besedilu. Osterc je dejal, da zavoljo tega smatra svojo Medejo in Dandina za minutni operi. V nadaljevanju je pojasnjeval, da je v orkestru potrebna prozorna instrumentacija, pevske in zborovske točke pa ne smejo biti dolge. Za primer je navedel Milhaudovo Ugrabljeno Evropo, v kateri prekine pevec svojega partnerja, ki mu želi pripovedovati znan dogodek, z besedami: »Nikar! To mi je že znano.« Domneva kajpak, da je publika z grško mitologijo najbrž dovolj seznanjena. Opirajoč se na Hindemithove zglede meni Osterc, da scena zaradi sloga in praktičnosti pri menjavanju kulis ne sme biti prenatrpana. Pove tudi, da minutni operi ne gre za karakterizacijo nastopajočih oseb in izčrpnejši prikaz situacije, marveč za čim hitrejši potek dogodkov, ki se drug za drugim vrstijo s tako naglico, kot bi igralci govorili prozo. To seveda ne izključuje ponavljanja kakega stavka ali bese-

de, če ta odločilno vpliva na potek dejanja. Število izvajalcev minutne opere ne sme biti preveliko. To prakso je upošteval tudi Milhaud, ki je predpisal zbor s šestimi ali osmimi pevci. Podobno velja za zbor, ki je ponavadi namesto štiriglasja reduciran na dvo- ali triglasje, spremljava mora biti diskretna, kar največkrat v velikih operah ni v navadi. Osterc poudarja, da mora biti v minutni operi dramatičnost omejena, patos pa odstranjen.[91]

Z minutno opero se je Osterc torej seznanil proti koncu 20. let. *Salomo*, minutno opero — parodijo je komponiral v letih 1929—30.[92] Tega, 1930. leta, naj bi Osterc uglasbil tudi grotesko po Molièru in Hansu Sachsu z naslovom *Dandin v vicah*, ki so jo v ljubljanski Operi uprizorili 27. 2. 1932. Režiser je bil Bratko Kreft, dirigiral pa je Danilo Švara. Izvajalci so bili P. Kovač (Dandin), N. Španova (Angelika), D. Zupan (opat), V. Janko (menih) in I. Mencin (Angelikin ljubimec). Ta svoj odrski produkt je skladatelj zasnoval v treh slikah s tremi uvodi, torej obsežneje kot Iz komične opere, vendar s podobno gradnjo in s sodobnimi tehničnimi sredstvi. V prvem uvodu predstavi zbor Dandina kot človeka, ki je upravičeno ljubosumen na svojo ženo Angeliko. Sledi prva slika, v kateri se opat in menih pogovarjata o življenjskih težavah. V celico, kjer je tekel razgovor, vstopi Angelika, toži nad Dandinovo ljubosumnostjo in prosi za nasvet. Obema, opatu in menihu, da podkupnino, ta pa ji naročita, naj jima pošlje Dandina, ki res pride, da ga napojita, da zaspi. V drugem uvodu zbor pove, da je Dandina zadela kap in je umrl. Zbor ugiba, kaj bo z Dandinom na drugem svetu. V drugi sliki se Dan-

---

[91] Gl. Osterc S., Minutne opere, Gledališki list — Opera — Narodnega gledališča v Ljubljani, sez. 1931/2, št. 9; isti, Minutna opera, NM II, 1929, 21.

[92] Gl. cit. Bibliografijo D. Pokorna, ib., 77.

din prebudi v samostanski ječi. Ne ve, kje je in kaj bo z njim. Menih ga pouči, da je v vicah, kjer dela pokoro za grehe, ki jih je storil, še zlasti za ljubosumnost. Utrujen od obtožb Dandin omaga in zaspi, še prej pa mu menih da upanje, da mu po posebni milosti ne bo treba takoj v nebesa, temveč se lahko vrne na svet, ki je Dandinu seveda ljubši. V tretjem uvodu zbor pripoveduje, da je Dandin spet živ in se vrača domov. Razmišlja, kaj bo doma, kjer bo bržkone svojo Angeliko našel v objemu ljubimca. V tretji sliki Dandin ujame zadnje besede zbora. Odgovori mu, da še enkrat ne bo šel v vice in da je ljubosumnost neumnost, zaradi katere se ni vredno razburjati. Grotesko, ki je bila vsebinsko prilagojena značaju snovi, torej ironično-sarkastična, je Osterc pospremil z enakovredno glasbo.[93] Da bi bil izrazno prepričljiv, se je poslužil ustreznih kompozicijskih sredstev, v katerih je bil zavidljivo iznajdljiv.

Verjetno v istem letu (1930) kot domnevno Dandina je Osterc komponiral opero v enem dejanju *Medea* po Evripidovi tragediji. Uprizorili so jo v ljubljanski Operi na isti večer kot Dandina (1932), tudi režiser in dirigent sta bila ista (Kreft, Švara), izvajalci pa Zlata Gjungjenac-Gavella (Medea), S. Magolič (Kreon), Josip Gostič (Jason), Vekoslav Janko (Algeos), G. Driga (Odgojitelj) in Fr. Mohorič (Sel), poleg njih še služabnice, otroka, Kreonovo ter Aigejevo spremstvo. Zgodba se godi v Korintu, pred Medejinim stanovanjem. Da je bila izvajalska zasedba povsem drugačna kot v Dandinu, je glede na snov, ki jo predstavlja ta enodejanka, popolnoma razumljivo. Kompozicijska tehnika, ki jo je uporabil avtor je v bi-

---

[93] Gl. cit. Repertoar, 229, in Gledališki list — Opera — Narodnega gledališča v Ljubljani, sez. 1931/2. Vsebino Dandina je verjetno orisal S. Osterc.

stvu seveda ista kot v Dandinu, izrazno pa primerna značaju vsebine. Ta pripoveduje, da želi Medeja umreti, ker jo je zapustil njen mož Jazon, ki se namerava poročiti s Kreonovo hčerko. Prosi pa Kreona, da sme še en dan ostati. Snuje maščevanje in ga tudi uresniči. Zastrupi oba otroka, ki ju je imela z Jazonom, in njegovo novo nevesto. Z Aigijem se dogovori, da zatem pride k njemu v Atene. Noče, da bi Jazon pokopal umorjena otroka in ju vzame v voz, v katerega sta vprežena dva krilata zmaja. Pred odhodom še sporoči Jazonu, da bo otroka sama pokopala, njemu pa prerokuje propast.[94] To grozljivo zgodbo je Osterc glasbeno podkrepil z učinkovitimi sredstvi in kreativno zavzetostjo ter ustvaril skladje med tekstom in glasbeno govorico. Oblikoval je vzajemno enotnost, ki je med publiko izzvala različne odmeve.[95]

S svojima minutnima operama je Osterc presenetil slovensko gledališko občinstvo, ki se je bolj ali manj sicer že sprijaznilo ali se vsaj poskušalo sprijazniti z njegovim, tradiciji precej odtujenim stilom, ni pa se odreklo standardnemu opernemu repertoarju. V koncertni reprodukciji je bilo približevanje moderni lažje, čeravno so tudi vanjo vnikale kompozicije sodobnejše usmeritve. Vendar so se spremembe kazale tu in tam, na koncertnem odru vsekakor hitreje kot na opernem, tu že zato, ker so bile novosti redkejše.

---

[94] Gl. Gledališki list—Opera NG v Ljubljani, sez. 1931/2, št. 9; cit. Repertoar, 229.

[95] V pismu Ostercu, ki mu ga je 7. 3. 1932 z Dunaja pisal Bogo Leskovic, je omenil, da je izvedel, kako so skladateljeve opere razburile ljubljanske duhove. Kot njegov nekdanji učenec mu je čestital k uspehu. Omenil je še, da še ni bilo toliko razburjenja radi kake novitete kot ga je sedaj, kar pa da je veliko vredno, ker je debata prvi dokaz aktualnosti kake stvari. Cit. Fragment, 74, 233.

Vendar jih je upoštevala tudi ljubljanska Opera s težnjo, da bi čimprej dohitela zunajslovensko raven opernega predstavljanja tudi z vidika programske politike.

Tudi baletu je Osterc posvetil sicer ne veliko, vendar učinkovito pozornost. Že pred Prago je komponiral balet *Iz Satanovega dnevnika* (1924), po vrnitvi v domovino pa najprej baletno pantomimo *Maska rdeče smrti* (verjetno 1932), ki je v enem dejanju in je bila uprizorjena na odru ljubljanske Opere 1932. leta. Njeno predstavitev so pripravili P. Golovin — Gresserov (koreograf), V. Uljaniščev (scenarist), B. Kreft (režiser) in D. Švara (dirigent).[96] Scenarij je prirejen po noveli E. A. Poeja. Na začetku napovedovalec sporoči, da je izbruhnila kuga — Rdeča smrt, ki se ji knez Prospero hoče izogniti. Da se zapreti v grad, kamor povabi tudi nekaj najljubših prijateljev in najodličnejših dam. Vsi so brezskrbni, čutijo se varne, plešejo in popivajo. Hipoma pa se pojavi maska — Rdeča smrt. Vsi se prestrašijo. Toda domnevajo, da se je nekdo iz družbe pošalil. Tako se pomirijo in z rajanjem nadaljujejo. Prospero hoče masko spoditi, vendar ga ta že s svojim pogledom vrže na tla. Gostje z njim vred otrpnejo, nastane splošna panika. Maska obhodi vse prostore, nekateri jo celo napadejo, toda brez uspeha: v rokah jim ostane samo rjuha, maska pa jih vse pomori. Ob koncu se ustavi stenska ura. Učinek pantomime je bil izrazno napet, za gledalce nenavadna snov pa najbrž ne kdove kaj privlačna. Morda tudi glasba ne, saj je bila relativno sodobna, za kar vsi niso bili posebno navdušeni.[97]

Na ljubljanskem baletnem prizorišču so sledili *Trije plesi* (Tänze, ed. Ars viva: *Trois danses orientales).*

---

[96] Gledališki list—Opera NG v Ljubljani, sez. 1931/2, št. 9.

[97] Ib. in gradivo v arhivu ljubljanske Opere.

Osterc jih verjetno ni namenil za baletno, marveč za koncertno izvedbo. P. Golovin pa jih je realiziral kot balet s podnaslovom *Močnejše od smrit*. Tri plese so predstavili Golovin (kitajski cesar), E. Mohar (cvetka ljubezni), A. Brcar (norec), R. Brcar (čarovnik), M. Remškar (lutka) in A. Bedrač (smrt), pa še plesalke in dvorjani.[98] Spremni tekst je za to priliko napisal brž-kone Osterc, ki je tudi pojasnil strukturo skladbe. Leta je za mali orkester v enostavnih oblikah, melodika je deloma folklorna. Skladatelj je dejal, da je pozornost posvetil zvečani sekundi, da bi tako poudaril orientalsko bizarnost. Prvi ples je nekakšna koračnica v načinu fokstrota, drugi valček, tretji pa kolo. Zasnova je bila torej kot nalašč za plesno predstavitev, na kar je morda mislil tudi izdajatelj te kompozicije H. Scherchen. Razmeroma neproblematično, a vendar zahtevno izvedbo so pripravili Golovin (koreograf in režiser), Žebrè (dirigent) in E. Franz (scenograf). Kdo je bil avtor vsebine, ki kajpak mora spremljati baletno uprizoritev, a v tem primeru glede na strukturo plesov ni kdove kaj prepričevalna ter deluje nekako prisiljeno, ni znano. Verjetno Osterc, ki je, poln domišljije, v njej skoval nekakšno groteško. Pokazala naj bi zmago ljubezni nad smrtjo. Dogaja se na Kitajskem. Cesar se dolgočasi, niti dvorni norec ga ne more spraviti v dobro voljo. Kot privid pa se pojavi »cvetka ljubežni«, ki vladarja osreči in s svojo navzočnostjo razveseli ves dvor, toda samo za kratek čas, kajti nenadoma izgine. Cesar spet zapade v melanholijo, moči mu pešajo, na pragu se prikaže smrt. Pomagal naj bi mu čarovnik, vendar je njegov trud zaman, kajti smrt, ki cesarju vzame krono in žezlo, je močnejša. Ko se zdi, da bo zmagala, pa spet nastopi »cvetka ljubezni«. Zapleše, njen ples je celo

---

[98] Gledališki list—Opera NG v Ljubljani, sez. 1938/9, št. 17.

smrti tako všeč, da pozabi na bolnika in njegovo žezlo ter začne še sama plesati. Ob tem se cesarju začnejo vračati moči. Dvorni norec mu izroči krono in žezlo. Spet je zdrav, poln ljubezni skoči k čarobnemu dekletu. Smrt je premagana, vse se srečno konča.[99]

Vsebina Treh plesov je publiko bržkone zadovoljila: bila je nenavadna, srečno se je zaključila in zahtevala je relativno bleščečo sceno. Koliko so se gledalci zadovoljili z glasbo, pa je drugo vprašanje. Nekaterim je verjetno prijala, mnoge pa vznemirila. Večina v času izvedbe (1939) sicer zmerno moderno koncipiranih Treh plesov nad novim v glasbi tudi še ob koncu 30. let ni bila posebno navdušena: vezala jo je še polpreteklost, četudi manj kot desetletje poprej.[100]

Po daljšem presledku je Osterc spet mislil na komponiranje dela, ki bi bilo primerno za baletno izvedbo. O nastajanju načrtovane zamisli je pozorno obveščal Rista Savina.[101] Tako mu je 10. junija 1938 pisal, da je s pantomimo sredi drugega dejanja in da ima med slikami štiri velike orkestrske medigre, ki so nekaka simfonija, izvajajo se lahko kot suita ali pa vsak del zase. Skupen naslov bo: *Quatre pièces symphoniques,* vsak zase pa 1. Marche, 2. Caprice, 3. Marche triste, 4. Tocate. Dodal je, da je »včeraj začel (1. Marche) instrumentirati — 2 strani, 2. uri. Partitura je tako črna, da bo ves Blech eksplodiral«. Dne 18. 12. 1938 je svojemu mnogo starejšemu vrstniku sporočil, da je s komponiranjem mediger skoraj gotov in da je končal tudi tretji stavek simfonije (musique funèbre), četrti stavek pa da bo »podivjana ›Toccata‹«. Nadaljeval je, da bodo hkrati 4 stavki simfonije kot medigre pri »Szenenwechsel« v pantomimi.

---

[99] Ib.

[100] Prim. Osterčev kompozicijski stavek okrog 1939. leta.

[101] Gradivo v Savinovem arhivu v Žalcu.

Iz Osterčevega pisma Savinu z dne 20. novembra je moč razbrati, da je hotel skladatelj v 4. dejanju predstaviti svet v času. Zapisal je še, da s pantomimo Iluzije končuje II. dejanje, ki ima 5 prividov: Paradiž, Inferno, Abu Hasan in Ali Baba, Hollywood, QUR (univerzalni roboti), začetek sveta, Prvi greh in posledice, Orient, Gegenwart, Zukunft. III. dejanje bo nadaljevalo dejanje, ki je bilo prekinjeno ob koncu I. dejanja. »Torej vselej nekaj novega — skoraj« več kot »Im Westen«. V izvedbi naj bi namesto Posledic prvega greha predstavili pekel suženjstva v starem veku, namesto Abu ... pa Mrtvaški ples kot je znan v freskah v Beramu in Hrastovljah.[102] Z delom je Osterc seveda nadaljeval. Savina je v pismu z dne 29. aprila 1940 seznanil, kako poteka delo na baletu, dne 19. novembra istega leta pa v Žalec, kjer je živel Savin, pisal, da je izvleček III. dejanja baleta že v čistopisu. Takrat je balet (Iluzije) očitno že bil končan. Nedolgo zatem (7. januarja 1941) je njegov oblikovalec namreč Savinu sporočil, da »klavirski izvleček gre v tisk«. Obenem je zapisal, da končuje priročnik Kromatika in modulacija, ki bo izšel v srbščini v latinici. V pripisu je še dejal, »da izgleda, da bo premiera v Moskvi« — mislil je seveda na uprizoritev Iluzij.[103]

Illusions (Iluzije) so baletna pantomima v treh dejanjih in osmih slikah. Osterc je to delo komponiral v letih 1937 ali 1938 in 1940 in posvetil Sergeju Prokofjevu, čigar delo je visoko vrednotil in morda pričakoval, da mu bo ta mojster posredoval izvedbo v sovjetski prestolnici. To se seveda ni zgodilo. Ali se mu je potem, ko mu je poslal partituro s posvetilom, Pro-

---

[102] Prim. ib. in Neubauer H., Slavko Osterc in slovenski balet, Spominski zbornik S. O., 1963.

[103] Ib. — Savinov arhiv.

kofjev zahvalil, ne vemo, dokumentacije v tej smeri ni na voljo. Niti to ni znano, ali je Prokofjev Osterčevo pošiljko v takratnem vojnem ozračju sploh dobil. Premiere Iluzij pa tudi v Ljubljani Osterc ni dočakal. Bila je šele 25. aprila 1962. Občinstvo je to skladateljevo delo sprejelo s priznanjem — Iluzije so v ljubljanski Operi doživele 12 predstav —, kritika, kolikor je imela posluh za moderno, je upoštevala čas, v katerem so Iluzije nastale, in Osterčevo stilno orientacijo, ter je to zadnje skladateljevo delo ocenila nadvse ugodno.[104] Ljubljansko premiero so pripravili H. Neubauer (režiser), D. Žebrè (dirigent), H. Neubauer (koreograf) in V. Molka (scenarist), kostumografijo je oskrbela A. Bartlova.[105] Pantomima je bila seveda izvirna, takšna, kakor je bila zasnovana pred dobrimi dvajsetimi leti (vendar s precejšnjimi posegi Žebrèta in Neubauerja). Če bi jo bili postavili takrat, bi bile koreografija, režija in scena po vsej verjetnosti drugačne, ravno tako individualne plesne kreacije. Ljubljanski operni balet ob koncu 30. in na začetku 40. še ni bil na taki ravni kot ob nastopu 60. let. Izvajalci vseh vrst so bili drugi, mladi in dobro seznanjeni z razvijajočo tehniko, ki je bila aktualna v večjih evropskih teatrskih hišah. Presledek med nastankom pantomime in njeno premiero je bil, tako lahko upravičeno sklepamo, izvedbi Iluzij kvečjemu v korist.[106]

S področja Osterčevih prizadevanj za glasbo, ki je služila odru, je treba omeniti tudi scensko glasbo. Avtor jo je napisal za dramo *Herman Celjski* Antona Novačana (1928), iz nje je priredil samospev *Uspavanko* (1928), ki ga je posvetil Marti Valjalo. V tej glasbi je že uporabljal nova kompozicijska sredstva,

---

[104] Cit. Repertoir, 272.
[105] Gl. cit. Repertoar, 272.
[106] Prim. Neubauer H., ib.

vendar zelo zmerno, umirjeno. Glede na njen namen je seveda ni mogoče primerjati s tem, kar je pozneje komponiral za oder.

Med kantatami je Osterc napisal vrsto del, ki so nastajala po letu 1928, kar pravi, da so se tehnično ravnala po stopnji njegovega zorenja in stopnjujočega se usmerjanja v sodobno oblikovalno misel, v polni meri pa upoštevala izrazni značaj tekstovnih predlog. Tako na primer v *Magnificatu* za mešani zbor in klavir štiriročno (1932), ki obsega štiri dele (Quia fecit mihi magna, Fecit potentiam, Suscepit Israel, Gloria). V njem se takti pogosto menjavajo, melodika in akordika sta napeti, kvartni, kvintni in sekundni postopi učinkoviti in zanimivo večajo zvočnost, v primerjavi z vertikalo ima linearnost veliko prednost. Izraznost je mestoma dramatično učinkujoča, gradnja je nekje na meji tonalnega in atonalnega, navzoča je tudi diatonika, ki pa se združuje s kromatiko. Skladba kaže, da se je avtor doživeto poglobil v snov, ki jo je oblikoval. Magnificat je Osterc priredil tudi za mešani zbor in orkester, izvirnik pa posvetil Srečku Kumarju.[107] Podobna svojstva, tehnična, oblikovna, izrazna in stilna, označujejo tudi druge Osterčeve kantate, tako na primer *Rapsodovo velikonočno poslanico* (1929), *Celjsko romanco* (1930—1931) in še zlasti čustveno izraziti *Cvetoči bezeg* (1936), ki je mala kantata za alt-solo, ženski ali otroški zbor in 9 instrumentov v četrttonskem sistemu.

V klavirski igri Osterc sicer ni bil kdove kaj veščc, obvladal jo je le toliko, da je lahko slišal zvočnost melodičnih linij in akordov. Pač pa je dobro poznal tehnične finese klavirskega stavka, naj je bil ta še ta-

---

[107] En izvod Magnificata je Osterc podaril »prijatelju notarju Ivanu Ašiču za Novo leto 1935, torej takrat, ko je skladbo natisnila U. E.

ko občutljiv in za interpretacijo kompliciran. Tako je nekoč neznatni in šele od NA naprej vedno razvitejši in rastoči slovenski produkciji te zvrsti prispeval tudi on tehten delež. Sprva, ko je njegov sodobnik Kogoj že segal po ekspresionističnih sredstvih (npr. v Pianu), je bil Osterc še romantik in je v tem stilu gradil svoje klavirske skladbe. Po praškem študiju stilno spremenjen, pa je nova naziranja o kompozicijskem oblikovanju, prenesel tudi v prakso snovanja svojih klavirskih del, ki so v načelu in mnogih posameznostih odgovarjala načinu, kakor ga je uporabljal v komponiranju skladb v okviru drugih ustvarjalnih področij.[108] V melodiki je bil tonalen ali svobodno tonalen ali je kombiniral to in ono. Isto označuje akordiko njegovih klavirskih stvaritev. Njihova akordična posebnost kaže svojevrstno prakso: če je bil akord formiran po tonalni liniji, mu je njihov avtor večkrat dodajal druge tone zato, da bi zvečal barvitost zvoka in s tem učinkovitost, pa tudi zavoljo tega, da bi kot je sam dejal, vznemirjal konservativce. Ta praksa ni imela nič skupnega z alteracijami, ki nastopajo v popolnoma drugačnih okoliščinah. Kadar so akordi zelo nasičeni, formirani na tonalni ali atonalni ali politonalni zasnovi, jih je vselej mogoče definirati in najti njihova strukturalna izhodišča. Domnevno so bile te konstrukcije rezultat logično strogega Osterčevega pojmovanja, ki je vidno v takorekoč vsem njegovem ustvarjanju. Kot v večjem delu njegove dejavnosti konca 30-ih in naslednjih let, je tudi v klavirskih skladbah razločen nagib k linearnosti, postopnemu prehajanju v atematičnost in druženju diatonike ter atonalnosti, stilno pa k neoklasicizmu. Po tehnični in umetniški vrednosti izstopajo zlasti *Bagatele,* ki jih je

---

[108] Prim. Lipovšek M., Slovenska klavirska glasba, v: MZ, II, 1966, 73.

Osterc posvetil hčerki Lidiji, komponiral pa leta 1933, Karlu Reinerju posvečena *Toccata* (1934), zvočno bogate in Stani Djurić posvečene *Arabeske* (1934), Marijanu Lipovšku posvečene *Pravljice* (1937) in *Fantaisie chromatique* (1940), katero je namenil Panču Vladigerovu. Kot te in še druge skladbe so bili v vsakem oziru zahtevni tudi *Aforizmi*, ki jih je skladatelj posvetil Lizi Fuchsovi. Dedikacije so veljale predvsem pianistom visokih kvalitet, ki so njim poklonjene skladbe tudi izvajali. Zlasti pogoste so bile na koncertnih programih ritmično poudarjena Toccata, duhoviti Aforizmi (Marcia, Moderato, Allegro, Moderato, Allegro vivace), zvočno pestre Arabeske (Moderato, Allegretto, Tranquillo, Vivace, Grave, Presto), Koral in fuga, pa tudi *Quatre miniatures* (1938), posvečene hčerki. Njej je posvetil še svojo zadnjo klavirsko skladbo *Petites variations pour piano* (1940). Vsako teh in še drugih skladb te zvrsti označuje poleg drugih že omenjenih značilnosti tudi domiselno, pretehtano kontrastiranje, ki je bilo karakteristično v Osterčevih kompozicijah nasploh.

V njegov klavirski opus sodijo tudi *Tri skladbe za četrttonski klavir*, od katerih je ohranjena le ena (Moderato), ki bi utegnila biti identična s Preludijem iz leta 1927.[109] Je bila morda *Preludium* za četrttonski klavir, ki so ga 1931. leta izvedli v Pragi na koncertu Spolka pro moderni hudbu?[110] Zaradi manjkanja dokumentacije na to vprašanje definitivno ni mogoče odgovoriti. Čeravno je bil Osterc vnet Hábov privržene, je komponiral le neznatno število skladb v njegovem sestavu: poleg spornega Preludija samo še *Štiri Heinejeve pesmi* in *Cvetoči bezeg*, v katerem je tudi uporabil četrttonsko sistematko. Kaže, da sklada-

---

[109] Prim. cit. Bibliografijo D. Pokorna, ib., op. 46, str. 82.
[110] Gl. cit. Fragment, 48, 187,

telj, ki je bil dobro verziran v tehniki tega sestava, za njegovo obsežnejšo realizacijo v lastnih delih ni bil zavzet. Zakaj ne? Odgovor ponuja več hipotez. Nemara zato ne, ker ni odgovarjal njegovemu konceptu, verjetno pa tudi zavoljo tega ne, ker v sredini, v kateri je živel in delal, četrttonska glasba ne bi imela večjega odziva, pa tudi ne dovolj izvajalcev. Upravičena se zdi tudi domneva, da bi ta glasba kljub trenutnemu zanimanju zanjo v širokem evropskem in celo zunajevropskem svetu daljši čas ne bila aktualna. Bila je pač vabljiv eksperiment, bolj Hábov kot umetniški interes, ki mu je bil namenjen le zelo omejen čas. Res! Ko je prenehala Hábova aktivnost, se četrttonski sistem ni več pojavljal. Morda je vse to Osterc kot pronicljiv mislec predvidel ter se zato ni intenzivno posvetil ne četrttonski in še manj šestinotonski sistematiki. To domnevo dovoljuje njegova kompozicijska dejavnost. O tem posredno priča ne le njegov kompozicijski opus, temveč tudi dejstvo, da je s Hábovim sistemom sicer seznanjal svoje učence, ki pa se zanj z redkimi izjemami zanj niso ogreli. Kolikor so se, so ga le občasno realizirali (npr. F. Šturm). Brž-kone jim je sam Osterc odsvetoval komponiranje v četrttonskem sestavu in jim tudi obrazložil razloge za svoje sugestije.

Sicer redko in izjemoma so Osterca zamikale tudi orgle. Zanje je komponiral Fantazijo in koral (1934?) in (1938) *Cinq morceaux pour orgue* (Prelude, Chaconne, Caprice, Choral, Petite fugue). Obe skladbi sta bili tehnično zadržano sodobni, zvočno gosti in učinkoviti. Namenjeni sta bili koncertni izvedbi. Izrazno sta profani, očitno ju ni navdihnilo kako religiozno občutenje — to analogno velja tudi za Magnificat navzlic njegovim tekstovnim predlogam. Osterc je bil ateist. Njegov notranji svet je preveval duh, ki je bil idejno daleč od kakršnega že koli sakralnega

ozadja. Le-ta mu je bil terminološko in vsebinsko tuj. Kolikor bi ga z njim smeli vezati, je čisto oseben, individualno pogojen. Osterčevo zanimanje je pretežno veljalo instrumentu. O tem pričajo njegove simfonične in komorne skladbe, pa tudi vloga instrumenta v drugih zvrsteh, ki so pritegnile njegovo ustvarjalno pozornost. Tudi v vokalu, kar potrjujejo njegove skladbe za glas in klavir, za glas z instrumentalno spremljavo ali za glas z raznimi komornimi sestavi, pa seveda tudi kantate in opere: solistični glas ali zbor, to in ono je bilo važna sokomponenta neke kompozicije.

Zboru je dal Osterc velik poudarek. V slovenski glasbi je imela ta zvrst dolgo tradicijo, ki ji je sledil tudi on. V svoji prvi ustvarjalni fazi še v romantičnem in novoromatičnem stilu, ko se je profesionaliziral, pa so romantični prijemi izginjali tudi iz njegovih vokalnih del, čeravno se je polpreteklost v njih tudi poslej deloma ohranila.[111] Vendar so v njih sekvence izginile, zasnove so postajale atonalne in po 1933. letu tudi atematične, polifonsko grajenje je bilo čedalje bolj navzoče in z njim tudi imitacija, homofonija se je umikala v ozadje, intervalski razponi, v katerih so imele sekunda, kvarta in velika septima pomembno funkcijo, so lahko rasli tudi do undecime, kontrasti so se množili, ritmika je pridobila na tehtnosti, ob tehnični perfektnosti so bili razločni tudi emotivni elementi. Celotna konstrukcija je, najsi v mešanem, moškem, ženskem ali mladinskem zboru, služila izrazu, ki je bil v teh Osterčevih delih često blizu ljudskemu občutenju, zdaj šaljiv in vesel, potem otožen, tudi včasih sarkastičen, razpet v široki

---

[111] Prim. Šegula T.; Zborovske kompozicije Slavka Osterca, MZ, VI, 1970; Bedina K., Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca, MZ, XI, 1975.

lestvici razpoloženj. Umetniško se zdijo najbolj impresivni zbori *Familija* (1927), *Pesem revolucionarjev* (1929), *Opica in naočniki* (1933) in *Kvartet* (1933) na besedilo Krylova. Slednji je bil iz vrste mladinskih zborov, ki so se v 30. letih zelo razrasli. Zanje je dejal Osterc, da so pomembni tudi zato, ker propagirajo sodobno glasbo in se ne izogibajo niti tehnično najtežjih kompozicij.[112]

---

[112] Osterc S., Koncert omladinske muzike, MG, IX, 1939, 107—108.

O nacionalnem v glasbi

Problem ljudskega in pozneje, ko se je začela formirati umetna ustvarjalnost, nacionalnega v glasbi, je bil prisoten skozi stoletja. Vendar ne vselej in povsod enako. Sprva se je nanašal na rabo ljudskega jezika in ljudskega glasbenega izročila. Šele ko se je začela oblikovati narodna zavest posameznih ljudstev in se je kozmopolitizem začel umikati rojevajočemu se nacionalizmu, so se pojavile razlike. Ljudski jezik, ki je bil v vokalu aktualen, je nadomestil nacionalni, narodni jezik. Ljudska glasba, ki se je prej v umetni glasbi pojavljala le kot nenačrtovan element, je pozlej načrtno nastopala kot pomemben faktor umetniške tvornosti. Ne več zgolj slučajno, temveč zavestno. Spreminjevalni proces se je začel z nastopom romantizma, ki je vplival na vse umetnosti. Tudi na glasbo, v kateri so ga poleg nujnega umetnostnega razvoja poudarjeno podpirale družbene spremembe, v katerih so se, v glavnem v razsvetljenem, 18. stoletju oblikovali narodi kot specifične enote. Le-ti so aktualizirali tudi v glasbi neizbežne posledice, ki so se pri različnih narodih odrazile različno. Samostojni, neodvisni evropski narodi so ljudske, folklorne elemente rabili za regeneracijo, ki naj bi zožila moč univerzalizma in intenzivirala funkcijo individualnega, osebnega in nacionalnega. Za še nesvobodne narode pa naj

bi bile nakazane spremembe most do samobitne, avtohtone glasbe, ki naj bi razvila lastno narodovo bistvo, njegovo tipiko, drugačno od duhovnih karakteristik drugih ljudstev in njihovih dežela. Problem je torej bil v vprašanju izraza, ne pa tudi v tehniki koniranja. Ta se v načelu ni spremenila, potrebno pa jo je bilo upoštevati povsod, kjer je že prej obstajala in ustrezala evropskim merilom. V novo nastajajočih, k avtohtonosti stremečih situacijah jo je skladatelj moral reducirati in prilagoditi dostopnosti večine svojega naroda, neverziranega na umetniški ravni zahodnoevropske umetne glasbe. Tega niso zahtevale le konkretne razmere, marveč tudi narodnostna gibanja, ki naj bi jih glasba podprla v realizaciji njihovih nalog in ciljev.

Začasen odmik od univerzalizma in iskanje lastnega izraza, to in ono je bilo značilno za vrsto evropskih narodov 19. stoletja ne glede na razloge, ki so narekovali omenjene spremembe. Veljalo je tudi za slovensko glasbeno situacijo, ki je bila dotlej v načelu in praksi na splošno ista kot v zahodni Evropi. Vendar je bila njena pot k avtohtonosti nekoliko drugačna. Medtem ko so ponekod nastajale nacionalne kompozicijske šole, ki so jim bila izhodišča in temelji pristni viri ljudske glasbe in so zato lahko krenile v glasbeni nacionalizem, tega za slovensko glasbo ni mogoče trditi. Ne zato, ker slovenske glasbene folklore ne bi bilo, pač pa zato, ker so manjkale skladateljske osebnosti, ki bi bile sposobne samobitnost iščočo slovensko glasbo usmeriti v nacionalni tok ter utemeljiti lastno, slovensko kompozicijsko šolo. Razlog za odsotnost slovenskega glasbenega nacionalizma je morda tudi v tem, da je bilo glasbeno delo na Slovenskem trdno vpeto v zahodnoevropski glasbeni okvir. Njena preusmeritev, ki so jo narekovali ne le umetnostni, temveč tudi in celotno zunanji, družbeni,

narodnostno pogojeni faktorji, pa je bila neizogibna. Toda pogoji so bili zanjo drugačni kot marsikje drugod. Prozahodno orientirani preprosti, tehnično neverzirani ustvarjalci, so si morali prizadevati, da bi s poenostavljenimi kompozicijskimi sredstvi zgodnjega romantizma in elementi iztekajočega se klasicizma svojim skromnim, v male forme vklenjenim delom vtisnili vsaj nekaj slovenskega izraza. V ta namen so se, nepoznavajoč pomen in vlogo folklore, poslužili ponarodele tematike, ki slovenski glasbi ni posredovala nacionalnega značaja v ožjem smislu. Preprostemu ljudstvu so bile njihove skladbice všeč. Odgovarjale so njihovemu čustvovanju, prepojenemu z romantičnim vzdušjem, blago so vplivale na prebujanje njihove, v slovenskost usmerjene zavesti.

Ta situacija se je začela spreminjati šele po prelomu stoletja, ko je Gojmir Krek poudaril potrebo, da se slovenska glasba vzporedi z zahodnoevropsko. Pri tem je mislil na potrebnost tehnične ravni in na začetku 20. stoletja še aktualne stilne orientacije, ne pa tudi na vprašanje izraznosti. Vendar so njegovi privrženci, med njimi posebno Anton Lajovic, Emil Adamič in Janko Ravnik, ki so pritrdili njegovi zahtevi po omenjeni vzporeditvi in le-to s svojim ustvarjanjem bolj ali manj tudi potrdili, mislili tudi na problem izraza, ki naj bi bil dokaz slovenske duhovne bìti. Za ta namen se sicer tudi oni niso naslanjali na izvirno ljudsko tematiko, toda so se tematsko kar najbolj približevali tonu ljudskega čustvovanja, ki ni bil identičen s ponarodelostjo, zdaj aktualno le v redkih primerih, ko je bila kreativnost oblikovalca preslabotna, da bi njegovi skladbi vdihnila duh slovenstva, tipiko zemlje, na kateri je živel, karakterne značilnosti roda, iz katerega je izšel. Nastopajoča izrazna slovenskost je bila torej odvisna od individualnih lastnosti skladatelja, ne pa od načel glasbenega naciona-

lizma, ki so ustvarjalcu pravzaprav odmerila le sekundarno vlogo.

Približevanje zahodnoevropski stilni situaciji se je v slovenski glasbi drugega desetletja 20. stoletja navkljub prevladujočemu romantizmu raznih njegovih faz postopno intenziviralo. Še pred njegovo sredino je v njej že mogoče slutiti klice moderne zahodnega tipa, ki razvojno bistveno sicer še niso vplivale. Težnj po čim občutnejšem slovenskem nacionalnem izrazu tudi še niso motile. Nacionalno se je odražalo tako v tekstih in v glasbi, ki pa ni bila ne izvirna ljudska ne ponarodela. Slednja se je pojavljala le izjemno in pri kreativnejših skladateljih največkrat transformirano, kar je vplivalo na njeno umetniško vrednost.

Vidnejši stilni premik se je v slovenski glasbi začel na prehodu v dvajseta leta s Kogojem, ki je vanjo vnesel nova, ekspresionistična načela umetniškega oblikovanja. Sprva še skromno, razločni so bili ob njih tudi elementi romantizma. Ta je še vedno bil veljaven, kar je takorekoč razumljivo: v 20. letih in pozneje so še delovali številni ustvarjalci, ki so začeli skladati po vstopu v 20. stoletje. Ko so zoreli in vsaj v osnovi spoznavali nazore novejših evropskih stilnih gibanj ter se v posameznih primerih z njimi sprijaznili, so v svojem oblikovanju postajali naprednejši, sodobnejši, ne pa tudi moderni. Razvojno so bili za tedanjo slovensko glasbo pozitivni, vendar se poznemu, post- ali neoromantizmu niso odrekli. Ne po liniji kompozicijske tehnike in stila, ne z vidika izraza, ki je razodeval nacionalni akcent.

V situaciji okrog leta 1920 se je skladateljsko pojavil tudi Osterc. Ko je, nekaj let samorastnik, poskusil ustvarjati, se je moral zadovoljiti s tehniko in stilom, ki ju je spoznaval v zelo omejenem umetniškem oko-

lju ali se z njima seznanjal z odgovarjajočo literaturo, kolikor mu je bila na voljo. Tako je bil v začetnih letih obremenjen z romantično pogojenim načinom glasbenega oblikovanja. V osrednjem bistvu kompozicijskega stavka je bil sicer še nebogljen, vendar toliko drzen, da si je dovolil seči na področje opere, komorne in simfonične glasbe; tudi samospeva s klavirjem ter — kajpak — zbora ni spregledal. Še trdno zasidran v tradiciji, je komponiral tudi na »narodna besedila in napeve«, seveda ne po standardnih principih glasbenega nacionalizma, ki jih je spoznal šele pozneje in se ob njih zamislil. Gradivo pravi, da je navzlic vraščenosti v romantizem v svojih tedanjih delih uporabljal oblikovalna sredstva, ki so se poslužalcem zdela nenavadna, avtorja so imeli za »modernista«, kar kajpada takrat še zdaleč ni bil. Zdi se pa, da je že na svojem zgodnjem ustvarjalnem obzorju slutil potrebo po nečem, kar bi bilo drugačno od dosedanjega, po novem, ki je že pred začetkom 20. let iskalo prostor v slovenski glasbi. To »novo« ni imelo nič skupnega z glasbenim nacionalizmom,[113] ki je bil pogojen z ideološkim predznakom, in je videl pravir ustvarjalnosti v folklori, ter ga ne moremo enačiti z »nacionalnim«. »Novo« pa je bilo vsaj posredno povezano z miselnostjo kozmopolitskega, univerzalnega, internacionalnega in nacionalnega pojmovanja. Nastajala je situacija, ki je kmalu našla odmev tudi v slovenskem kulturnem, torej tudi glasbenem ambientu. Začel se je namreč prodor novega, šlo je za nastopanje moderne, za vprašanje njene, ekspresionizmu naklonjene orientacije in njene upravičenosti znotraj in zunaj slovenskih meja.

---

[113] Prim. Bukofzer M., The New Nationalism, v: Modern Music, vol. 23, 243—247; Einstein A., National and Universal Music, 3—11; Williams R. V., National Music, 1935.

O vsem tem so se mnenja nekaterih vidnih osebnosti, tako na primer Lajovca, Kogoja in Vurnika, ki so pozorno spremljali glasbeno situacijo doma in v svetu, med seboj znatno razlikovala. Kogoj in Vurnik se nista strinjala z Lajovčevo tezo o osrednji vlogi nacionalne glasbe, ki naj bi bila rezultat skladateljeve vraščenosti v svoj kreativni ego in v značilnosti ljudskega čustvovanja. Nasprotovala sta ji in se zavzela za njeno internacionalno, občečloveško funkcijo.[114]

Polemika, ki je prerasla v vsebinsko važne razlage z različnimi ozadji, je postajala čedalje bolj aktualna in razsežna. Za slovenske razmere je bila še toliko pomembnejša zavoljo poprevratne dobe, v kateri je obstajalo občutljivo vprašanje odnosa slovenstva do nemške kulture. Sprva se je radikaliziralo in ni upoštevalo duhovne preobrazbe, idejne prenove, s katero se je srečala tudi glasbena moderna. Segla je v celotni evropski okvir in aktualizirala problem nacionalnega ter internacionalnega, dveh faktov razlikujoče se interpretacije.

Glasbeni kritik in teoretik P. Markovac je menil, da je nacionalizem kot ideja produkt epohe, ki na začetku 30. let spada že v zgodovino. V umetnosti je produkt fiktivne romantične koncepcije estetske narave, ki je v tej časovni fazi nevzdržna, to še toliko bolj, ker je nastala na temelju določenih družbenih prilik, hotenj, ki ne ustrezajo sodobnosti.[115] S to mislijo se je Markovac postavil po robu stanju v hrvaški glasbi 20. in 30. let. Le-ta se je upirala moderni s tem, da je v svojem dosegu realizirala takoimenovani

---

[114] Lajovic A., Vzajemnost evropskih kultur, v: Narodni dnevnik, 1924, št. 123; Kogoj M., Vzajemnost evropskih kultur, J, 1924, št. 98; Vurnik S., Umetnost in družba ter umetnostna politika, v: LZ, XLVI, 241—247.

[115] Markovac P., Uz problem nacionalne muzike, Zvuk, 1932, 9—14.

»neonacionalizem«. »Neo« zato, ker v 19. stoletju kljub prizadevanjem V. Lisinskega, F. Ks. Kuhača in F. S. Vilharja ni uspela preseči idejno drugačnega I. Zajca. Z veliko zamudo je nadomestila to smer šele v prvih treh desetletjih 20. stoletja.

V nadaljevanju se je Markovac vprašal, kaj je sploh nacionalna umetnost. V tej zvezi je pojasnjeval, da nacionalne smeri slonijo na tezi, da je vsaka nacija individualnost, ki mora najti svoj izraz za realizacijo — folkloro. Ustvarjalci jemljejo iz nje, kar ustreza meščanski mentaliteti. Tako so ravnali nekoč na primer Grieg, Rimski-Korsakov, Čajkovski, Chopin, pa tudi poznejši skladatelji. S pomočjo elementov, ki so bili v skladu s psihologijo enega razreda, se je formirala lažna ideologija, lažna idealizacija, ki je ne zanima stvarnost, marveč izkrivlja obstoječo situacijo, to zavestno ali podzavestno. Markovac je menil, da je v evropski glasbi — z izjemo Janáčka in Musorgskega — idejna laž vsak nacionalizem, ki falzificira življenje in težnje preprostega ljudstva. Poudaril je, da je folklora nevtralen material, od katerega je romantika vzela, kar je prijalo njeni ideologiji. V tej zvezi je razmišljal o umetnosti in prišel do sklepa, da umetniško delo ni kopija stvarnosti, ne zadovoljuje se s konstatacijami, odkriva novo, propagira, vodi, vase mora vsrkati probleme sodobnosti. Seveda pa umetnost ne negira folklore, ki ji daje idejno vsebino, primarno gradivo in formo. V tem procesu gre torej za obnovo ljudske umetnosti, ki bo upoštevala sedanjost in nakazovala prihodnost.[116]

---

[116] Ib., 9—14. — Markovčev nazor ni rezultiral tako kot bi bilo zaželeno. Le redki hrvaški skladatelji so ga realizirali in še ti v zelo umirjenem, moderni bližnjem stilu, večina njihovih vrstnikov pa se je privrgla »neonacionalni« smeri, ki je bila med dvema vojnama vodilna.

Markovčevo pojmovanje bi lahko bilo dvoumno. Vendar je v njem mnogo resnice, ki tiči v tem, da se je romantično v glasbi 30. let in še precej prej že preživelo in je s tem tudi nacionalno v umetnosti izgubilo na aktualnosti. Folklora je seveda še vedno navzoča, toda za umetnost koristna le v transformirani rabi. Kaže, da je treba razumeti avtorjeve misli le tako. Po tej strani so bile blizu Lajovčevemu vrednotenju nacionalnega, v marsičem pa tudi tistim naziranjem, ki so nacionalnemu v glasbi odrekala centralno vlogo in jo pripisovale internacionalizaciji umetnosti nasploh.

Ko se je Osterc preusmeril v moderne tokove, se je gotovo moral bolj kot kdaj prej poglobiti v problematiko, o kateri je govor. Toliko bolj, ker je moral razčistiti svoj odnos med nacionalnim in novim. Zanj je to hkrati pomenilo vprašanje razmejitve med romantizmom, ki je omogočil nacionalno v glasbi, kar lahko pojmujemo tudi v obratni smeri, in moderno.

Jedro spora je potemtakem bilo v razhajajočem se umevanju dveh pojmovanj, ki so se nanašala na zahajajočo tradicijo in aktualno sedanjost. Na napredna stilna naziranja, ki so bila rezultat nujnih razvojnih potreb prvih desetletij 20. stoletja in so segla v vse družbene dejavnosti, umetnostne in zunajumetnostne, tradicija bistveno ni mogla vplivati. Osterc jo je istovetil z epigonstvom. Menil je, da vsako posnemanje veže skladatelja in mu jemlje ali celo onemogoča kreativno potenco, če jo kajpak ima. Tolerira jo sicer, vendar misli, da more biti le vir znanja, dejavnik, ki naj ustvarjalca vodi k izvirnosti, k iskanju novih vrednot, pri čemer ga ne sme ovirati.[117] Ti, ki išče-

---

[117] Bedina K., Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu, MZ, III, 1967; Osterc v LZ, 1930, 377.

jo nove poti, si morajo postaviti za cilj, da prehitijo svojega učitelja.[118] Osvoboditi se morajo tujih vplivov. Kot primer je Osterc omenil Petruško Stravinskega, ki je pomenil prelom s tradicijo. Mlado generacijo je na to opozoril in jo pozval k iskanju novega. Dejal je, da načela Schönberga, Berga in Hábe že ostarevajo, čeravno so šla drugam in dalje. Zagovarjal je harmonske drznosti in nove oblikovalne metode. Odklanjal je misel, da bi bila sodobna glasba v krizi, ampak je nasprotno v fazi eminentnega razvoja.[119] S tem pojmovanjem se je uprl trditvi hrvaškega skladatelja Antuna Dobronića, vnetega zagovornika »neonacionalizma«, da je v hrvaškem glasbenem življenju morala v krizi.[120] Dobronić je namreč primerjal nacionalno in svetovno glasbo in sklepal, da je neofolkloristična orientacija eklektična,[121] čemur je Osterc ugovarjal in Dobroniću pojasnjeval, kaj pomeni eklekticizem. Dejal mu je, jasno in kratko, da je eklektično to, kar se naslanja na tuje zglede. Opozoril ga je, da piše 1/4 tonsko glasbo in da v zadnjih delih ne uporablja ne repriz ne sekvenc. Spomnil ga je, da je ljubljanska Opera izvedla številne hrvaške in srbske opere, medtem ko zagrebška Opera ni uprizorila nobenega slovenskega dela. Ker je Osterc slutil, v čem je ozadje Dobronićevega pisanja, je pristavil, da ni nemoralno, če Mirko Polić ne izvaja Dobronića, češ, okusi so različni. Ob tem še poudarja, da je bilo o njegovih Gradnikovih pesmih s kvartetom napisanih okrog 50 pozitivnih kritik z vsega sveta — razen ene zagrebške (Žiga Hirschler). To se Ostercu ni zdelo nemoralno ali abnormalno. Vprašal se je, kako bi mogel zahtevati, da imata Mayer ali Grgošević

---

[118] Zvuk, III, 1935, 228—231.
[119] Zvuk, III, 191.
[120] Zvuk, III, 151.
[121] Ib., 150—151.

ista merila kot na primer Henry Prunières ali Paul Stefan. The Daily Telegraph (London) na primer piše, da so njegove pesmi vnesle v dvorano »fresh air«, zagrebški Morgenblatt pa, da so »etwas flash«. Osterc še pripominja, da se je za njegovo skladbo navdušil »glazbeni intelektualec« Plamenac, pa tudi Dent, Clark, Hába, Vogel, Casella, Malipiero in še drugi. Ko apostrofira Dobronićeve »razlage« in mnenja, Osterc ob koncu še pravi, da ima »anacionalist« o Dobronićevem skladateljskem delu mnogo pozitivnejše mnenje kot večina »skladateljev-nacionalistov.[122] Na Osterčev članek je Dobronić seveda reagiral,[123] vendar se je Osterčevega pojmovanja dotaknil le indirektno. Omenjene misli tako Osterca kot Dobronića pa so spodbudile tudi Lajovca,[124] da je pojasnil svoje pojmovanje nacionalnega in internacionalnega, ki je danes le deloma sprejemljivo.

Dobronić je svoje teze seveda zagovarjal.[125] Dejal je, da je ljudska glasba v zahodnih in severozahodnih deželah sprejela evropske značilnosti, v srednji, južni in vzhodni sferi pa v glavnem karakteristike vzhodnih glasbenih sistemov. V tem je videl posebno glasbeno fiziognomijo. Menil je, da je s temi psihičnimi (lirika, dinamika) prvinami prežeta vsa ljudska glasba »od Triglava do Vardara, od Subotice do Bara«. Zato da je ohranila svojo glasbeno individualnost. To je menda vplivalo, da so se hrvaški in srbski skladatelji prepojili z »ilirskim« duhom.[126] V tem je po

---

[122] Ib.

[123] Zvuk, ib., 151—153.

[124] Zvuk, ib., 165—169.

[125] Dobronić A., Stvaranje naše nacionalne muzičke kulture, MG, VIII, 1938, 23—29.

[126] Ib. — Ta trditev ima le relativno veljavo, vprašljiva je, sporna.

Dobronićevem mnenju že Livadić videl jedro slovanske umetne glasbe, v katero je štel tudi Adamiča in Lajovca. V ljudskem melosu je zaznal realno pogojenost za »našo glasbeno nacionalno ideologijo«. To je po njegovem gledanju vplivalo, da se je srbska glasba dolgo omejevala na zbor, medtem ko se slovenska in hrvaška nista. V njiju so aktualna širša kompozicijska področja in so nacionalna le po videzu, zato višjega vzpona nista dosegli in v zahodni Evropi nista bili primerno ovrednoteni. Manjkala je sinteza nacionalnega in zahodnega artizma.[127] Sledila je generacija, ki je dojela, da je potrebno upoštevati zahodni artizem, se pravi uporabiti tehniko sodobnega komponiranja, evropski intelektualizem spojiti z nacionalno senzibilnostjo. Ta se je seveda, tako sodimo po Dobronićevi stilizaciji, nanašala predvsem na citiranja ljudskega melosa in njegovo obdelavo, manj pa na druge elemente kompozicijskega stavka, v katerem je pisec kot skladatelj rabil tudi sodobnejša sredstva. Podobno so ravnali tudi njegovi privrženci. V njihovih skladbah je ravno tako mogoče ugotoviti nacionalno komponento in novejše oblikovalne prijeme, te zlasti v zvočnih, harmonskih konstrukcijah.

Oris razvojnega procesa je Dobronić ocenil kot revolucijo, ki so ji sledili razni ustvarjalci, med njimi po njegovem mnenju tudi Lajovic in Adamič. Sam da se je odločil za evolucijo, za postopni prehod iz predvojne pasivnosti v konstruktivno nacionalno fazo, ne eklektično, marveč neposredno, iskreno, globoko. Njegov somišljenik Božidar Širola je mislil sorodno, zanj so bila nova, povojna prizadevanja jamstvo za jugoslovansko glasbo v splošni situaciji svetovne

[127] Ib. V neki meri to drži, a ne v vsem. Veljava neke skladbe je najprej in najbolj odvisna od njene umetniške vrednosti, ta pa od kreativne moči oblikovalca.

glasbe.[128] V neposredni zvezi s svojo interpretacijo navaja Dobronić Lajovca, ki da pravi, da obstajata v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani dve struji, od katerih je ena nacionalno kolektivistična, torej v skladu z njegovim pojmovanjem, druga pa zagovarja individualno in internacionalno usmeritev. Potemtakem obstajajo anacionalni in nacionalni skladatelji. V nadaljevanju Dobronić navaja Lajovčevo misel, da so struje zahodnoevropske in anacionalno individualistične orientacije prehodne, začasne, fenomen, ki ga moramo plačati kot mlad narod, pri čemer želimo, da naglo dosežemo civilizacijski in kulturni nivo, podoben zahodnim narodom, katerih kulture naj bi bile — nekritično — edini ideal v našem glasbenem kro-gu.[129] Zatem Dobronić še dodaja, da so, sodeč po Lajovčevem gledanju, nasprotne struje, ki so skladne z dosedanjo nacionalno glasbeno kulturo, one, ki morajo prevladati toliko bolj, kolikor bolj se bo razvijalo in bogatilo »naše« duhovno življenje. Po sociološki logiki in notranji nujnosti vodijo do tega, da prav ta narod dobi v svoji glasbi izraz, ki je adekvaten oblikujočemu se idealu, za katerega velja, da živi v naši kolektivni psihi. Po Dobronićevi domnevi, ki naj bi imela trdno ozadje, je publika po krivdi izvajalcev in delno tudi kritikov napak informirana o stanju naše glasbe. Umišlja si, da se predvsem v Ljubljani in manj v Beogradu zadnji čas kaže tendenca definitivne nacionalne smeri. Za Zagreb ugotavlja kontinuiteto, ki se kaže od Lisinskega dalje: realizira se stapljanje nacionalnega melosa s pridobitvami sodobne evropske glasbe.[130]

[128] Manj tehnično in bolj izrazno so bile razlike med produkti narodov tedanje kraljevine tolikšne, da o jugoslovanski glasbi ni mogoče ekskluzivno govoriti.

[129] Dobronić A., ib., 27, 28.

[130] Ta proces ni bil realiziran.

Dobronićeva razmišljanja o ustvarjanju »naše« nacionalne glasbene kulture so bila dvomljive vrednosti. Dvomljiva zato, ker njihov avtor ne na splošno ne posebej ni upošteval ali ni doumel razvojnih silnic, ne preteklih ne tistih prvih desetletij 20. stoletja. Domneval je, da je unitarizirana glasba raznih nacij izvedljiva. Vendar se je motil. Poenotenje bi bilo relativno realno le z vidika kompozicijske tehnike, ne pa tudi v luči povednosti — izraza in stila, dveh komponent, ki sta odvisni od splošne, torej univerzalne, in individualne, se pravi osebne usmerjenosti umetnostnega oblikovalca. V določenem smislu se tema komponentama pridružuje celo oblikovalna tehnika. Narodi, ki jih je imel Dobronić v misli, so si bili duhovno medsebojno tako različni, da bi bila kakršna že koli, evolutivna in revolutivna realizacija enotnega jezika, v praksi iluzorna. Iz razglabljanj je še razvidno, da se omenjeni »neonacionalist« nikdar ni mogel sprijazniti z moderno, čeprav se je v skladbah, ki jih je pisal, delno ter tu in tam celo sam posluževal elementov njenega tehničnega aparata. Motil se je tudi, ko se je v svojem pojmovanju skliceval na Adamiča in Lajovca. Iz njunih del sicer res veje duh ljudske čustvenosti, ki pa ni istoveten z Dobronićevim ne formalno, ne po načinu obdelave. Vendar sta oba navedena skladatelja sprejela moderno kot razvojno nujnost in to kreativno tudi nakazala, ne da bi jo v svoji praksi tudi uresničila. To pravi, da v svojih oblikovalnih pogledih nista nihala, marveč sta zrelo zrla v aktualno obstojnost. Skratka: njun umetnostni nazor je bil drugačen od Dobronićevega, ki mu je bil internacionalizem skoraj nevaren pojav, nacionalizem pa pojem, ki mu tudi v praksi gre osrednja veljava, katere naj ne obide noben skladatelj.

Akcent, ki ga je Dobronić pripisal nacionalnemu v glasbi, a je zunaj hrvaškega prostora izgubljal na teht-

nosti ali se je ponekod že malone docela umaknil, je bil za večino hrvaških skladateljev 20. in 30. let privlačen. Povzročil pa je tudi napetosti in spore, ki so izzveneli v odklanjanju »tujih« elementov, namreč moderne v hrvaškem glasbenem življenju,[131] pa tudi vpliva tujcev nanj. Tako je Klub hrvatskih kompozitora kritiziral kadrovsko zasedbo v zagrebškem gledališču in Filharmoniji — v gledališču je bilo menda 90 % — izvajalcev tujcev, ki so sodelovali tudi v filharmoničnem orkestru. Cit. klub je temu nasprotoval in hkrati zahteval večjo pozornost do domačih skladateljev in izvajalcev. Poudarek je bil torej na nacionalnem v smislu, ki ga je zagovarjal Dobronić s svojimi privrženci. Verjetno pa ni bil mišljen zgolj umetnostno, ampak tudi družbeno, politično. V prid tej domnevi govori vloga hrvatstva v tedanji državni, ob koncu 30. let vsebolj pereči, zapleteni skupnosti. Zdi se, da se je odrazila tudi v glasbi.

O nacionalnem v glasbi in o folklori je razmišljal tudi Osterc,[132] vendar drugače kot Dobronić. Nasprotoval je citiranju in neposredni obdelavi ljudske tematike. Po njegovem mnenju se te prakse poslužujejo samo skladatelji, ki sami nimajo dovolj ustvarjalnih idej. V tej zvezi se je razgovoril tudi o ljudskih napevih, za katere je menil, da niso bili in niso rezultat množic.[133] Namenjeni so vokalu, ne pa instrumentalni glasbi, s katero niso enakovredni in vanjo ne spadajo. Pač pa so primerni za harmonizacijo, ne pa

---

[131] (U. S.), Hrvatski kompozitori protiv »tuđinskih elemenata«, MG, VIII, 1938, 34—35.

[132] Prim. Bedina K., ib.

[133] Osterčeva domneva je pravilna. Kreator ljudskih napevov (in teksta) je vselej poedinec. Širše občestvo jih prevzame in eventualno prilagodi svojemu okusu. To velja v načelu tudi za nastajanje ponarodelih pesmi, le da so te največkrat rezultat dovolj verziranih muzikov in ne ljudskih pevcev.

tudi za sodobno zasnovano glasbo, v kateri se komponist ne more izogniti kromatiki. Po Osterčevi interpretaciji je to veljalo predvsem za slovensko ljudsko tematiko, ki da je preprosta,[134] manj pa na primer za hrvaško in srbsko, ki da je oblikovno in izrazno drugačna. Dejal je še, da ga je k tej sodbi napotila Balkanofonija Slavenskega, v kateri so folklorni elementi spretno prepleteni s sodobnimi sredstvi. V principu Osterc nacionalne note v glasbi sicer ni zanikal, protivil pa se je njenemu neposrednemu prenosu. Tudi sam jo je realiziral, večidel transformirano. Tako jo zasledimo na primer v njegovih variacijah na ponarodelo pesem A. Schwaba (*Slanica*, 1935), v *Noktur-nu* (Zeleni se gaj) za godalni orkester (1940), v variacijah na slovensko narodno *Kdo bo tebe troštal* za violino in klavir (1936), v *Štirih belokranjskih* za glas in klavir (1925 oz. 1926) in v ranih, pa tudi poznejših zborovskih skladbah. Vselej pa je bil izviren, vsaki, tudi tematično tako grajeni kompoziciji, je vtisnil neko umetniško vrednost, večjo ali manjšo, vendar svojsko. Le-ta z direktno rabo folklore ne bi bila dosežena. Bila bi, tako je menil Osterc, plagiat. Po njegovem prepričanju potrjuje ali zanika umetniško veljavo neke skladbe le kreativna potenca skladatelja in stopnja njegove vraščenosti v duhovni ambient naroda, ki mu pripada. Ti dve komponenti sta bili aktualni tudi za poanto nacionalnega v Osterčevi glasbi.

---

[134] Ta teza je presplošna, slovenske etnomuzikološke raziskave jo osvetljujejo v drugačni luči.

Spoznanja in presoje

Vsaka skladba in nje reprodukcija, obe sta podvrženi nekemu mnenju, največkrat sta namenjeni javnosti. Zapis sodbe je odvisen od recenzenta, njegove strokovne verziranosti, stilne usmerjenosti, odnosa do preteklosti in sedanjosti in še od vrste drugih faktorjev, ki tudi vplivajo na presojevalna merila. Neki, sicer neuzakonjeni, v praksi pa vendar uporabljeni principi, ki bi določali, kaj je prednostno in kaj ni, za kritiko ne obstajajo. Zanjo meritornih pravil ni, možnosti, po katerih se ravna, pa so številne. Izbira jih ocenjevalec, ki se odloči za tiste, ki najbolj ustrezajo njegovemu konceptu. Ravno zato so ocene, ki jih o istem delu pišejo razni kritiki, med seboj večkrat različne. Tudi nasprotujejo si. Ta hvali, oni istemu delu odreka sleherno vrednost. In obratno. Tako je bilo, odkar se je glasbena kritika pojavila kot posebna dejavnost na področju te umetnosti. Kaj je pravzaprav zanjo bistveno?

Ravnokar omenjena polarizacija mnenj je razumljiva, a hkrati sporna. Kritika namreč v neki meri vselej vpliva na poslušalca ali bralca, zlasti na tistega, ki sam ni sposoben ovrednotiti tega, kar je slišal. Tako sprejme kritikovo poročilo kot nekaj, kar velja. Prav to dejstvo, ki je pogosto realno, postavlja vprašanje kriterijev, ki naj bi bili vodilni za ocenjevalčeve storitve. Le-ti se ne nanašajo samo na vprašanja, ki zaje-

majo pogoje za kritično aktivnost, koncentrirajo se v problemu objektivnosti, ki v praksi sicer nikoli ni absolutna, pač pa je lahko in tudi mora biti relativna. Zahtevna je in lastnost osebnosti, ki se čutijo odgovorne za svoja dejanja in nehanja. Res so redke, toda toliko pomembnejše zato, ker utegnejo biti za zgled kritikom manjšega formata, ki so morda obremenjeni z osebnimi predsodki ali celo s prepričanjem, da so le njihova mnenja o neki umetnini in njeni morebitni interpretaciji edino pravilna.

V sam vrh pogojev in kvalitet, ki naj označujejo ocenjevalca, je objektivnost postavil tudi Gojmir Krek, utemeljitelj slovenske glasbene kritike. Le-ta se je pri Slovencih pojavila razmeroma pozno, šele po vstopu v 20. stoletje. Prej je slovenski dnevni in periodični tisk bralce le obveščal o glasbenem dogajanju nasploh, kritičnih zapisov ni bilo ali so bili redki ter skromni. Ta situacija pa se je bistveno spremenila z izdajo Novih akordov, revije, ki je začela izhajati leta 1901. Sprva je objavljala le skladbe, v IX. letniku (1910) pa je uvedla tudi knjižno prilogo in s tem odprla pot glasbeni kritiki, ki jo je usmerjal Krek po zahodnih zgledih. Se pravi, da je poskusil slovenski kritiki posredovati evropsko raven. To je s svojimi sodelavci, med katerimi so bili poleg njega samega najpomembnejši Lajovic, Adamič in E. Hochreiter, tudi uresničil. Ko je omenjena revija prenehala izhajati, je nastopil za glasbeno kritiko dolg, polprazen molk. Poročila o glasbenem delu so občasno v slovenskem dnevnem in periodičnem tisku sicer izhajala, vendar so se večidel nanašala na kratke objave glasbenih izvedb in tiskov. Razmere za glasbeno kritiko so bile podobne tistim pred Novimi akordi. Izboljšale so se šele v 20. letih našega stoletja, ko so leta 1925 začeli izhajati Zbori, ki so se poskušali približati Krekovemu konceptu, a so v tej težnji le delno

uspeli. Kljub temu so bili pomembni, ker so razen starejših pritegovali tudi mlajše, naprednejše, nazorsko novi glasbeni fazi približujoče se skladatelje. Kritika je v tej reviji sicer bila upoštevana, toda Krekove ravni v glavnem ni konkretizirala. To je uspelo dosedči in v marsičem tudi preseči šele Novi muziki, ki se je pojavila leta 1928 in žal realizirala samo dva letnika. Toda tudi to obdobje ni bilo zaman. Zasejalo je nemir v slovensko glasbo, utrdilo je misel o potrebnosti novega pojmovanja o umetniškem oblikovanju, ki je bila prisotna že nekaj časa in v posameznih primerih že dajala prve rezultate. Z Novo muziko se je to pojmovanje še bolj okrepilo, zlasti z vključitvijo Osterca v slovenski glasbeni proces, ki je dal razvojni podobi nov obraz. Ne le kot skladatelj, marveč tudi kot kritik.

Je Osterc imel lastnosti, ki avtorju kritike jamčijo kvaliteto njegovih storitev?

Novo glasbo je oznanjal s krepkimi, radikalno zvenečimi besedami, poveličeval je vse, kar je bilo v nasprotju s preteklostjo. Dejal je, da frenetično odklanja tradicijo.[135] Uprl se je prevzemanju preteklega, ki je pomenilo epigonstvo, ki ustvarjalca veže, onemogoča svobodno kreiranje, zavira formiranje lastnega izraza.[136] Pretirana principialnost je kot dogma, kar velja tudi za Osterčev primer. V praksi pa se pogosto zamaje. Kako in v koliko se je odrazila v Osterčevem primeru?

Seveda je bil Osterc tako oster šele po letu 1925, ne pa tudi prej, ko se je pisno že začel udejstvovati, in ko je še bil v veliki meri predan tradiciji romantizma. Pri tem se še vprašamo, kaj je pravzaprav razumel pod tradicijo. Gotovo ne stilov kot razvojnih fenome-

---

[135] J, XVI, 1935.

[136] Prim. Bedina K., ib.

nov, ki bi jih z lahkoto zavrgli, skoraj da izbrisali iz preteklih razvojnih procesov pretekle glasbe. Že sama misel na kaj takega bi bila absurdna, saj so prav ta obdobja pomenila nastajanje form, množitev kompozicijske tehnike in oblikovalnih pojmovanj, spreminjanje estetskih nazorov, nastopanje vedno novega, vselej odražajoča družbene razmere v prostoru in času. Ko se je ogradil od tradicije, je Osterc pač mislil na vprašanja načinov uporabljanja oblikovalnih sredstev, na načela, ki so omejevala svobodo izražanja, na prej premalo upoštevano komponento izpovednosti, ki jo je zakrival poudarjeni sentimentalizem. Kajpak je vse to razumel po svoje in hkrati dobro vedel, da so tudi v fazah, ki jih je imel za tradicionalne, nastajala velika umetniška dela, grajena po določenih principih, preteklih in na novo nastajajočih, ustvaritve, dokazujoče samobitnost ustvarjalca, skladbe takorekoč trajne vrednosti. Modernistu Ostercu je bilo to jasno, Kako naj bi sicer zapisal, da je bil Mozart »dečko, da mu ga ni para. Vedno rajši ga imam (pa je hudič, pišem vedno bolj divje in moderno). Jaz mislim, da je Mozart v operi povedal vse, kar je bilo do Wagnerja za povedati, le Weber kot nekaka predpodoba prvih Wagnerjevih se mi zdi upravičen.«[137]

Spoštljiv je bil Osterc tudi do drugih mojstrov, ki so po njegovi stilizaciji sicer sodili v okvir tradicije. Ko je poročal o izvedbi Wagnerjevega Parsifala v ljubljanski Operi, je to delo označil kot najbolj romantično v skladateljevem opernem opusu, a ga je navzlic odporu, ki ga je imel do romantizma, ovrednostil kot zelo pomembno. Podobno je menil o Beethovnovi Missi solemnis, Brahmsovi Tragični uverturi, Mendelssohnovi Škotski simfoniji in še o drugih

---

[137] Gradivo v NUK, glasb. zbirka.

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA LJUBLJANA

mojstrovinah, ki so bile izvedene na ljubljanskem koncertnem ali opernem odru ter so nastale v času, ki je bil z vidika 30. let 20. stoletja oznaka za »tradicijo«. Za kritika Osterca je bila odločilna umetniška kvaliteta in razvojna vrednost umetnine ne glede na to, kdaj jo je komponiral njen avtor. [138] Če ga je v njej kaj motilo, je to tudi povedal. Tako je na primer zapisal, da mu nista ljuba ne vsak Brahms ne César Franck, ker da oba v kompozicijski gradnji uporabljata za svoje forme teme, ki imajo že v ekspozicijah sekvence — da seveda spremljajoči del in reprize bazirajo na sekvencah, torej na ponavljanju.[139]

Pisno je bil Osterc veščč, imel je tudi literarne ambicije, s katerimi pa ni uspel. Uspešnejši je bil v konci-piranju člankov o glasbi. Po tej strani se je začel kmalu udejstvovati. Njegov stil je bil lapidaren, strogo logično je v njem razvijal svoje misli, najsi v poročilih o izvedbah ali o skladbah, katerih bistvo je kratko, a jedrnato orisoval. Do Nove muzike je imel za kaj takega le malo priložnosti, v njej pa je v svojih prispevkih predstavil razviden čut za kritično presojanje. Vendar je ta revija kmalu zamrla in Ostercu za nekaj časa zožila možnosti za objavljanje razmišljanj, ki so jih spodbudili razni aktualni glasbeni problemi ali dogodki.

Iz te, skoraj bi lahko rekli pisne osame ga je aktiviralo sporočilo Mihajla Vukdragovića z dne 27. avgusta 1932, da bo na jesen v Beogradu začela izhajati nova glasbena revija, ki jo bo urejala s sodelovanjem njega, Rikarda Švarca in Branka Dragutinovića Stana Ribnikar.[140] Ostercu je podrobno obrazložil, kako si je uredništvo zamislilo značaj te periodike: revija

---

[138] Gl. Zvuk, 1933, št. 7.

[139] Prim. MG, VIII, 1938, 101—102

[140] Dekliško ime Djurić, poročena Ribnikar, pozneje Klajn.

bo moderno orientirana, imeti mora visoko idejno raven, izogibala se bo polemike, ki bi bila namenjena osebnemu obračunavanju, posvečala bo pozornost vsem vprašanjem sodobne, predvsem »naše«, to je srbske, hrvaške in slovenske glasbe. Imenovala se naj bi Tempo, za njeno kvalitetno realizacijo pa bi bili potrebni sodelavci, med njimi Osterc, ki ga je Vukdragović povabil, da bi redno poročal o vsem, kar je značilno za slovensko glasbeno življenje. Mislil je na kritike o skladbah in njihovih izvedbah, pa tudi na načelne članke o glasbenih problemih nasploh.[141] Po tem opisu naj bi bil osrednji poudarek v tej reviji,[142] idejno podobni Novi muziki, na tematiki, ki bi se posvečala predvsem sodobnim glasbenim procesom. Takšna zasnova je Osterca seveda privlačila. Vabilo je rad sprejel, za kar se mu je glavna urednica v pismu z dne 9. septembra 1932 zahvalila in mu podrobno pojasnila, kaj od njega kot rednega sodelavca pričakuje in želi.[143]

Zdaj, leta 1932 je Osterc bolj načrtno kot kdajkoli prej začel razvijati svojo kritično dejavnost, ki je prvenstveno veljala skladbam, izvedenim na ljubljanskem koncertnem odru in v ljubljanski Operi, torej v institucijah, ki sta bili vodilni za slovensko glasbeno reprodukcijo 30. let. Gradivo, ki nam je v mislih, je obilno za osvetlitev Osterčevega pojmovanja, kakšna naj bo glasbena kritika. Pri tem je treba poudariti, da se Osterc ni zgledoval pri Kreku in drugih slovenskih glasbenih kritikih, ki so sodelovali v NA, NM ali v dnevnem tisku, v tem še zlasti ne, ker mu je pomenil le bežno, široki publiki namenjeno poročanje in ne glasilo za strokovno razglabljanje, kakršnega glasbe-

---

[141] Gl. cit. Fragment, 142, 353.

[142] Da naslov revije ne bi kolidiral s Prago, kjer so tudi izdajali Tempo, so beograjski izdajatelji revijo nazvali Zvuk.

[143] Cit. Fragment, 60 ss., 205 ss.

no neizvedeni pisci — amaterji novinarskega tipa — dostikrat niti niso bili sposobni. Tudi sam si ni prizadeval, da bi bil na ravni kritik, ki je veljala za revijalni tisk, kadar in kolikor je o kakem glasbenem dogodku pisal za to ali ono javno občilo. Pri tem je še treba pripomniti, da v svoja kritična poročila ni uvrstil vsega, kar se je dogajalo v slovenskem glasbenem življenju. Upošteval je le to, kar se mu je zdelo vredno pozitivne ali negativne kritike. S slednjo je hotel opozoriti na posledice, ki bi jih utegnilo povzročiti umetniško in / ali tehnično slabotno ali nekvalitetno delo. V tej zvezi je izjemno ostro ocenil opereto Stoji, stoji Ljubljanca Matije Bravničarja, za katerega je dejal, da se je iz vrste moderno orientiranih skladateljev »pretopil« v skladatelja šlagerjev, v skladatelja operetne navlakę. Menil je, da je avtor te operete hotel dati koncesijo publiki in pripomnil, da taki ustvarjalci postanejo konjukturisti ter prenehajo biti umetniki. Sodil je, da Bravničarjeva opereta ne ustreza niti tehničnim zahtevam tako konvencionalnega gledališkega dela. Skladatelju je očital, da ni ohranil čistosti stila in dodal, da to pri njem ni nič novega.[144] Skratka: stvar ne ustreza, melodika je monotona, harmonija prisiljena, arhitektonika slaba, instrumentacija neoperetna in nezvočna. Ob koncu je Osterc še jedko sklenil, da zdaj ni več akutno vprašanje obstanka »Ljubljan'ce«, ampak vprašanje obstanka Bravničarja kot skladatelja, s katerim »smo svoj čas mnogo računali«.[145] Kritikov negativni ton je bil toliko bolj razumljiv, ker je Osterc videl v Bravničarju

---

[144] Ta Osterčev očitek je bil deloma res upravičen, kajti Bravničar je v svojih skladbah večkrat nihal med romantičnim in modernim načinom oblikovanja.

[145] Zvuk, II, 1934, 118. — Osterc se je motil: Bravničar je »obstal« kot ustvarjalec, katerega opus obsega vrsto kvalitetnih, serioznih del.

privržence moderne in tudi zato, ker si je slednji sploh dovolil komponirati opereto, ki Ostercu sploh ni bila pri srcu. Nasprotoval je njenemu uvrščanju v operni repertoar, četudi bi njena uprizoritev ustrezala reševanju finančnega vprašanja operne hiše.

Bravničarjeva opereta, ki jo je avtor označil za »satirično prijazno revijo« po libretu Nika Pirnata, je bila v ljubljanski operi izvedena 1. 12. 1933.[146] Skladatelj je niti sam ni smatral za seriozno delo. Očitno se je zanjo odločil v hipnem prešernem razpoloženju, ki je bilo zanj večkrat značilno.

V zgodnjih 30. letih so bile lahkotne, celo cenene zvrsti razmeroma pogosto na ljubljanskem odru. Publiki so bile všeč, Operi pa gmotno koristne. Programska politika, ki je to tolerirala, Ostercu ni bila simpatična. Žolčno se je spotaknil ob njo, ob njej pa tudi ob ljubljanske kritike, ki so večkrat bili iz novinarskih vrst in strokovno neverzirani. Zanj so bili diletanti, ki so pisali o triumfalnih uspehih nekvalitetnih del in izvajalcev ter so se ozirali na okus občinstva. Sodil je, da jim ni do tega, da bi ga vzgajali, temveč pustijo, da ono diktira program, kar pa je v škodo njegove estetske naravnanosti. S tem ti poročevalci negirajo dušo, ki da je intelekt plus čustvo. Ostercu je bil intelekt na prvem mestu. Po njegovem bi moral biti tudi za produktivca, reproduktivca in recenzenta, pa ravno tako za poslušalca oziroma gledalca. Pravilno je menil, le da te vrste »kritikov« ni uspel nadomestiti s strokovno usposobljenimi.[147]

Resna, standardna opera je bila v ljubljanski Operi sicer upoštevana, vendar so načrtovalci programov segali tudi po lahkotnih, nezahtevnih primerkih operete in podobnih zvrsti. Tako je imel Osterc dovolj

---

[146] Cit. Repertoar, 224.
[147] Zvuk, 1933, 104.

razlogov, ki so ga vznemirjali; ne morda zavoljo konvencialnega stila, ki ga sicer ni maral, ampak zavoljo tehnične površnosti in izrazne nedorečenosti. V svojih ocenah je to nedvomno tudi povedal. Tako je dejal o Šantlovi opereti Blejski zvon, ki da jo je nekoliko izboljšal Kogoj, Škerjanc pa instrumentiral in ji dodal dva tanga, da ni zaslužila izvedbe v Operi.[148] Razočaran je bil, a se je v isti oceni pomiril s poročilom o koncertu Ljubljanskega godalnega kvarteta, ki je predstavil, vseskozi odlično, Beethovnov Kvartet op. 18 v c-molu, Debussyjev Kvartet v g-molu in ob obeh kvartetih še violinsko Sonato M. Milojevića. Slednjo je ovrednotil kot inventivno, mojstrsko oblikovano, zmerno moderno in ekspresivno skladbo.[149]

O Hatzejevi operi — muzikalni drami Adel in Mara, uprizorjeni v Ljubljani 30. 11. 1932, je Osterc zapisal, da je sicer spretno instrumentirana, vendar odraža Mascagnijeve vplive. Je eklektična in umetniško nezanimiva. Kritik je skladatelju očital tudi premočan poudarek na arioznosti, pa še prepogosto rabo paralelizmov in sekvenc.[150] Eklekticizem je očital tudi V. Parmi, češ da se preveč zgleduje pri Verdiju in še bolj pri Mascagniju.[151]

Ostrejši kritični ton je rabil Osterc vedno, kadar skladbe ali njihovi izvajalci niso bile v skladu z njegovimi vidiki presojanja. Seveda je v takih primerih včasih naletel tudi na ugovore. V tem smislu je izzvenelo tudi pismo, ki mu ga je 13. 11. 1934 naslovil ravnatelj konservatorija J. Betetto. V njem je bilo rečeno: »V glasbeni reviji ‚Zvuk‘ ste priobčili kritiko o orkestralni produkciji drž. konservatorija, ki se je vršila koncem preteklega šolskega leta. Ta kritika je pi-

---

148 Ib., 227.
149 Ib.
150 Zvuk, 1933, št. 3.
151 Ib.

sana v tako uničujočem tonu, da mora vsakdo, ki ne pozna dejanskih razmer, priti do zaključka, da je bila produkcija, oziroma topredmetno delo drž. konservatorija brezplodno. / Te vrste poročanja o delu zavoda na katerem delujete sam kot državni uradnik je absolutno nedopustno in v kričečem nasprotju z Vašimi dolžnostmi kot uradnik ter v nasprotju z interesi zavoda, katere ščititi mora biti Vaša sveta dolžnost. / V Vašem pismenem zagovoru priznavate, da so vplivali na Vašo oceno odnošaji, ki vladajo med Vami in gospodom Škerjancem.[152] Ravnateljstvo izjavlja, da temu zagovoru ne more priznati upravičenosti. Za izvojevanje osebnih nasprotij ne sme služiti kot torišče drž. konservatorij. To velja za vse brez izjeme. Upoštevajoč Vaše duševno razpoloženje Vam prizna ravnateljstvo olajševalne okolnosti ter Vam izreka po določbah uradniškega zakona z dne 31. marca 1931 samo opomin. / Glede Vašega nadaljnega delovanja kot kritik odloča ravnateljstvo drž. konservatorija sledeče: / Za vse kakor za druge člane učiteljskega zbora, ki so istočasno kritiki mora pri poročanju o prireditvah zavoda, ki jim nudi eksistenco v prvi vrsti veljati uradniški zakon. Veljati pa mora tudi stremljenje po izrabljanju produkcij v propagandne svrhe za zavod na katerem delujejo. Ravnateljstvo drž. konservatorija nima namena kratiti takozvane ‚svobodne kritike' pod katero firmo se je že neštetokrat delila

---

[152] Med Ostercem in Škerjancem je bila vidna napetost, gotovo zavoljo različnih umetnostnih nazorov ter Škerjančevega nasprotovanja moderni. O tem priča npr. tudi dopis, ki ga je 31. 4. 1931 Osterc poslal GM. V njem je izrazil željo, da ne bi nobenega njegovega dela dirigiral Škerjanc, ki je dejal Štritofu, da bi mu bilo najljubše »ako bi moja suita propadla«, ker »so moje skladbe tako težke za pojmovanje, da bi jih g. Škerjanc kot začetnik najbrž ne zmagal«. — Gradivo v NUK, glasb. zbirka, mapa Osterc, Kronika.

‚ljubeznivost in pravičnost' v nepopravljivo škodo posameznikom ali ustanovam. / Pač si pa na podlagi izkustev ravnateljstvo drž. konservatorija pridržuje pravico, da bo v bodoče topredmetne prestopke obravnavalo po določbah uradniškega zakona. / V primeru, da produkcija po mnenju poročevalca ni uspela naj to svoje mišljenje javi ravnateljstvu, ki bo zadevo razmotrivalo ter skušalo odpraviti vzroke. V poročilih pa naj se opusti vsako pretirano hvalisanje, kakor vsaka očitna graja posameznih gojencev. Prvo rodi mnogokrat precenjevanje, drugo pa lahko uniči za vedno ambicijo in veselje do dela ter vzbuja v krogu kolegov najbolj odvratno lastnost: škodoželjnost. / Nikakor ni dovoljeno poročati na način, ki bije v obraz vsem zahtevam pravičnosti in resnice in ki je v diametralnem nasprotstvu z interesi zavoda. S slednjimi nikakor ni združljivo n. pr. bojkotiranje zavodovih prireditev. / V primeru, da bi ta službena navodila ne našla zaželjenega odmeva, si pridržuje ravnateljstvo glede nadaljnih ukrepov pravico postopka, katerega mu veleva zakon in njegovi disciplinarni predpisi.«[153]

Po zakonu je Betetto v tem primeru ravnal pravilno — bil je zelo natančen izvrševalec predpisov —, Osterc pa je z vidika svoje ocenjevalne vesti tudi imel prav, čeravno je ton omenjene kritike pripisal Škerjancu, ki je imel v rokah vodstvo konservatorijskega orkestra. Najbrž vendarle upravičeno, saj je njegov tekmec po strani skladateljske afirmacije bil odgovoren za kvalitetno raven konservatorijskih orkestralnih nastopov. Betettova reakcija je bila pravzaprav blaga, posebej zanimiva pa morda zato, ker je vsebovala navodila kritikom, kako naj vrednotijo izvedbe. Najbrž ne samo tem, ki so ocenjevali konservatorij-

---

[153] Gradivo v NUK, glasb. zbirka, mapa Osterc—Kronika.

ske prireditve, ampak javno predstavljanje umetniških del nasploh, reprodukcijo in produkcijo, izvajanje in skladbe. Skoraj ni dvoma, da je vsaj posredno mislil tudi na samega sebe, saj je bil kot operni in koncertni pevec prav tako podvržen kritiki. Verjeti smemo, da je upoštevanje navedenih »navodil« želel tudi zase.

Vendar: teorija in praksa se med seboj pogosto razhajata. Tudi v Osterčevem primeru sta se, čeravno si je prizadeval, da bi bil čimbolj neoseben. Tako se je domnevno zdelo tudi urednici Zvuka Klajnovi, ki jo je zanimalo, ali so vse njegove kritike res na mestu. Dejala je, da so pisane v superlativih in vprašala, ali je vse to, o čemer je poročal, res vredno tolikšne hvale. Iskala je razlog za to, slutila ga je v tem, da avtor noče biti prestrog. Opozorila ga je na beograjsko in zagrebško kritiko in želela, da bi vse kritike bile zmerne, v resnem tonu, ne preveč pohvalne pa tudi ne preostre, vodi naj jih težnja, da bi bila revija idejno uglašena.[154]

Kakšna naj bo kritika, o tem je Osterc imel seveda svoje mnenje. Stilna smer, naj je bila kakršna že koli, ga ni vznemirjala. Po tej strani je skušal biti kar se dà toleranten, celo prizanesljiv, četudi je sam pripadal sodobni, moderni orientaciji. Glavno vodilo mu je bilo tehnična in formalna zasnova in izrazna izvirnost skladbe, kajpak tudi izvajalna stopnja njene predstavitve. Čeravno se je teh načel držal tudi v praksi, je v njej uveljavljal tudi svojo osebnostno komponento, ki se je bolj ali manj izrazila in razkrila, kaj mu je bliže in kaj ne. To seveda ne preseneča, kajti človekovih bistvenih lastnosti ni mogoče omejiti na nevtralna tla. Temu dejstvu se ne dà izogniti, ne

---

[154] Gl. cit. Fragment, 61, 207. — Osterc je svoj način seveda zagovarjal in zato z urednico večkrat prišel navzkriž.

zavestno ne podzavestno. Tudi Osterc se mu ni mogel in se verjetno tudi ne bi hotel, še zlasti zato ne, ker ne bi odločilno vplivalo na vrednost njegovega presojanja, vsaj takrat ne, kadar bi bilo nenamerno.

Poleg že omenjenih poročil je Osterc v periodiki [155] in dnevnem tisku objavil še številne kritike o skladbah raznih orientacij, o izvajalcih in o sicer redkih glasbenih publikacijah. Pozorno je spremljal na primer skladateljsko storitev Rista Savina, o katerem je predaval tudi v ljubljanskem radiu (13. 4. 1937), kjer je govoril o njegovih samospevih, operah in klavirskih delih. Avtorju je ob tej priliki priznal umetniško kvaliteto, posebej poudaril njegovo neoromantično usmeritev v samospevih, za katere je menil, da pričajo o pristni skladateljevi slovenski pripadnosti, ki da je sicer razločna tudi v ritmiki. Poudaril je njegov smisel za dramatiko, ki še zlasti izstopa v njegovih odrskih delih, kaže pa se v širokih formah in izrazu. Poleg diatonike se zlasti v orkestralnih predigrah uveljavlja tudi kromatika. Ko je nadrobno analiziral opere, je v njih ugotovil znatne Wagnerjeve vplive. Te posebno za Gosposvetski sen, za katerega je dejal, da je prekomponirana glasbena drama, v kateri se Savin poslužuje tudi »leitmotivov«. Za opero Matija Gubec je Osterc menil, da je Savinovo najzrelejše, pa tudi najboljše slovensko glasbenoodrsko delo, ki hkrati pomeni nadaljevanje Wagnerjeve linije. Podobno sta zasnovani tudi baletni pantomimi Plesna legendica in Čajna punčka.[156] Medtem ko je bil ta radijski oris bolj poljudnega značaja, je bila Osterčeva ocena Savinove Vokalne suite za soli, zbor in klavir

[155] Predvsem v Zvuku. Ko je ta 1935 prenehal izhajati, je v kritični aktivnosti S. Osterca nastal interval do leta 1938, ko se je pojavil Muzički glasnik (1938), v katerem se je Osterc spet kritično aktiviral.

[156] Gradivo v NUK, glasb. zb., mapa Osterc, Kronika.

analitično še podrobnejša in čisto strokovno koncipirana.[157] Kritik je dejal, da je komponirana v narodnem duhu in homofonsko, v zboru in klavirju prevladuje diatonika, v melodiki pa dominira najvišji glas. Spremljavo, ki je zelo »pianistična«, označujejo klavirski prijemi in razloženi akordi. Ritmična zasnova skladbe je zanimiva. Harmonsko izstopajo terčni akordi, stranski toni so številni, prav tako so modulacije pestre in pogoste. V srednjem stavku se pojavlja tudi kromatika, ki veča zvočno bogastvo, spremljava solistov je delikatna. Osterc opozarja, da Savin v zadnjih delih uporablja v melodiji kvartne postope, tako na primer v pesmi Raj nastopijo v taktih 145—148 take kvarte v smislu kvartnega kanona a, d^1, g^1, c^2, k čemur pristopa prvi ton zunaj kvartne progresije e^2 — skupaj torej toni pentatonike na osnovi c. Tu pa tam se harmonija oddaljuje od terčnega sestava, pojavljajo pa se tudi harmonske kombinacije, na primer 1—2—5 ali 1—4—7, ki niso razrešene.[158] Leto pozneje je Osterc poročal o koncertu v Celju, na katerem so bili Savinovi zbori, samospevi, klavirske skladbe in fragmenti iz opere Lepa Vida. Pohvalil je zlasti interpretacijo samospevov, posebej pa plediral za izvajanje zborov, čeravno so težki.[159] Le-te je Savin komponiral v svojih zadnjih letih, vendar ne tako kot nekoč — romantično, neoromantično, temveč je v svoje prejšnje oblikovanje vključeval tudi sodobnejše elemente. Gotovo pod Osterčevim vplivom — med obema skladateljema so namreč obstajale dolge in tesne zveze, ki so pozneje povzročile tudi spremembe v Sa-

---

[157] MG, IX., 1939, 109.

[158] S tem je Savin nakazal prelomnico v svojem oblikovalnem pojmovanju, ki pa je ni uspel realizirati.

[159] Savin jih je očitno komponiral po Osterčevem navdihu. Tehnično so bili njegovi pozni zbori res zahtevni, izrazno pa pomenljivi.

vinovem kompozicijskem stavku. Posebno intenzivne sicer niso bile, toda značilne za skladateljsko delo v visoki starosti, ko prilagajanje novejšim pogledom potemtakem nikakor ni izključeno.

Podobno kot o Savinu je Osterc v ljubljanskem radiu govoril tudi o Antonu Lajovcu (23. 1. 1939),[160] kateremu se je v svoji zreli dobi vedno bolj približeval. V svojem radijskem predavanju je poudaril »absolutne vrednote« njegovega ustvarjanja. Orisal je Lajovčevo vlogo tik po čitalniški dobi, ko je že od vsega začetka brezkompromisno zahteval napredek v slovenski glasbi. Po stilu je Osterc Lajovcu prisodil isto mesto, kot ga je imel Debussy.[161] V tej zvezi je navedel zbirko Dvanajst zborov, ki da so vzorni in kljub mnogim harmonskim in polifonskim drznostim pristno slovenski. Ta pristnost pa je po Osterčevem mnenju posledica tega, da Lajovic ni »padel« v folkloro, ampak je »črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjskosti, in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno slovenskem«.[162] To je poudaril tudi za Lajovčeve samospeve, ki jih je visoko vrednotil. Po pravici, kajti tehnično in umetniško se lahko merijo z najboljšimi primeri te zvrsti v slovenskem in evropskem okviru. Osterc je tudi menil, da lirizem in zdrav humor izstopata zlasti v Lajovčevih zborih in seveda tudi v drugih skladbah, v katerih se ta skladatelj marsikje vzpne v dramatične dimenzije. Za Adagio in Gozdno samoto, deli, ki ju preveva topla melodika je — pravilno — ugotovil, da se čuti še navezanost na tradici-

[160] Gradivo v NUK, glasb. zb., mapa Osterc, Kronika.

[161] Stilno Ostercu pač ni mogoče pritrditi, saj po tej strani Lajovca in Debussyja ne moremo enačiti. Različna sta si tudi po razvojni vlogi.

[162] Gradivo v NUK, glasb. zbirka, mapa Osterc, Kronika.

jo. Caprice je že drugačen: veliki rondo, melodično diatonski, harmonsko pa so v njem sozvočja celotonskih lestvic, prepletena z disonancami diatoničnih struktur in kromatičnimi zasnovami tonskih kompleksov. Homofonija je v tej skladbi še vedno izrazita in ima prednost pred polifonijo, barvitost je široko dimenzionirana, ritem pester, večidel v 5/4 taktu. Kritik je pohvalil tudi Psalm, ki da je po obliki prekomponirana kantata, trodelna kompozicija, kontrastna, zvočno bogata, višek doseže ob koncu s fugiranim stavkom.[163] Po Osterčevem vrednotenju je le malo skladateljev, ki bi smeli trditi, da je v njihovih delih vsaka nota na pravem mestu. Lajovic spada med tiste redke slovenske ustvarjalce, zato ne preseneča, da so poslušalci, navajeni na Foersterja, z začudenjem prisluhnili njegovim delom, kajti uporabljal je drugačna, nečitalniška merila. Na splošno je bila ta Osterčeva trditev upravičena, vendar ne za vse Lajovčeve predhodnike, tako ne na primer za Benjamina Ipavca, Gerbiča in tudi za poznega Foersterja ne; ti so se že oddaljevali od zgodnjega romantizma ter postopoma prešli v njegovo pozno fazo, katero je sprva upošteval tudi Lajovic. Toda Lajovic je naglo prehajal v naprednejše stilne tokove, v pozno in novo romantiko, segal tudi v postromantiko in se prej podzavestno kot zavestno dotaknil prvin impresionizma, čemur se ne publika ne izvajalci niso odzvali takoj in v polni meri, še navzoča polpreteklost jih je še preveč vezala. Po Osterčevi ugotovitvi, ki je veljavna še danes, je bil Lajovčev pevski stavek pretežno diatoničen, klavirski pa bogat na alteracijah, enharmonijah, kromatiki in še na drugačnih oblikovalnih sredstvih, ki prej v slovenski glasbi niso bila v navadi. Izogibal se je tradiciji, bil je samonikel. Ko je Hába poslušal

---

[163] Osterc S., Anton Lajovic, Zvuk, 1933, št. 8—9

njegov Psalm, je baje dejal, da mu je po smeri enak samo Roussel.[164]

O Lajovcu je Osterc poročal prizadeto in neprizadeto. Prizadeto zato, ker je bil z njim v najboljših stikih, kar je v določeni meri verjetno vplivalo na ton njegovih kritičnih formulacij, neprizadeto zato, ker si je prizadeval, da bi bil do njegovega skladateljskega pa tudi publicističnega dela kar se dà objektiven. To je potrdil tudi v sporočilu o takoimenovani Lajovčevi čitanki, ki je izšla leta 1938 in so jo sestavili L. M. Škerjanc, B. Borko in S. Koželj. Osterc je imel k Škerjančevemu in Borkovemu prispevku nekaj pripomb, ki naj bi osvetlile sporne točke obeh pisanj. Tako se je spotaknil ob Škerjančevi trditvi, da Lajovic nikoli ni dovolil, da bi mu kdo diktiral, kako naj konstruira nove harmonije. Osterc je menil, da bi pisec moral navesti, kdo bi naj to bil. Bržkone je mislil na Kreka, ki so se mu zdele Lajovčeve harmonske konstrukcije res drzne, vendar njihovega avtorja ni niti poskušal odvrniti od njegovih zasnov. Osterc se ravno tako ni strinjal s Škerjančevo trditvijo, da je Lajovic svoje največje skladbe napisal v formi »lieda« in opozoril na formo široko realiziranega Lajovčevega Caprice (A B A). Tudi z nekaterimi Borkovimi navedbami se Osterc ni strinjal. Tako na primer ne z označbo Lajovca kot »kulturnega ideologa«, pa tudi ne z vprašanjem Lajovčevega pojmovanja o eksportu slovenske glasbe, kakor ga je interpretiral Borko. Oporekal je tudi Borkovemu mnenju, da je princip kolektivizacije praktično že zmagal v širokem svetu in bo tudi v slovenski kulturi. Celo Lajovic sam je s svojo skladbo Caprice postal »eksporten« je dejal Osterc, kar je dejstvo, ki govori obratno od tega, kot je mislil Borko. Lajovic je razvidno nagibal k mo-

---

[164] Ib., 289.

dernizmu in to je Osterc razločno doumel. Zagovarjal je individualizem in v tej zvezi »eksportni« princip, ki da ga mora vsak sam uresničiti, če doma ni posluha za napredno. Za objavo v »čitanki« izbrane skladbe pa je Osterc sodil, da so odlične. Navzlic temu, da se ni strinjal z vsemi ideologijami pisnih tekstov, je Lajovčevo čitanko ocenil kot prispevek, ki bo koristil serioznemu glasbeniku kot študijski material.[165]

Decentno je Osterc ovrednotil samospeve Lajovčevega sopotnika v NA G. Kreka, ki so nastali v raznih ustvarjalnih skladateljevih fazah in še zlasti po letu 1935.[166] Poudaril je, da je skupaj s Savinom in Lajovcem mnogo prispeval k afirmaciji slovenske glasbe. Čeprav je bil njegov oblikovalni nazor daleč od Krekovega, mu je Osterc priznal določeno stopnjo naprednosti. Za melodično linijo njegovih skladb je menil, da ni sentimentalna, zato še danes deluje sveže kot nekoč. Harmonska baza je sicer terčni princip, vendar z različnimi logičnimi, nevsiljivimi alteracijami in neharmonskimi toni, kar priča o tem, da je Krek dobro poznal stil Wagnerja in Richarda Strausa. Za njegova poznejša dela je dejal, da se v njih odražajo tudi vplivi impresionistične šole. Za ritmiko v skladateljevih delih je sodil, da je enostavna. V dobro mu šteje, da se je avtor izogibal tridelnega ritma in bil po tej strani iznajdljivo pester. Gradnja je bila po Osterčevem mnenju v glavnem homofonska, mestoma pa so se le pojavljali polifonski kompleksi. Spremljavo je označil za učinkovito, njeno kompleksnost stopnjujejo občasne ritmične skupine v smislu tematske obdelave motiva.

---

[165] Prim. Osterc S., Lajovčeva čitanka, MG, IX, 1949, 44—45.

[166] Prim. Osterc S., Gojmir Krek, Solopesme uz pratnju klavira, MG, X, 1940.

Krekove samospeve je Osterc navzlic temu, da je bil njihov avtor v polnem idejnem nasprotju z bistvenimi značilnostmi moderne, ocenil pozitivno. Iz stilizacije njegove kritike lahko sklepamo, da jih je smatral za tehnično neoporečne in izrazno privlačne. Seveda jih ni uvrstil v kategorijo Lajovčevih del iste kompozicijske zvrsti, vendar je svetoval pevskim solistom, naj se jih češče poslužujejo. Pripomniti je treba, da ne ocena ne omenjeni nasvet nista bila izraz dobrohotnosti, temveč premišljeno dejanje zrelega misleca, ki je ob koncu 30. let preteklost vrednotil drugače, kot jo je, recimo, pred desetimi leti in še nekaj prej ali pozneje.

Med razmeroma številnimi skladbami slovenskih avtorjev, ki so bile izvajane v 30. letih na ljubljanskem koncertnem odru in jih je ocenjeval Osterc, je bila Duma Blaža Arniča, za katerega je kritik dejal, da se posebno navdušuje nad Musorgskim, Brucknerjem in Stravinskim. S svojimi deli kaže smisel za široko formo, čemur je dokaz tudi njegova duma.[167] Tudi v njej jo je v glavnem dosegel z repeticijami in sekvencami. Kot v njegovih drugih orkestralnih skladbah je melodika tonalna, prevladujejo periodični kompleksi. Akordika je moderna,[168] čeravno je predvsem konsonantna in manj disonantna. Po Osterčevem mnenju Arnič v Dumi — podobno kot še v vrsti svojih skladb — polifonijo spretno menjava s homofonskimi skupinami in se s tem izogiba monotoniji, ki je v širokih formah zaradi pomanjkanja kontrastov lahko nevarna. Kajpak kontrasti tudi v Dumi ne manjkajo, uvaja jih že z izbiro gradiva, še

[167] MG, VIII, 1938, 208.

[168] Modernost akordike je Osterc seveda omejil na sredstva, ki jih je uporabil Arnič (alteracije, kromatika), ki pa še ne upravičujejo bistva modernih konstrukcij. Aktualna so bila že v neoromantizmu.

zlasti pa z dobro instrumentacijo. Po vtisu, ki ga je dobil ob poslušanju in študiju partiture, je Osterc menil, da je Duma ritmično živahna in njen avtor iznajdljiv. Trdil je, da je njegovo skladanje vedno boljše in izrazno globje. Osterca ni motilo, da vsi muziki in poslušalci niso bili tega mnenja. V Arničevih delih in tudi v Dumi je slutil izrazito, elementarno močno kreativnost. Izrekel ji je priznanje, ki je veljalo tudi arhitektoniki, kakršna se je uspešno uveljavila tudi v celovitosti vsakega simfoničnega stavka. Osterc je ocenil tudi Arničevega simfoničnega Zapeljivca, ki ga je izvedla Ljubljanska filharmonija.[169] Tudi ta skladba ga je impresionirala, v njej je videl polnost življenja in ritma. S tako zasnovano, priznalno presojo novoromantično koncipiranega dela, je potrdil širino svojega kritičnega razgleda, ki se ni oziral na problem stila, ampak na kvaliteto umetnine.

Svoj kritični princip je Osterc dosledno upošteval. Tudi v primeru Škerjanca, s katerim se je sicer človeško in nazorsko popolnoma razhajal. Ko je poročal o njegovem Sonetnem vencu,[170] se je ugodno izrazil o melodiki te kantate, ki da je v romantično-impresionističnem stilu. Dejal je, da je skladba v glavnem diatonična, le v zborih precej kromatična in tako ponekod nekoliko disonančna. Menil je, da je delo harmonsko zanimivo in po tej strani moderno,[171] kar da je glavni pozitivni faktor kantate, ki je instrumentacijsko in zvočno pretehtana. Njeno literarno formo in odnos do zahtevnega Prešernovega teksta, to in ono pa je ocenil za najmanj pozitivno. Razlog za to neustreznost je kritik videl v izboru teksta. Po njego-

[169] Gl. MG, IX—X, 1940.

[170] MG, X, 1940, 51—51.

[171] Škerjanc se je tu in tam sicer poslužil nekaterih prvin, značilnih za moderno, vendar ga, impresionizmu naklonjenega romantika, ne moremo uvrstiti med privržence moderne.

vem mnenju dobra celovečerna kantata brez odmora ni mogoča. Tako snovanje privede do quasi modernata brez konca. Osterc je domneval, da bi bilo treba tekste komponirati drugače navzlic njihovi logični sleditvi. Medtem pa se je Škerjanc vezal na tekste, s tem pa onemogočil ritmično kontrastiranje; vendar je oblikoval kontraste v instrumentaciji, v menjavanju zborov in vokalnih solistov a cappella, realiziral jih je tudi z orkestralnimi medigrami in s prepletanjem homofonije in polifonije, kar pa ni spremenilo nujne enovitosti celote. Tudi kompozicijski stavek Sonetnega venca se je kritiku zdel ponekod suh, zvočnost pa pomanjkljiva, na primer v kanonu tenorja in basa brez spremljave ter v solo-tercetu a cappella.

V celoti Osterc Škerjančevega Sonetnega venca ni ocenil kdove kaj pozitivno. Bistvo njegove kritike se je nanašalo na vprašanje skladateljevega pojmovanja pesnitve, ki v njegovi upodobitvi ni bila adekvatno realizirana. Kaže, da je avtor to sam sprevidel in poskrbel za drugo, boljšo verzijo kantate (1948).

Ugodno pa se je Osterc izrazil o Škerjančevi Suiti za godalni orkester, ko je le-ta bila izvedena 1940. leta.[172] Smatral jo je za skladateljevo najboljše delo. Dejal je, da je izvirna, melodično in harmonsko zanimiva, kontrastna in precej polifonska, izvrstno instrumentirana. Sodil je, da je v tej skladbi Škerjanc končno našel svoj stil. Tudi njegove mladinske zbore, še zlasti pa mladinske skladbe za klavir je ugodno ovrednotil. V slednjih je še posebno poudaril harmonske zasnove in v njih disonance, dominirajoče v zadnjem akordu. Menil je, da so te kompozicije[173] kvalitetne in po notranjosti vredne ter na isti višini

---

[172] Ib.

[173] Deset mladinskih skladb za klavir.

kot sorodna dela tujih avtorjev.[174] Tako stilizirana presoja priča, da Osterc nasproti Škerjancu — oba drug drugemu namreč nista bila pretirano naklonjena — ni bil le strpen, temveč realno objektiven.

V dolgi vrsti kritik, ki jih je napisal Osterc in so veljale vsem, tudi neslovenskim avtorjem, katerih dela so bila v 30. letih predstavljena na Slovenskem, je bil kot ocenjevalec relativno pravičen, zvest merilom, ki si jih je zastavil za ocenjevanje. Vseh izvedb seveda ni mogel upoštevati, selekcioniral jih je in se omejil predvsem na ljubljanske glasbene dogodke.

O operi Koštana P. Konjovića je na primer menil, da je delo s svežo invencijo, skladba, ki se izogiba patosu, konvencionalnosti in sentimentu, plod zrelega, harmonsko modernega umetnika.[175] Konjovića je postavil nekje med Musorgskim in Janáčkom, pri katerem se je zgledoval z rabo govorjene, iz dialekta vzete besede. Zvočno polna Koštana je Osterca impresionirala, pozorno jo je analiziral in poudaril njeno izvirnost.[176]

Osterc je vestno razčlenil tudi opus Miloja Milojevića, skladatelja kvalitetnih del, ki je bil tehnično izvrstno verziran, izpovedno marsikje v nacionalnem tonu, stilno pa zelo raznovrsten. Za Osterca je bil neoromantik, ki je svoj kompozicijski stavek bogatil s prvinami impresionizma in tudi ekspresionizma. Ostercu so bile njegove skladbe všeč predvsem zaradi tehnične neoporečnosti in razločnega, čeravno ne vselej izvirnega izraza.[177]

---

[174] MG, X, 1940.

[175] Konjović je iz prvotnega poznega v svoji zreli dobi prešel v neoromantizem in se hkrati približeval moderni oziroma njenim elementom.

[176] Zvuk, 1944, 189.

[177] Zvuk, III, 1955. 1—8.

Manj je Osterca navdušila opera Dorica pleše Krste Odaka, ki je bila daleč od Stravinskega in Konjovića. Označil jo je kot »narodno« opero, polno sicer dobro obdelanih citatov, stilno nekje med poznim in neoromantizmom. Za kritika je bila dolgočasna, nekoliko so jo poživljale medigre ter kontrasti v tonaliteti, tempu in izrazni razpoloženjskosti. Z narodnim koloritom prepredena instrumentacija se je Ostercu zdela zvočna in interesantna, vendar preveč masivna in preračunana na efekt. Menil je, da so najboljši v njej zbori, ki so zasnovani oratorijsko. Kljub temu, da je bila opera publiki všeč, se je vprašal o pomembnosti tega in drugih podobnih del, ki niso v skladu s sodobnimi težnjami. Odakova Dorica pleše je bila po Osterčevem mnenju le obogatitev domačega repertoarja, »za eksport pa ni«.[178]

Sorodno je Osterc ocenil opero Morana Jakova Gotovca, ki da je konservativna, koncesija publiki. Iz nje sevajo vplivi Puccinija, zlasti v pevskih duetih. Kritik je v njej pogrešal izvirnost. Avtorju je očital ritmično monotonost, prenasičeno instrumentacijo, ponesrečeno rabo folklornih elementov, veristični način formiranja že tako nezanimive melodike, tradicionalnost harmonskih sklopov, sentimentalnost. Skratka: Osterčevo mnenje je bilo, da je ta Gotovčeva opera oblikovana reakcionarno, v polnem nasprotju z ustvarjalnimi težnjami moderne.[179]

Večjo pozornost je Osterc izkazal operi-muzikalni drami Hlapec Jernej[180] češkega skladatelja Alfreda Machowskega.[181] Libreto je po Cankarju priredila

---

[178] Zvuk, III, 1955, 146.

[179] Zvuk, 1933, 190.

[180] Izveden 29. 9. 1932 v Ljubljanski Operi; gl. cit. Repertoar, 229.

[181] Machowsky je v operni literaturi takorekoč neznan, ne omenjajo ga niti češki leksikalni viri.

neka Jirkova, vendar v nemščini; v slovenščino ga je prevedel M. Klopčič. Osterc je glasbo označil kot močno dramatično, posebej je omenil lepa lirična mesta. Po njegovi oceni jo je avtor komponiral po zgledih Wagnerja, R. Straussa in Puccinija. Wagnerjev vpliv potrjujejo mnogi leitmotivi, Straussov instrumentacija, Puccinijev široko razporedne melodične linije in zlasti pevski glasovi, gibajoči se med recitativi in patetiko na nekaterih mestih. Osterc je menil, da stil Machowskega ni individualen, za njegovo opero pa je le dejal, da je izvrstna v doseganju soglasja med sceno, orkestrom in solisti.

Ko je poročal o operi 01-01 Aleksandra Čerepnina, je Osterc presodil, da se ta skladatelj zgleduje pri Musorgskem, a se obenem približuje Prokofjevu. V akordiki sicer ne prinaša nobenih presenečenj, všeč pa mu je svobodna melodika, ki se naslanja na dur, mol in cerkvene tonalitete, še bolj pa na devettonske lestvice, ki jih Čerepnin konstruira sam. Osterc je še ugotovil, da so v omenjeni operi razmeroma pogosti ostinati, melodične ideje svobodno realizirane in kromatika izrazita. Svobodna je tudi ritmika, instrumentacija pa izredno okusna. Po tej stilizaciji je bila 01-01 blizu modernim zasnovam.[182]

Konceptualno v smislu novejšega ali novega pojmovanja zasnovana in na Slovenskem v 30. letih izvedena dela, ki jih je Osterc recenziral, je kot kritik spremljal pozorno in s poudarjeno simpatijo. Svojih kritičnih meril pa zato bistveno ni spremenil. Prizadeval si je, da bi jih uveljavljal na glede na stil in veljavo, ki si jo je ta in oni avtor v svetu morda že pridobil. Seveda je bil njegov, tudi še tako premišljen namen samo relativno uresničljiv. Objektivnosti v či-

---

[182] Zvuk, II. 1933.

stejšem pomenu besede verjetno Osterc vselej ni dosegel. Najbrž se ni niti zavedal, da drugače oblikuje svojo misel, ko koncipira ocene o delih, ki so bila blizu njegovemu oblikovalnemu nazoru in skladna s sodobno stvarnostjo. In vendar se je zgodilo, da je včasih skrenil z zaželene poti in vedno ni dojel, da je spreminjanje razvojno potrebno ter veljavno za vsakega ustvarjalca. Tudi kadar je v vprašanju stil.

Ko je ocenjeval Petruško Igorja Stravinskega, za katerega se je ob njegovem nastanku napredni glasbeni svet navduševal, ker je skladatelj z njim prekinil s tradicijo (1911), je Osterc zapisal, da to delo zdaj (1935) ne pomeni več tega kar nekoč.[183] Petruški je sicer priznal vse tehnične, stilne in izrazne kvalitete, vendar je avtorju zameril, da je poslej večkrat menjal stil, kar da dokazujejo Simfonija psalmov, Oedipus rex, Apollon musagète, Pulcinella. V slednji se je skladatelj približal klasicizmu, s tem pa naredil korak nazaj in povzročil, da se mladi skladatelji nanj čedalje manj naslanjajo. V tej zvezi je pomislil na razhajanje med diatoniko in kromatiko, na vlogo 1/4 tonov, na ostinate, ki da vodijo k šablonskosti in podobno tudi reprize ter zaključki. Kdor jih uporablja, menda ostaja na sredi poti. Osterc je bil prepričan, da bi tudi Stravinski postal šablonski, če bi razvojno ostal na stopnji Petruške. Od mlade generacije je zahteval, da prekine s Petruško, ki zanj, tako je mislil, ni bil več aktualen. To je bilo veljavno kajpak le zanj in za njegove poglede o umetnostnem oblikovanju. Ne za vsakogar, temveč zanj, za Osterca, je lahko veljalo mnenje, da je ideologija Schönberga, Berga in Hábe zastarela in da je treba z njo prekiniti. Iti da je treba dalje, naprej. Trdil je, da Stravinski sredi 30. let ni več na ravni najnovejšega razvoja in zato

---

[183] Zvuk III, 1935.

njegove novejše kompozicije izgubljajo na pomenu. Sodil je, da to velja tudi za Hindemitha, za njegove kanone in fuge. Izjema naj bi bil Bergov Wozzeck, ki dokazuje, da ima glasba večje razvojne možnosti in perspektive za drugačno oblikovalno usmeritev. Osterc se je zatem vrnil k Petruški, ki da je bil pred 10 leti zanj višek. Vodil ga je v krog hipermoderne, danes (1935) ga ne bi več.

Kaže, da se je Osterc sredi četrtega desetletja, ko je bil kot relativni atonalist in atematik v aktivnem vzponu, svojim dotedanjim vzornikom odpovedoval. V svojem zagonu je nameraval preseči vse, kar je bilo v moderni doseženo. Stravinskega je sicer še spoštoval, hkrati pa je menil, da je njegova diatonika robustna, njegova linije dolgo razpredene. Tudi mu ni bilo pogodu, da se poslužuje arhaičnih skal in ostinatnih basovskih figur, v dobro pa mu je štel, da se izogiba efektu in se odmika sekvenciranju. Poudaril je novi način njegovega oblikovanja in to da formira nove instrumentalne zvoke. Enovitost kompozicije kot celoto je bilo zanj pravo odkritje. Odkod ta dvojnost Osterčeve interpretacije glasbe slovitega ustvarjalca? Nekatere značilnosti njegove gradnje je hvalil, druge grajal ali vsaj manjšal njihovo težo, čeprav neupravičeno. Morda bi smeli to neenako Osterčevo kritičnost iskati v silovitosti kreativnega izpovedovanja Stravinskega, ki je Osterca motila. Domnevno je podzavestno čutil, da se z njo ne bo mogel adekvatno vzporediti ali vsaj spopasti. Nemara se je vanj vsidral kompleks manjvrednosti, ko je moč svojega ustvarjanja primerjal s kvaliteto oblikovalnih rezultatov vodilnih osebnosti v takratnem evropskem glasbenem prostoru. Seveda mu vsa skladateljska praksa moderne ni bil všečna. Imel je pač svoj ocenjevalni kriterij, spregledal je, da se razvojno tudi sam spreminja, hotel je najti pot k še neznanemu. O tem priča rast nje-

govega opusa in ravno tako njegovega ocenjevanja, ki mu individualiziranje ni bilo tuje.

O tem pove nekaj tudi Osterčevo poročilo o operi Zaljubljen v tri oranže Sergeja Prokofjeva. Osterc se je navdušil zanjo, očitno zato, ker se mu je zdela impresivnejša in naprednejša od Petruške. Zanjo je dejal, da je lepa, izvirna, interesantna, v vsakem oziru sveža, atonalna, kakofona, poliritmična, polidinamična. Po vsem sodeč ga je najbolj pritegnila atonalnost, četudi le občasna. Ni ga zanimalo, ali je to realizem, neoklasicizem ali celo naturalizem, presojo je prepustil strokovnjakom, zanj je bilo važno to, da »uživamo u genijalnoj dramatici, instrumentaciji i snažnim kontrastima na pozornici i u orkestru«.[184] To svojo oceno je Osterc koncipiral ves prevzet od vtisa, ki ga je izvedba naredila ob poslušanju tega, v sodobnem jeziku komponiranega opernega dela. Spontano, brez pridržka se je izrekel za njegovo visoko kvaliteto, pa za njegovo ekspresionistično, z neoklasicizmom prepleteno zasnovo.

V istem poročilu je orisal še značilnosti nekaj drugih skladb, leta 1932 izvedenih na ljubljanskih odrih, med njimi na primer o Bravničarjevi uverturi Kralj Matjaž, o Simfoniji psalmov Stravinskega in o III. simfoniji K. Szymanowskega.[185] Slednjo je ocenil kot impresionistično, vendar oplojeno z elementi moderne. Poudaril je njeno kromatičnost, celotonske formacije, kratke melodične fraze, izvrstne gradacije, kontraste, bitonalnost in politonalnost ter zvočno pestrost, kar vse veča privlačnost te simfonije in njeno aktualnost.

Nekaj let zatem (1936) je Osterca presenetila in navdušila tudi Šostakovičeva Lady Macbeth,[186] ki

---

184 Zvuk, I/2, 1932, 63.

185 Ib.

186 Zvuk, IV, 1936.

je v izvedbi ljubljanske Opere doživela triumfalen uspeh. O njej je zapisal, da je v melodiki, predvsem v pevskih glasovih, diatonična, harmonsko pa mestoma eksotična in delno ekspresionistična, da pomeni v operni produkciji novo etapo v razvoju »pianissimo-disonance (Sphären-Klänge).« Linije pihalcev in trobilcev so drzne — podobno velja za prvo Šostakovičevo simfonijo. Skladnost glasbe in teksta je neoporečna, sorodna tisti v Treh oranžah Prokofjeva. Za ritmiko je Osterc sodil, da je elementarna, instrumentacija pa sijajna. Kar se tiče tehnike in izraza, je menil, da spominja na Musorgskega, Janáčka, Čajkovskega, Hindemitha, Berga in R. Straussa. S tem seveda ni mislil na nekak eklekticizem, kajti sredstva, ki jih je uveljavil avtor v svoji Lady Macbeth, so bila »nova in genialna«.

Vse, kar je zvenelo sodobno ali se je temu vsaj približevalo, je Osterc spremljal in vrednotil sicer ostro, vendar s pridihom simpatije, ki je bila nekoliko bolj vznesena kot v kritikah, namenjenim skladbam iz preteklosti. Ni pa ocenjeval samo ustvaritev in njihovih avtorjev, temveč tudi izvajalce, pevce, instrumentaliste, orkestre in komorne ansamble ter dirigente. Med slednjimi je posebno pozornost posvetil dirigentu in ravnatelju ljubljanske Opere Mirku Poliću (Polič). Orisal ga je kot osebnost, ki je začela izpopolnjevati repertoar ljubljanske Opere z deli klasične dobe in po tej strani dosegel pomembne uspehe. Publiko je seznanil z Wagnerjem, R. Straussom in modernimi domačimi in tujimi operami, na primer Baranovića, Savina, Kogoja, Konjovića, Čerepnina, Janáčka, de Falle, Stravinskega, Wagner-Regenyja, Šostakoviča, R. Karela, Lhotke in drugih sodobnih avtorjev.[187]

---

[187] Osterc S., 25-godišnjica umetničkog rada direktora opere g. Mirka Polića, MG, VIII, 1938.

Poudaril je, da je kot koncertni dirigent favoriziral moderno. Na njegovih sporedih so bile skladbe, ki so jih napisali na primer Szymanowsky, Stravinski, Vycpalek, Slavenski, Křička, Mosolov, Bravničar, Lajovic, Švara, Weinberger in številni nadaljnji ustvarjalci.[188] Kot primer naj omenimo vsaj enega od mnogih koncertov, ki jih je vodil in izbral program, o njih pa v Zvuku poročal Osterc. Koncert GM v letu 1936 je na primer obsegal skladbe Slavenskega (Religiofonija), Osterca (Magnificat), Mosolova (Železolivarna) in Švare (Brodnik). Kritik je Polićevo predstavitev ocenil kot tehnično dovršeno, interpretacijsko pa neoporečno, celotno izvedbo, vštevši soliste, zbor in orkester, kot briljantno. Obenem je ovrednotil skladatelje in skladbe: Religiofonija je bila arhitektonsko mojstrska, zvočno barvita, disonance učinkovite, instrumentacija izvrstna; Železolivarna je pričala o modernosti zasnove in prepričala poslušalce; Brodnik je ekspresiven, zgledno instrumentiran, komponiran v skladu z evropskim okusom.[189] Svojega Magnificata Osterc seveda ni omenil, pač pa je verjetno mislil nanj, ko je ob koncu svojega poročila ponovil Lajovčevo trditev, da dotlej zbor GM še ni dal boljšega koncerta.

Podobno je koncipiral Osterc svoje kritike, ki so se nanašale na druge izvajalce vseh vrst kajpak le v primerih, ko so le-ti po kvaliteti izstopali in predstavili izbrana dela. Stil za Osterca ni bil važen, modernosti pa je le dajal prednost.

Osterc je bil kot glasbeni kritik aktiven takorekoč do konca življenja. Še pod konec 1940. leta je pohvalil Arničevega Zapeljivca, poročal o treh koncertih na ljubljanskem radiu, ki je bil voljan sprejeti pred-

---

[188] Ib.

[189] Zvuk, IV, 1936.

stavitev sodobne slovenske glasbe. Pripravila jih je ljubljanska skupina UJME. Prvi koncert je bil posvečen mladinski klavirski literaturi, skladbe je »nadvse odlično« izvedla Marta Osterc-Valjalo, na drugem so člani Ljubljanskega tria (F. Ornikova, Č. Šedlbauer, M. Lipovšek) predstavili skladbe D. Švare, L. M. Škerjanca, B. Arniča in S. Osterca), tretji koncert pa je realizirala Ljubljanska filharmonija z dirigenti D. Žebrétom, S. Hubadom in D. M. Šijancem; program je obsegal Osterčevi Ouverture classique in simfonično pesnitev Mati, Lajovčevo Pesem jeseni, Žebrétovo Vizijo, F. Bernardovo Rapsodično kolo in M. Tomčev Nizki rej. Osterc je izvedbo ocenil kot »izredno dobro«, »odlično«. Ob koncu svojega poročila je za leto 1941 napovedal vrsto glasbenih nastopov, kjer naj bi bili na sporedih tudi hrvaški in srbski skladatelji. Še za sezono 1940/41 je najavil dva klavirska večera z izvajalcema Lipovškom in M. Osterčevo, za nadalje pa po en koncert za violo in klavir, za saksofon in klavir, za violončelo in klavir, za solo-sopran in klavir ter nastope mladinskega zbora »Vilhar«, ženskega akademskega zbora in Trboveljskega slavčka. Pevskim ansamblom naj bi dirigirali M. Pirnik, F. Marolt in A. Šuligoj. Načrt, ki je kajpak moral upoštevati za sodobno glasbo voljne reproduktivce, je bil obsežen in tehtno premišljen,[190] toda bližnja vojna in Osterčeva smrt sta zavrli njegovo realizacijo. To je za razmeroma dolg interval onemogočilo ali vsaj zelo zmanjšalo nadaljnjo krepitev sodobno orientirane glasbene produkcije in njene rasti ter hkrati poustvarjalnosti.

Kot kritik, se Osterc ni javljal le v revialnem, temveč tudi v dnevnem, slovenskem in tujem tisku. V primerjavi z drugimi aktualnimi glasbenimi kritiki, ki so

---

[190] Prim. MG, IX—X, 1940.

se največkrat v svojih prikazih ravnali po že ustaljeni praksi je bil precej samosvoj. Taka praksa je bila Ostercu tuja. Jedrnato, zdaj ostro, potem s prizvokom popustljivosti je razmeroma strpno ocenjeval dela, njihove izvajalce in avtorje. Seveda ne vsega, kar se je pojavljalo na slovenskih, pa tudi tujih glasbenih prizoriščih, temveč selektivno. Samozavestno je sodil, najsi pozitivno ali negativno, zavedajoč se odgovornosti in individualne specifike, ki se ji ni mogel izogniti.

Kontakti

S slovenskimi in tujimi glasbeniki je imel Osterc številne pisne in v marsikaterem primeru tudi osebne, ustne zveze. O tem priča gradivo, kolikor se je ohranilo,[191] velja pa večidel za Ostercu namenjeno korespondenco in veliko manj v obratni smeri. Že za pisma tujih vrstnikov ni mogoče ne trditi in verjetno niti slutiti, da so na voljo v celoti. Domnevno jih Osterc vseh sploh ni shranjeval, mnoga so se utegnila po krivdi druge svetovne vojne izgubiti oziroma so bila uničena. Kaj in komu je pisal Osterc, pa je malo znano, po tej strani je gradivo neznatno, navzlic prizadevnemu iskanju ga skoraj ni. Vendar je iz dostopnih pisnih virov mogoče razbrati, kdo je začel navezovati stike, Osterc ali njegov prihodnji sobesednik, in vsaj približno rekonstruirati vsebino pisma, celo podrobnosti, za katere naj bi naslovljenec reagiral.

Prvi Osterčevi pisni kontakti domnevno datirajo v čas, ko je začel komponirati. Se pravi, da jih smemo, vsaj hipotetično, postaviti v 1920. ali 1922. leto, ki je verjetnejše od prej navedenega. V svojem celjskem obdobju je namreč imel priložnost, da se je srečal z v Žalcu živečim Ristom Savinom (Friderik Širca). Ka-

---

[191] Izvirno gradivo hranita rokopisni oddelek in glasbena zbirka NUK. Glede na v tekstu omenjene razloge pa so sicer okrnjeni viri razmeroma bogati — pisna dokumentacija obsega več sto enot, nanašajočih se pretežno na tuj izvor.

že, da ga je obiskoval na njegovem domu, mu tudi pisal, od kdaj natanko, ne vemo. Pač pa viri povedo, da njuna zveza ni bila samo osebna, pač pa tudi pisna. Trajala je vse do januarja 1941. Oba skladatelja je ločila ne le velika starostna razlika, pa še umetnostni nazor, kar pa na njun odnos, človeški in strokovni, ni kvarno vplivalo. Osterca Savinov neoromantizem ni prav nič motil. Cenil je Savinove skladbe tudi v fazi, ko je že zrelo stopil v krog moderne. Njegovo dobro mnenje je ostarelemu skladatelju seveda prijalo, še zlasti zato, ker ga je izpovedal ustvarjalec, ki da pripada, tako je dejal, skrajni levici. S tem je mislil na glasbeni radikalizem, na Osterčevo pripadnost moderni 30. let. To ali ono njegovo skladbo je sicer ocenil za pretirano sodobno, navzlic temu pa je hvalil raven njegove umetniške kreativnosti. Za svojega mlajšega vrstnika je menil, da je njegova ustvarjalna moč nepremagljiva in da bo skladateljsko končno zmagal, kajti on živi in pade s svojim sistemom. Savin je Osterca visoko cenil, spoštoval ga je, ne samo zaradi kvalitete njegovih kompozicij, temveč tudi zavoljo tega, ker v svojem ustvarjanju ni popuščal, ampak je ravno šel svojo pot ne glede na mnenja svojih, njegovemu načinu oblikovanja nasprotnih sodobnikov. Znatno je vplival tudi nanj, o čemer pričajo nekatere njegove skladbe, ki so nastale v njegovi pozni ustvarjalni fazi.

Že v Osterčevi predpraški dobi je njegovo perspektivnost odkril Lajovic, ki mu je prerokoval uspešno ustvarjalno prihodnost. Pozneje je pravilnost njegove presoje potrdila izvedba Iz komične opere, ki je omogočila med Lajovcem in Ostercem tesne in iskrene stike, predvsem osebne in najbrž manj pisne. Ti se nikoli niso skalili, tudi takrat ne, kadar se Lajovic ni strinjal s kakim Osterčevim delom ali nazorom. To je seveda veljalo tudi v obratni smeri. Povsem razumlji-

vo. Po idejni koncepciji sta pač pripadala dvema različnima svetovoma, toda v nekem smislu sta si bila le blizu. Lajovic je moderno priznaval, čeprav je ni, vsaj ne v svoji praksi, realiziral. Podobno je ravnal tudi Osterc, ki nikdar ni zavrgel tega, kar je nastalo pred njim in živelo še v njegovem času. Le kvalitetno in izpovedno prepričljivo je moralo biti.

Oba, Lajovic in Osterc, sta drug drugega cenila, čeprav sta se stilno med seboj razlikovala. Osterc ni pozabil, kako mu je Lajovic utiral pot. V nekem njegovem zapisu beremo, da mu je Lajovic že leta 1922 in še zatem skoraj očital, da zakopuje svoj talent.[192] Verjel mu je in se odločil, da bo šel študirat. Dojel je Lajovčevo misel, da kultura ni stvar posameznika, temveč naroda ali vsaj generacije, posameznik pa je dolžan »doprinesti svoje«. To misel je vzel zelo resno. Poudaril je, da je Lajovic »vnet pripadnik napredka« in pristavil, da si niti misliti ne more, »kje bi mi bili danes s svojo glasbo, če bi Lajovic ne bil postavil vsega načina vrednotenja na novo orientacijo in se osvobodil kromatike, ki nam je po v prevelikih dozah zaužiti nemški romantiki postala prava coklja v glasbenem razvoju«. Ta trditev sicer ni povsem točna. Tudi Lajovčev kompozicijski stavek, zlasti v zreli dobi njegovega grajenja je bil dokaj kromatiziran in oblikovan v načinu pozne nemške, romantične in neoromantične orientacije, hkrati pa obogaten z elementi novo nastajajoče stilnosti, ki je bila aktualna v tedanji razvojni fazi evropske glasbe.

Lajovic in Osterc, umetnostno navidez nasprotnika, sta bila, tako kaže, v iskrenih stikih, takih, ki so segli čez običajno mejo. Razlog, za tak odnos, je bil v tem, da sta si vsak na svoj način prizadevala za kvalitetni dvig in razvojno posodabljanje slovenske glas-

---

[192] Gl. Življenje in svet, 1931, 718—719.

be. Lajovic najbolj v prvih treh desetletjih, Osterc proti koncu 20. in v 30. letih. Oba sta se zavedala svojih ciljev in nalog, ki sta jih uskladila z individualnimi miselnimi in umetnostnimi dispozicijami, jih intenzivno razvijala in usmerjala v prid vzporejanju z zahodnimi naprednimi gibanji. Oba sta odklanjala nadaljevanje polpreteklega, ki sta ga s svojimi dosežki, ustvarjalno in z besedo odločno zavirala.[193] Seveda konservativno in nekakovostno polpreteklosti, ki ni bila sposobna iskati novih poti in tudi ne voljna, da bi o njih vsaj razmišljala. Kolikor pa se je zazrla v prihodnost in jo najavljala v ustvarjalnih rezultatih, sta jo, Lajovic in Osterc, akceptirala ali vsaj tolerirala.

Temu pritrjuje Osterčevo pismo G. Kreku z dne 14. 12. 1940, ki je vsebovalo vabilo, da bi nekdanji urednik NA sodeloval v dejavnosti kolegija.[194] Vabilo je Krek rad sprejel. Sočasno je Ostercu, očitno na njegovo željo, sporočil, kako je z njegovimi natisnjenimi in nenatisnjenimi skladbami, gotovo zaradi eventualne izvedbe. Obenem mu je poslal devet seštkov svojih samospevov ter jih prepustil Ostercu v oceno. Ta se je za Krekov pritrdilni odgovor zahvalil in obžaloval, da se še ne poznata. Dejal je, da bi mu rad posvetil pozornost glede na delo, ki ga je opravil in ga še opravlja za slovensko glasbo. Nadaljeval je, da namerava zaradi svetovnih dogodkov svoje delo začasno posvetiti izvedbi slovenskih skladb doma, kar pa je tudi njegova dolžnost. Podrobno mu je opisal bližnji načrt aktivnosti kolegija in poudaril, da vabilo velja le »vrednim«. Mednje je Osterc potemta-

---

[193] Ustrezne pasuse gl. v: Cvetko D., Glasbeni svet Antona Lajovca,

[194] Collegium musicum je snoval Osterc po vsem sodeč po zgledu Milojevićevega kolegija. Gradivo (dve Osterčevi in eno Krekovo pismo) je v AS, fsc. Gojmir (Gregor) Krek.

kem štel tudi Kreka, ki da je bistveno prispeval k novemu v slovenski glasbi. Zatem je zapisal, da »imava midva vkljub različni uporabi sredstev zelo mnoge sorodnosti. Celo navedel jih je: prevladovanje sodih taktovih načinov; niti najmanj sentimenta; skladbe obeh so — videti na prvi pogled konstruirane, »pri ponovni pregledavi (ali slišanju) pa pridobè in se še le izlušči ono, kar bi dober muzik moral vendar takoj ugotoviti; skladbe obeh ne spominjajo na vzore, niso eklektične«. Zanimivo! Sorodnost med Krekovim in Osterčevim stavkom je vsekakor sporna. Če jo hočemo videti, je morda le v tehnično dorečenem, vendar povsem drugačnem oblikovanju, ne pa tudi v izrazu, ki je izpovedno izzvenel pri vsakem drugače. Ne le zavoljo različnih gradilnih elementov, ki jih je vsak od njiju rabil na svoj način in tudi ne zaradi bistveno se razlikujočih stilnih orientacij, ampak tudi in predvsem zato, ker sta bila svojska individua z lastnostmi, ki so imele nič ali le malo skupnega. Krek je bil svojemu duhovnemu svetu predan ustvarjalec, ki je dosledno sledil predvidenim načelom, ne da bi nihal sem in tja, medtem ko je Osterc sicer upošteval pravila moderne, vendar je od njih, če je čutil drugače, tudi odstopal in s tem neposredno vplival na svojskost razvidno izvirnega izraza. Temu je treba dodati, da sta oba, Krek in Osterc, s svojim glasbenim jezikom iskreno izpovedovala to, kar sta doživljala v svoji notranjosti. Seveda ne enako, Osterc je bil vsekakor prepričevalnejši, Krek pa za poslušalce marsikdaj bolj dostopen, zlasti za tiste, ki še niso prisluhnili moderni, ki se je v 30. letih čedalje bolj odmikala od preteklosti.

S kom iz slovenskega skladateljskega kroga je še kontaktiral Osterc v svoji prvi ustvarjalni fazi, natanko ni znano. Gotovo s Savinom in Lajovcem, verjetno v Celju s Schwabom in še kom. Kar neverjetno se

zdi, da ne bi iskal zveze s Kogojem, Škerjancem, V. Mirkom in še z nekaterimi nadaljnjimi, v prihodnost zročimi oblikovalci. Toda dokumentacije, ki bi to potrdila, ni, hipoteze pa ne zadoščajo.

Z odhodom v Prago se je Osterčeva situacija temeljito spremenila. Ne le na konservatoriju, marveč tudi zunaj njega je spoznaval številne osebnosti tedanje češke skladateljske generacije, jih poslušal in z njimi diskutiral o novih in iztekajočih se nazorih, vsrkaval razna pojmovanja, ki so mu bila dotlej neznana in kritično sprejemal, kar je odgovarjalo njegovemu ustvarjalnemu obzorju. Še kot študent je navezoval stike, ki so v mnogih primerih trajali in o katerih bo še govor. Ko je zapustil češko prestolnico, je bil poln znanja in spoznanj, za komponirnaje neprimerno bolj sposoben kot ko je prišel vanjo. To je vedel in kaže, da se je v novi situaciji kmalu tudi znašel. Ne samo na ljubljanskem konservatoriju, marveč tudi zunaj njega je srečal mnoge pomembne glasbenike, med njimi tudi skladatelje izpred konca 20. let. V tem času je tudi zavzeto skladal[195] in s svojimi deli pridobival na ugledu, ki mu je omogočil vstop v ožji slovenski, idejno naprednejši skladateljski rod in odgovarjajoče stike, osebne in verjetno tudi pisne. Pozicija, ki jo je utrjeval s svojim delom, ga je, najbrž po Lajovčevi zaslugi, kmalu privedla v vplivno funkcijo sodelavca Nove muzike, v kateri je začel potrjevati to, čemur se je poslej v praksi posvečal: principe glasbene moderne. Za Kogojem je začel energično premikati stike slovenske glasbe z njeno polpreteklostjo. Poln žara ji je ponujal preorientacijo po zahodnem zgledu, vsa svoja prizadevanja je posvetil njenemu prehajanju v novo, v od tradicije neodvisno oblikovalno pojmovanje.

---

[195] Gl. cit. Bibliografijo D. Pokorna, ib.

Že kmalu po svojem popraškem obdobju je Osterc širil stike z napredki naklonjeno slovensko skladateljsko vrsto in seveda nadaljeval zveze s češkimi skladatelji, ki jih je realiziral v Pragi.

Že v svojih prvih ljubljanskih letih je kontaktiral s Slavenskim, ki mu je po mišljenju bil na južnoslovanskem glasbenem prostoru najbližji. Nanj ga je vezal sodobnemu podoben način komponiranja. Stiki z avtorjem Balkanofonije so postajali vse češči, o čemer priča velikopotezna in vsebinsko iskrena medsebojna korespondenca, potrjujejo pa jo tudi mnoga osebna srečanja. V tem in onem primeru sta skladatelja razmišljala vsak o svojem delu, pa o poglavitnem vprašanju, ki se je tikalo problema, kako utrditi moderno na južnoslovanskih tleh in z eventualnimi rezultati prodreti v širši svet.[196]

Kaže, da je bil Slavenski po tej strani Ostercu nekak mentor, kajti imel je že izkušnje, ki so gotovo bile večje od Osterčevih. V tej zvezi je bilo za Osterca še zlasti važno Mednarodno društvo za sodobno glasbo (ISCM, SIMC), s katerim je imel Slavenski tesne stike. O tej organizaciji s sedežem v Londonu, ki ji je tedaj predsedoval Edward Dent, je Ostercu pripovedoval že Hába, Slavenski pa storil še več: vanjo je vključil tudi Osterca, seveda v njeno jugoslovansko sekcijo s sedežem v Zagrebu. Osnovala se je leta 1926. Sprva je uspevala in dosegla, da so bila dela B. Širole in K. Odaka uvrščena v programa mednarodnega festivala SIMC (1927, 1929). Poslej je aktivnost te sekcije usihala in nedolgo po uspehu iz leta 1929 prenehala. Vprašanje njene obnovitve je verjetno bil razlog, da so se festivala na Dunaju (1932) udeležili M. Milojević, Slavenski, Osterc in Bravničar, ki so se o ponovni vzpostavitvi »nacionalne« sekcije razgo-

---

[196] Gl. cit. Fragment, 120—123, 322—328.

varjali z Dentom. Rezultat je bil pozitiven: po posredovanju prvega in Hábe, ki je tudi bil na Dunaju, so prej navedeni skladatelji sklenili, da jugoslovanska sekcija znova oživi. Nasprotovanj v domovini ni bilo, neke ovire je stavil le M. Živković, ki je bil glede dela sekcije v sporu s Slavenskim. Na glavni skupščini julija 1932 so namreč razpravljali tudi o ciljih sekcije, kraju centrale in tudi o tem, kdo bi bil predstavnik društva. Možnosti, mnenj in predlogov je bilo več, osrednja osebnost pa je bil Slavenski, ki je bil z ISCM najdlje povezan. Aktualen za vodenje sekcije bi lahko bil tudi Milojević, ki pa mu mladi niso zaupali. Očitali so mu, da bi ne bil sposoben privabiti in organizirati pozitivnih srbskih skladateljev. Dejali so, da mu gre predvsem za lastni prestiž, kar bi dušilo splošno idejo in še, da njegova osebnost ovira uspešno realizacijo akcije. Potrebno je torej, da se pravočasno umakne s pozicije glavnega iniciatorja in ideologa, s čimer bo omogočil hitro realizacijo sekcije.

Po Slavenskem, ki je bil sicer širok, a dostikrat nedorečen in sanjav, je vodstveno mesto prevzel realni, v organizacijo utečeni Osterc, ki je dejavnost sekcije učinkovito usmerjal, si prizadeval, da bi se idejna izhodišča moderne čimprej konkretizirala na jugoslovanskih tleh in plodno rezultirala. Njegovim in Slavenskega naporom so se številni, dokaj močni skladatelji, predvsem srbski nacionalne usmeritve, upirali. Živković je na primer dejal: »U čemu se sastoji takozvano revolucionarno, u modernoj gradjanskoj muzici. U melodiji, sazvučju, ritmu i.t.d., kojih još nikad nije bilo, koji nemaju nikakve sličnosti sa dosadašnjom muzikom, ni u čemu se nadovezuju sa istoriskim razvojem — tako nam objašnjavaju teoretičari buržoaske moderne muzike . . . Stvaralaštvo Šenberga, Hauera, Hábe ne znači obogaćenje, nego osiromašenje muzičkog jezika.« Zatem je zatrjeval, da ta

glasba »i iznutra i spolja, po sadržaju i obliku, nije revolucionarna, nego ... reakcionarna«.[197] Živković je videl dve glavni nevarnosti za današnje zdravo in napredno glasbeno življenje, v akademiziranju reprodukcije, ki da oddaljuje glasbo od ljudskih množic in v individualiziranju produkcije, kar ljudske množice odvrača od glasbe, tudi mladino.

V bistvu isto je mislil tudi Dobronić in še marsikdo. Vendar so takim nasprotnikom njihove razdiralne učinke omejevali skladatelji moderne orientacije, prepričani, da se je staro izživelo in da je v skladu z razvojnimi potrebami nastopilo obdobje novega tudi v glasbi.

Tega mnenja je seveda bil tudi Osterc in je to s svojo aktivnostjo v jugoslovanski sekciji ISCM tudi manifestiral. Ko je dejansko postal v njej prvi med enakimi, se je obvezal za opravljanje mnogih dolžnosti. Pridobival je nove, zanesljive člane, skrbel za pravočasno angažiranje žirije, ki je morala predlagati ustrezne skladbe za mednarodne festivale, in obsežno korespondiral z londonsko centralo. Ta mu je posredovala zaželene podatke, ki so se največkrat našali na vprašanje članarine, dejavnosti jugoslovanske sekcije, organizacijske probleme okrog prihodnjih festivalov ISCM in podobno. Obojestransko dopisovanje je bilo formalne narave, v idejna vprašanja se ni spuščalo.[198]

Po Osterčevi zaslugi so bili odnosi med člani jugoslovanske sekcije znosni, čeravno ne vselej kdove kaj korektni. Najboljši so verjetno bili med Ostercem in Slavenskim. Do leta 1936. Takrat je Osterc postal član mednarodne žirije za pariški festival, s tem pa

---

[197] Živković M., Opasne pojave u savremenoj muzici, MG, VI, 1933.

[198] Rkp. oddelek NUK hrani precej korespondence med Ostercem in ISCM, ki pa za pričujoči zapis ni zanimiva.

soodgovoren za izbiro skladb, ki bi naj bile izvedene ob tej priložnosti. Ustvarjalci, člani nacionalnih sekcij ISCM so se tega dobro zavedali. Nekateri med njimi so se v tej zvezi obrnili na Osterca z željo, da bi s svojim vplivom dosegel sprejetje njihovih del v festivalski program. Hába je na primer hotel slišati na pariškem festivalu čim več skladb češkili avtorjev, Karl Amadeus Hartmann, Scherchnov in Webernov učenec, zaradi napredne orientacije v času nacizma doma zapostavljen, je Ostercu priporočil svoj Symphonisches Fragment, kar bi mu, če bi bil izveden v Parizu, koristilo doma in v svetu, Slavenski je ponudil svojo Religiofonijo za soliste, zbor in orkester[199] češ da že dolgo ni bila na festivalih ISCM nobena njegova skladba. Poudaril je, da je Religiofonija standardna skladba, ki jo bo mogoče pravilno oceniti šele pozneje, na primer Jerzy Fitelberg, poljski skladatelj in dirigent, in verjetno še kdo. Sprva je bil Slavenski prepričan, da bo Religiofonija sprejeta v festivalski program, kmalu pa je sprevidel, da s svojo zahtevno kompozicijo zavoljo intrig politične narave, ki da so bile zlonamerne izmišljotine, najbrž ne bo uspel. Apeliral je na Osterca, ki da ga je za člana glavne žirije skupaj z Vučkovićem predlagal prav on, naj v Parizu zavrne vse očitke.

Svoje bivanje v Parizu je Osterc opisal kar slikovito.[200] Na kolodvoru ga je pričakal mladi Fitelberg — njegov oče Grzegorz je bil dirigent v Varšavi in je večkrat predstavil tudi Osterčeve skladbe — in ga popeljal v hotel Majestic. Še isti večer se je sestal s predsednikom ISCM Dentom in E. Clarcom, ki je tudi bil član žirije. Naslednji dan (17. 12. 1936) je bila prva seja žirije, ki so jo sestavljali Jacques Ibert, Ger-

[199] Pozneje je bila ta skladba revidirana in prenaslovljena v Simfonijo Orienta.

[200] Prim. J, dec. 1936 (Slavko Osterc potuje v Pariz).

hard Robert, Gunnar Hanson in Osterc. Nadaljevala se je naslednji dan, ko jih je obiskal Henry Prunières, tajnik francoske sekcije ISCM in urednik La revue musicale. Dan zatem so bili povabljeni pri Albertu Rousselu, predsedniku francoskega skladateljskega društva. Zaključni seji žirije sta bili 20. in 21. 12. Iz vseh sekcij je bilo poslanih okrog 300 skladb. Od teh je žirija izbrala programe za dva orkestralna in tri komorne koncerte, skupaj 28 del. Presojanje več sto skladb je bilo naporno, še napornejše in odgovornejše pa je seveda bilo selekcioniranje, kajti vsaka sekcija je želela na festivalu v letu 1937, predstaviti svoje člane. Žirija je poleg kvalitete morala do neke mere upoštevati predloge nacionalnih sekcij. Osterc se je kajpak zavzemal za slovanske avtorje. Po tej liniji so bili izbrani Staroakademski, J. Fitelberg, K. Reiner, A. Hába, D. Žebrè (Toccata za orkester) in M. Milojević (Ritmične grimase). Razen njih so bile izbrane skladbe francoskih (4), švedskih (2), italijanskih (2), angleških (2), japonskih (1), holandskih (1), madžarskih (1), švicarskih (1), avstrijskih (1), belgijskih (1), argentinskih (1) in nemških (3) avtorjev. Slednji so bili emigranti, v takratni Nemčiji namreč ni bilo nacionalne sekcije Mednarodnega društva za sodobno glasbo. Slavenskega Religiofonija potemtakem ni bila izbrana. Nekaj zaradi že omenjenih očitkov, še v večji meri pa zavoljo zahtevnosti in stroškov za realizacijo izvedbe. Slavenski je sicer Ostercu sugeriral izvajalce: pevski zbor ljubljanske GM, orkester in solisti pa naj bi bili francoski. Vendar to zavoljo že navedenih razlogov ne bi bilo izvedljivo. Tako je bila že sama ideja, da bi bila Religiofonija predstavljena na pariškem festivalu, nerealna. To, da se je žirija odrekla njegovemu monumentalnemu delu, je Slavenskega silovito vznemirilo. Ostercu je očital, da se je žalostno izkazal kot predstavnik jugoslovanske sekcije,

pa tudi kot njegov prijatelj. Bridko se je spotaknil ob žirijo, ki je izbrala Milojevićeve Ritmične grimase, češ, njihovemu avtorju gre le lokalni, ne pa tudi mednarodni pomen, v tujini da kot skladatelj ne velja nič. Nakazal je misel, da je kot recenzent beograjske »Politike« lahko koristen prijatelj ali pa tudi nasprotnik — s tem je aludiral na Osterca, ne da bi ga imenoval, in na neposredne zveze med Milojevićem ter Osterc em: oba sta bila kritika in komponista, oba sta lahko ocenjevala drug drugega, noben od njiju si ni želel zamere. Če je ta hipoteza upravičena in kaže, da je, reakcija Slavenskega v nakazani smeri ni bila na mestu. Milojevića Slavenski že prej ni maral. Ostercu ga je okarakteriziral zelo neugodno kot človeka in kot skladatelja.[201]

Prej pogosti stiki med tema skladateljema so se zdaj najbrž precej zmanjšali ali celo prekinili. Namesto Ostercu je Slavenski korespondenco, ki jo je dobival od ISCM, poslej pošiljal Žebrètu, ta pa jo je posredoval Ostercu. Zadnji ohranjeni dopis Ostercu je iz leta 1940 (12. 6.); takrat je P. Vladigerov Slavenskemu povedal, da je Osterc težko bolan — zaželel mu je zdravje in nadaljnje ustvarjanje.[202]

Osterca so očitki Slavenskega gotovo vznemirili. Ni se čutil krivega ne na politično oporekanje Slavenskemu, ne za to, da žirija Religiofonije ni sprejela, saj je bil razlog zato v tehnično nerealni izvedbi. Tako Slavenski za omenjeno odklonitev pravzaprav ni imel vzroka. Toda mislil je, da so zanjo bile v ozadju intrige, za katere je domneval, da so prihajale iz Prage. Religiofonijo, ki jo je kot vredno delo vsekakor nadvse cenil, bi rad slišal na pariškem festiva-

---

[201] Prim. cit. Fragment, 123, 330; k temu še gl. E. Sedak, Josip Štolcer Slavenski, vol. 1, Zagreb, 1984 in D. Cvetko, Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom, v: Arti musices, 1972, 72.

[202] Gl. cit. Fragment, 123, 330.

lu. Ni mu uspelo in občutljiv, kakor je bil, je zato trpel, še posebej zato, ker Osterc ni znal preprečiti zaprek. Osterc je razumel njegov jezljivi ton in adekvatno menda ni reagiral. Zdi se, da sta se tudi zatem občasno še povezovala. Ne tako prijateljsko kot nekoč, a vendar tu pa tam, vsaj kadar je šlo za strokovne pogovore in interese sodobne glasbe. To domnevo podpira pismo Milene Štolcer, žene Slavenskega, z dne 10. 12. 1971, v katerem beremo: »Znam, i mogu potvrditi, da su Josip i Osterc dugi niz godina drugovali u prisnom prijateljstvu. Osterc, kad god bi dolazio u Beograd, bio je naš gost, i tada su njih dvojica i za stolom, i drugačije, vazdan razgovarali i razpravljali o muzici.«[203] Če bi ne bilo tako, bi bilo to pismo drugače stilizirano.

Skratka: Slavenski je bil Osterčev najpomembnejši partner na slovanskem Jugu. Ni ga samo spodbudil za vstop v ISCM, ampak je bil tudi njegov zvesti sodelavec in prijatelj. Ni pa vedel, da Osterc na sestanku pariške žirije zavoljo navedenih razlogov ni mogel doseči, da bi bila Religiofonija uvrščena v festivalski program. Milojevićeve Ritmične grimase je nato forsiral zato, da bi srbski predlogi ne bili popolnoma spregledani.

Zavoljo spora Slavenskega z Ostercem so se nekoliko skalili tudi odnosi med Vojislavom Vučkovićem in Ostercem, čeravno so bili vse do problema Religiofonije zelo neposredni. Ko je že bila znana odločitev pariške žirije, je Vučković Ostercu dne 31. 12. 1936 med drugim zapisal, da obžaluje, da mu ne more čestitati za to, kar je v Parizu opravil.[204] Osterc mu

---

[203] Izvirnik v priv. arhivu D. Cvetka.

[204] Cit. Fragment, 140—142, 350—353; gradivo v NUK, rkp, odd. — Razen Slavenskega je bil Osterc predložen za člana praške žirije tudi s strani Vučkovića. Odtod tudi zamera za »premajhno« Osterčevo zavzetost v delu cit. žirije.

te stilizacije očitno ni zameril. Še naprej je skrbel za njegovo afirmacijo. A tudi Vučkovićeva zamera je počasi splahnela, stiki so se obojestransko obnovili. Ko je bil slednji član žirije za varšavski festival (1939) ISCM, je predlagal za izvedbo tudi Osterčevo Passacaglio in koral. Njegov predlog je bil sprejet, poleg tega pa tudi — njegova — predloga za Kvartet za 4 trombone M. Ristića v 1/4 tonskem sistemu in Trois poèmes lyriques D. Žebréta.

Razen občasnega neskladja med Ostercem in Vučkovićem, med Ostercem in drugimi srbskimi modernisti nesoglasij ni bilo, še zlasti ne zaradi Religiofonije, za katero se vsi niso navduševali. Imeli so jo za problematično, problematičen se je marsikomu zdel tudi njen avtor.

Osterčeve obveze so se po letu 1927 čedalje bolj množile, z njimi pa tudi stiki, ustni in pisni. Najprej verjetno najbolj s slovenskimi skladatelji, ki so se obračali nanj za nasvete in pomoč, med njimi nekateri, najsi konservativni ali bližajoči se novemu glasbenemu pojmovanju, za instrumentacijo lastnih skladb ali za njegovo sodbo o njih z vrednostnega vidika. Kot je razvidno iz dokumentacije, jim je Osterc vselej tudi ustregel. Nadalje se je intenzivno posvečal formiranju sodobno usmerjenega kompozicijskega naraščaja in si prizadeval za uvrstitev njegovih skladb v primeru, da so ustrezale kvalitetnim kriterijem, v domače in tuje koncertne programe. V Ljubljani je organiziral koncerte sodobne glasbene — prvi je bil jeseni leta 1935 in v celoti posvečen slovenskim avtorjem (F. Šturm, D. Švara, B. Leskovic, Osterc); Osterc je pričakoval, da bo publiko pritegnila zlasti sijajna kontraaltistka F. Golobova, ki je pela njegovo Procesijo, dotlej le enkrat izvedeno in to v Rimu. Tujim ansamblom in solistom je omogočal predstavljanje moderne v slovenskem glavnem mestu, tako na primer

praškemu pianistu in skladatelju Reinerju.[205] Ta je na IV. »intimnem« koncertu predstavil »avantgardističen »praško-ljubljanski program z deli P. Bořkovca, J. Ježka, A. Hábe, Osterca (Toccata), D. Švare, F. Šturma, D. Žebréta, K. Reinerja, J. Srnke in A. Střižka. Vse kompozicije so spadale v okvir treh sodobno usmerjenih skupin, ki so bile nazorsko identične, a so se po rezultatih vendarle nekoliko razlikovale: v praško »Manes« (Bořkovec, Ježek), v Hábovo šolo in v ljubljansko skupino slovenske podsekcije ISCM. Ko je poročal o tej prireditvi, je Osterc menil, da gojita Hábova in ljubljanska, to je njegova skupina, brezkompromisni netematski slog, iz katerega so odstranjene vse kadence in reprize.

Podobnih predstavitev, ki so pravzaprav sodile v vrsto takoimenovanih izmenjalnih koncertov, je bilo v 30. letih več in ne samo v slovenskem, pač pa tudi v tujih nacionalnih centrih, ki so si prizadevali za širjenje novih oblikovalnih nazorov. Na jugoslovanskih in posebej na slovenskih tleh je bil v tej smeri aktiven predvsem Osterc, ki je želel stike s številnimi nacionalnimi sekcijami ISCM, da bi mogel uresničiti ta namen. Naložil pa si je še druge naloge, ki jih je smatral kar za svojo dolžnost. Tako je na primer skrbel za koncerte v novo usmerjenih ali sodobnemu komponiranju bližnjih del svojih vrstnikov pod okriljem UJME. V glavnem isto funkcijo naj bi imel in opravljal tudi Collegium musicum, katerega spiritus agens je ravno tako bil Osterc, ki se je seveda zavedal, da velja njegova osrednja pozornost lastnemu ustvarjanju. Kljub temu si je naložil stranska bremena in s tem nove dolžnosti, ki so uspešno rezultirale. Vsakršna njegova dejavnost je bila dobro pretehtana in tako rekoč vseobsegajoča, polna vitalnosti in velike volje.

---

[205] Zvuk, 1934, 351.

Osterčevi stiki seveda niso bili omejeni zgolj na slovenski ali jugoslovanski prostor, kjer so bili najbolj aktualni v poznih 20. letih. Po ustaljenosti v Ljubljani so verjetno že v tem času segli tudi v češki glasbeniški krog. Dokumentacija, ki bi to potrdila, za to, zgodnje Osterčevo ljubljansko bivanje sicer manjka. Smemo pa domnevati, da je, čeravno še ne obsežna, obstajala. Zanjo pisnih virov preprosto ni in jih za omenjeno fazo najbrž nikoli ne bo mogoče odkriti. Slejkoprej redke korespondence Osterc po vsej verjetnosti ni hranil ali pa se je zavoljo zunanjih razlogov za vselej izgubila. Tako osvetljujejo skladateljevo podobo do nekako konca 20. let le njegove ustvaritve, prispevki za NM in dnevni tisk.

Osterčevi pisni in v mnogih primerih tudi osebni stiki z zunanjim glasbenim svetom pa so se bistveno pomnožili po prestopu v 30. leta. Razlogi zanje so bili različni. Primerno jih je zahteval skladateljev duhovni svet, poln kreativnih energij. Na zunaj je bil Osterc sicer videti zadržan, skoraj redkobeseden, a tudi v kratkih pogovorih duhovit. Vendar se je osamitve izogibal. Vanjo ga je sprva silil ambient, v katerem je preživljal mladostna leta. Le-ta mu ni dajal spodbud, da bi se sproščal. Samo v redkih primerih je imel na voljo priložnost, da bi komu odkrival, kaj nosi v sebi, kakšne misli in slutnje ga prevevajo, kaj načrtuje, čeprav še zastrto, za svojo prihodnost. Takorekoč izjemno se je v svoji mariborski fazi srečeval s svojim nekdanjim učiteljem Beranom, v celjski pa najbrž s Savinom, Sancinom, Schwabom in Lajovcem, pa morda še s kom, ki mu glasbeno verjetno ni bil kdovekaj zanimiv in mu ni mogel povedati tega, kar je želel in potreboval. Tako je bil večidel prepuščen samemu sebi, a se zato ni vdal neugodnim razmeram. Nasprotno. Potenciral je svojo voljo in si prizadeval, da bi si sam pridobil vsaj del tega, kar mu je

manjkalo za skladanje. Ne zaman, a sprva ne z uspehom, ki bi mu jamčil uvrstitev v slovenski skladateljski krog prve polovice 20. let, v katerem so se tu pa tam že najavljale slutnje novih ustvarjalnih idej. Ostercu niso bile neznane, vsaj zdi se tako. Prejkone so v njem pognale klice, ki so rasle in v njem sprožile željo po vpogledu v širši, novi svet, v katerem bo našel to, kar mu je domnevno bilo dano po naravi. Ne več rosno mlad se je zato napotil v češko prestolnico, kjer se ni samo izpopolnjeval v kompozicijski tehniki in drugih glasbenih, za komponiranje potrebnih vednostih. Praga zanj ni bila koristna zgolj zavoljo študija, marveč tudi zato, ker je v tem mestu ob Vltavi spoznal vrsto kvalitetnih muzikov, skladateljev in poustvarjalcev, s katerimi je navezal stike in ki so bili za njegove nazorske razglede mnogo številnejši in umetniško tudi, vsaj v nekaterih primerih, vrednejši od slovenskih na začetku druge polovice 20. let. Osterčevo prejšnje, omejeno kontaktiranje z glasbeniki se je zdaj razširilo. Ko se je vrnil v domovino, se je utrdilo in povečalo, stiki, osebni in pisni, so zajeli domala vso slovensko skladateljsko vrsto, ki so jo sestavljali ne le starejši, ampak tudi mlajši, novi oblikovalni miselnosti približajoči se skladatelji. Slednji so bili zanj seveda aktualnejši, čeravno tudi starejših ni prezrl. S temi in onimi je kontaktiral, jih seznanjal z naziranji moderne, vmes pa neutrudno komponiral v načinu moderne zgodnjega tipa. S svojimi, v novem duhu oblikovanimi skladbami, je kmalu postal zanimiv tudi za poustvarjalce. Že leta 1929 (6. 5.) je Svetozar Banovec ob spremljavi pianista Lipovška na koncertu slovenske umetne in narodne pesmi zapel *Tri pesmi* iz cikla *Obup bednega sentimentalnega poeta* in *Pesem o devici Peregrini.* Nedolgo zatem (10. 2. 1930) je sledil komorni večer Osterčevih skladb, na katerem so številni izvajalci predstavili vrsto

njegovih del: *Ciacono* za violo in klavir, *Koncert* za oboo, basklarinet, rog in violo, *Štiri šaljivke* za sopran, *Vstajenje* za sopran in violo, 4 *Gradnikove pesmi* za kontraalt in godalni kvartet ter *Sonato* za violo in klavir. Izbran spored je bil umirjeno moderen, pevki (F. Golobova in Anita Mezetova) in instrumentalisti so bili najboljši, kar jih je premogla takratna Ljubljana. V koncert je uvedel L. M. Škerjanc. Kaj je povedal, sicer ne vemo, domnevno pa so bile njegove besede za skladbe in njihovega avtorja ugodne ne glede na to, da je bilo govorcu jasno, da je Osterčev glasbeni jezik drugačen od njegovega.

Ta koncert je bil za Osterca pomemben. Ne zgolj zato, ker ga je spodbudil in okrepil njegovo samozavest, ampak tudi in še posebej zaradi tega, ker je pomenil, da so ga slovenski glasbeniki, napredno misleči ustvarjalci in poustvarjalci, sprejeli v svoje vrste. Hkrati to pravi, da so se Osterčevi osebni in pisni, izdatno obogateni stiki razširili. Sodbe o izvedenih skladbah so bile kajpada različne, te polne pohval, one zadržane, vendar priznalne. Toda, naj so bile takšne ali drugačne,vsem, izvajalcem in poslušalcem je moralo biti jasno, da se z Ostercem začenja že pred njim nakazano novo razvojno obdobje slovenske glasbe. Tokrat zares. Ti in oni so smeli predvideti, da se perspektivni skladatelj ne bo ustavil na točki, ki jo je predstavil njegov komorni večer, temveč bo tehnično in umetniško rasel ter slovensko glasbo vedno bolj prilagajal razvojnemu toku evropskega modernizma.

Poslej je bil Osterc pogost gost na slovenskih, zlasti ljubljanskih koncertih. V 30. letih so bile izvedene mnoge njegove skladbe, tako na primer orkestralna *Suita, Fantazija* za violino in klavir, 4 *Heinejeve pesmi* za višji glas in godalni kvartet, komponirane v četrttonskem sistemu, *Ouverture classique, Procesija* za

glas in klavir, *Passacaglia in koral, Magnificat* za zbor in orkester, *Simfonija*, simfonična slika *Mati.* Vse so prevratno odmevale, vplivale so na razvijanje slovenske glasbene produkcije in reprodukcije, na spremenjanje estetske orientacije slovenskega poslušalstva in ne nazadnje na čedalje številnejše Osterčeve stike z notranjim in zunanjim glasbenim svetom.

Slednji so postali aktualni, ko se je Osterc aktivno vključil v ISCM, verjetno nekje okrog 1929. ali 1930. leta. Po tej liniji je intenziviral svojo dejavnost, ki jo je osredotočil na propagiranje novih načel glasbenega oblikovanja, kar se ni omejilo le na slovenski prostor, kjer je bilo najsilovitejše in uspešno, temveč tudi navzven. Te vrste angažiranje pa Osterčevega ustvarjanja ni oviralo. Nasprotno, v 30. letih je komponiral niz pomembnih, izpovedno izrazitih del, ki so, verjetno precej po zaslugi njegove dejavnosti z ISCM, odmevala tudi v širokem svetu in bila predstavljena na več festivalih ISCM: v Firencah (1934), Pragi (1935), Londonu (1938) in Varšavi (1939). Tudi in najbrž še zlasti to je skladatelju koristilo: posredovalo mu je stike z mnogimi ustvarjalci mednarodnega sveta, s solisti raznih vrst, dirigenti in kritiki, od katerih so posamezni segli tudi globje v karakteristike Osterčevega opusa in v njegovo osebnost. Potemtakem je bil rezultat več ko pozitiven. Številni izvajalci, dirigenti, instrumentalisti, solistični pevci, orkestri in komorni ansambli so želeli predstaviti njegove skladbe, nekateri njegovi vrstniki so iskali pri njem pojasnila in nasvete, kar pravi, da so njegova dela že imela določeno veljavo in to ne samo v Evropi, ampak tudi zunaj nje, še posebno v Latinski Ameriki.

Osterčevi stiki so se doma in v tujini po letu 1930 kar neverjetno množili. Skladateljev korespondenčni fond, kolikor se je ohranil, obsega tudi več vsebinsko interesantnih pisem, ki se ne tičejo zgolj poročanj o

stanju moderne v svetu, ampak se nanašajo tudi na pereče glasbene probleme v luči sodobno orientiranega zornega kota. Od teh naj bodo v tem zapisu omenjena vsaj ta, ki se zdijo najbolj značilna.

Zgodnji Osterčevi osebni in pisni stiki z vrstniki so se domnevno začeli že v predpraškem obdobju, takrat najbrž le v okviru slovenskega glasbeniškega kroga. Širše so segli v skladateljevi praški in prvi popraški fazi, ko so se verjetno omejevali na ostali jugoslovanski (Slavenski) in češki prostor. Kaže, da so na slednjem veljali najprej Hábi, prva ohranjena njegova pisma so iz leta 1931, čeprav se zdi skoraj neverjetno, da si ta dva skladatelja ne bi dopisovala že prej. Korespondenca pa je ostala takorekoč nepretrgana skozi vsa trideseta leta.[206] S Hábove strani je bila interesantna in je spodbujala Osterčeve reakcije, kar je iz gradiva dobro razvidno. V pismih je Hába Osterca podrobno seznanjal s svojim ustvarjanjem, s priznanji, ki jih je dobival za uspehe izvedenih skladb, z uspehi Osterčevih skladb v tujini in v Pragi, seveda tudi z načrti, ki jih je predvidel za prihodnost, z dejavnostjo v zvezi z Mednarodnim društvom za sodobno glasbo, z aktivnostjo praške Přitomnosti, ki je imela v bistvu enake cilje kot SIMC, le pretežno omejene na češki prostor, in še o drugih vprašanjih sodobne glasbene aktualnosti. Kot nekdanji Osterčev mentor mu je večkrat tudi svetoval, kako naj komponira, kar je Osterc kdaj pa kdaj upošteval ali preslišal, saj je imel svoj koncept in ni hotel biti kopija Hábovih ne kakih drugih sugestij. Sprejel pa je Hábovo priporočilo, naj začne skladati v netematskem slogu in ga je v nekaterih svojih delih tudi realiziral. S tem je zadovoljil Hábo, ki so mu bile všeč tudi Osterčeve,

---

[206] Gl. cit. Fragment, 48—55, 187—198, — Hába in Osterc sta si dopisovala največkrat v nemškem jeziku, le redko v češčini, ki je Osterc ni najbolje obvladal.

v četrttonskem sistemu oblikovane kompozicije. Rad je ugotovil, da je bil Osterc prvi jugoslovanski absolvent praškega konservatorijskega oddelka za četrttonsko glasbo. Posebej je omenil, da so bile njegove kompozicije za četrttonski klavir izvedene na koncertu Društva za moderno glasbo v Pragi, četrttonski ciklus *Heinejevih pesmi* pa na prvem festivalu slovenske glasbe v Ljubljani (1932), katerega se je tudi sam udeležil in v njegovem okviru predaval o četrttonski sistematiki.[207] Med podatki, ki jih je sporočal Ostercu, pa se mu je zdel zlasti pomemben koncept takoimenovanega Protokola, ki ga je leta 1935 sestavil skupaj z lvovskim, moderni predanim dirigentom Józefom Kofflerjem. Poslal ga je tudi Ostercu z željo, da bi ga akceptiral in sopodpisal v imenu jugoslovanske sekcije ISCM. Osterc je to rad storil, še zlasti zato, ker je že prej razmišljal o problemih, ki jih je zajel Protokol.[208] Le-ta je namreč zahtevel, da mora biti moderna slovanska glasba na festivalih ISCM zadostno zastopana, hkrati pa predlagal umetnostno izmenjavo in organizacijo festivalov sodobne slovenske glasbe. O tem naj bi se češkoslovaška in poljska sekcija ISCM sporazumeli z drugimi slovanskimi sekcijami in spodbudili še formiranje slovanskih sekcij tam, kjer jih še ni bilo, tako v Bolgariji in Sovjetski zvezi. O vsem tem naj bi se podrobno pogovorili na predvidenem festivalu ISCM v Karlovih Varih.[209] Prvi slovanski moderni glasbeni festival naj bi bil v decembru 1935 v Varšavi. Realizacija tako zasnovanega Protokola bi kajpada zahtevala določene statu-

---

[207] Hába A., Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika, v: Zvuk, 1933, št. 3.

[208] G. cit. Fragment, dok. 105.

[209] Namesto v Karlovih Varih je bil festival ISCM v Pragi. Ob tej priliki je bil izveden tudi Osterčev Koncert za klavir in pihala, ki ga je kritika ugodno ocenila.

tarne spremembe celotne ISCM, ki pa ni želela spreminjati svoje strukture in je zahteve predloženega Protokola zavrnila. Aktualne pa so ostale dotedanje razmere, v katerih je bila glasba članov slovanskih sekcij na festivalu ISCM premalo upoštevana. To dejstvo, ki je bilo že dalj časa spotakljivo, je zahtevalo intenzivnejšo akcijo slovanskih sekcij, pa tudi razširitev sekcij na vse slovanske narode. Naravnost zahtevalo je omenjeni Protokol, ki je razkril stanje na dotedanjih festivalih ISCM v 20. in 30. letih. Poudaril je neenakopravnost slovanske, moderno orientirane glasbe v okviru ISCM kot celote, njene londonske centrale, njenega odnosa do posameznih glasbenih kultur in tudi odnos odločujočih žirij do predlogov nacionalnih sekcij, ki nikakor ni bil objektiven in zato tudi ne uravnotežen. Zakaj ne? Predvsem zato, ker zahodni svet ni bil dovolj seznanjen z glasbeno produkcijo slovanskega sveta in jo je podcenjeval. O tem pričajo tudi zunajslovanski zgodovinski orisi svetovne zgodovine glasbe, mednarodna leksikalna in enciklopedična literatura, ki v Osterčevem času in seveda že dolgo prej, razen na primer Čajkovskega, Musorgskega, Dvořáka, Smetane, eventualno še Konjovića, Hristića in Gotovca, ni omenjala takorekoč nobenega nadaljnjega skladatelja in tudi ni globlje obravnavala razvoja te in one slovanske glasbe.

Navedbe v Protokolu so kajpak veljale za moderniste slovanskega porekla, niso pa izključevale avtorjev starejše, novim tokovom naklonjene skladateljske generacije.

Posebno Ostercu je bilo vprašanje predstavljanja slovanske glasbe blizu. Širil je svoje stike na slovanski Jug z željo, da bi ga moderniziral v slovenskem in srbskem prostoru, manj v hrvaškem in bolgarskem ambientu, kjer je prevladala nacionalna, moderni tuja smer. Pri tem ne moremo prezreti pozitivne vloge

Slavenskega, ki pa sredi 30. let v primeri z Ostercem organizacijsko ni bil več tako aktiven, a je vendar uspešno vplival na srbski mladi, za vse novo navdušeni rod. Osterc je iskal zveze tudi s sovjetskimi skladatelji, a navzlic napornim prizadevanjem ni uspel. V Sovjetski zvezi tudi v glasbi usmeritev v novo ni bila zaželena. Če bi se poskušala konkretizirati, bi jo politični forumi verjetno identificirali z »entartete Kunst« nacističnega kova.

Zahteve Hábe, Kofflerja in Osterca se v celoti sicer niso izpolnile, vendar so deloma le učinkovale. Centrala ISCM se je bolj kot prej začela ozirati na hotenja slovanskih sekcij, mednarodne žirije so v večji meri upoštevale njihove predloge, ne da bi znižale kriterije vrednotenja skladb.

Tudi s Hábovim sodelavcem K. Reinerjem je imel Osterc trdne stike. Poznal ga je verjetno že pred 1933. letom, ko je datirano njegovo prvo ohranjeno pismo, najbrž že v času Osterčevega študija pri Hábi. Bil je rutiniran pianist, koncertiral je malone po vsej Evropi, kjer je igral večidel moderno klavirsko literaturo in žel uspehe. Večkrat je izvajal tudi Osterčeve skladbe, zlasti Toccato in Arabeske, temperamentni deli, ki sta bili dostikrat tudi na programih drugih evropskih pianistov. Reiner se je intenzivno zanimal za Osterčeve kompozicije, med njimi tudi za Koncert za klavir in pihala. Želel pa je tudi kaj četrttonskega, dvanajsttonskega in netematičnega. Vse, kar je dobil, je izvajal, tudi solistični part omenjenega Koncerta. Avtorju je sporočil, da je to delo publiki ugajalo, vsi da so hvalili njegovo svežo muzikalnost, posrečene modulacije in izvirnost. Posamezni poslušalci in kritiki da so menili, da je šele zdaj razvidno, kako siromašnejša sta Bořkovec in Hindemith. S to sodbo je bil Osterc kajpak zelo zadovoljen, še posebno, ker je vedel, da tako misli tudi Reiner, oster ocenjevalec. O

navedenem Koncertu je očitno mislil vse najboljše in Ostercu zagotovil, da bo Talichu priporočil uvrstitev tega dela v program abonmajskih koncertov Češke filharmonije. Seveda pa Reiner ni bil navdušen nad vsako Osterčevo skladbo. Tu pa tam je bila njegova presoja drugačna od Osterčeve. To velja tudi za razna Osterčeva pojmovanja o modernem kompozicijskem stavku. Tako se je na primer razhajal z Osterčevim mnenjem o Schönbergu, čigar oblikovalni način Ostercu vselej ni bil všeč, kakor mu vselej ni bil blizu stavek Stravinskega. Tem in podobnim sodbam, ki si jih je včasih dovolil Osterc, je Reiner nasprotoval in mu med drugim pisal, »du sollst nicht Střížek höher schätzen als Strawinsky«, saj da je prvi neprimerljiv z drugim tako z vidika izvirne kreativnosti kot gradilne specifike. Zaradi bolj ali manj upravičenih zmot pa Reiner ni spremenil spoštljivega odnosa, ki ga je imel do Osterčevih pojmovanj in ustvaritev. Menil je, da je Osterc najboljši komponist na slovanskem Jugu in svojo presojo utrdil s Sukovo, ki da tudi pozitivno ocenjuje Osterčevo skladateljsko delo in izraža zadovoljstvo, da mu je ta slovenski avtor posvetil svoj II. godalni kvartet. V mnogih pismih je Reiner, nazorsko usklajen z Ostercem, slednjemu poročal o svojih koncertih, o situaciji moderne v zahodnoevropskem glasbenem svetu, o delu praške Přitomnosti, o lastnem komponiranju, skratka o vsem, kar se je dogajalo v glasbenem prostoru 30. let, posebno češkem. Viri dovoljujejo domnevo, da mu je Osterc sproti odgovarjal. Tudi tedaj ko je šlo za Reinerjeve pripombe, se njegovega kompozicijskega stavka in oblikovalnih nazorov. Naj so bile še tako ostre ali sporne se sodelovanje Osterca z Reinerjem ni skalilo. Kajpak Osterc svojih stališč bistveno ni spremenil. Kritiko je sprejel zadržano. Le toliko jo je upošteval, kolikor ni nasprotovala njegovim kriterijem in princi-

pom, v katere je verjel in se po njih čvrsto ravnal. A ne dogmatično. Spremljal je razvoj, nove prijeme in sisteme, ki jih je, če so mu odgovarjali, vezal s svojo, izvirno miselnostjo. S poti, ki jo je smatral za pravilno, pa ni skrenil, navzlic sugestijam Reinerja, Hábe in še drugih privržencev moderne. Stik z Reinerjem je imel vse do leta 1938 ali 1939, o čemer priča poslednje Reinerjevo arhivirano pismo Ostercu, ki ni datirano, je pa iz septembra (?). Kaže, da je bilo koncipirano ali v času sudetske krize (1938) ali po nemški zasedbi Češkoslovaške (1939). V tem pismu je Reiner potožil Ostercu, da je v labilni situaciji, ki jo je vsaj hipotetično mogoče razumeti kot posledico nevarnih razmerij v piščevi domovini.[210]

Hába, Osterc in Reiner so bili, čeravno so se — sicer nebistveno — med seboj razlikovali, idejno enotna in tudi vplivna trojka. Vsi, vključeni v ISCM, so se vneto angažirali za širjenje in utrjevanje nove glasbe. Trdno so se vezali in kontaktirali ne samo s člani svojih nacionalnih sekcij, temveč tudi zunaj njih, z drugimi sekcijami in številnimi v moderno usmerjenimi muziki.

Po tej strani je bil kar izjemno aktiven Osterc, ki se je, sodeč po gradivu, stikal z vrsto tujih in seveda tudi slovenskih skladateljev. Med slednjimi je bil zanj poudarjeno zanimiv Franc Šturm, njegov nekdanji učenec, ki se je po diplomi na ljubljanskem konservatoriju izpopolnjeval še v Pragi in Parizu.[211] Nazorsko ga Schönberg in Hindemith nista kdove kaj zanimala, pač pa Osterc in Hába, s katerima je bil soroden. Vendar ne v eklektičnem smislu, bil je preveč samostojen, samosvoj. Iskal je lasten način oblikova-

---

[210] Prim. cit. Fragment, 106—111, 285—301.

[211] Prim. Bedina K., List nove glasbe — Osebnost in delo Franca Šturma, 1981; cit. Fragment, 128—134, 333—346.

nja, hotel je še radikalnejše seči v načela modernih gibanj, grebel je po še neznanem in iskal nove rešitve z željo, da bi se dokopal do novih dognanj. Tako se je v svoji kompozicijski praksi oddaljeval od tega, kar je pridobil v okviru študija. Toda Osterc mu tega ni zameril. Celo nasprotno. Razumel je, da razvoj ne sme obstati, kaj šele stagnirati. Zato je Šturma v njegovih iskanjih podpiral in ga spodbujal k še ostrejšim konkretizacijam, kot jih je on sam zastopal proti koncu 30. let.

Čas zahteva spremembe, družba in njen član ravno tako. Šturma, pronicljivega misleca, so že njegovi notranji vzgibi opozorili, da je tudi umetnost nujno podvržena napredovanju. Osterčeve spodbude so mu v njegovem hotenju po še novejšem od novega potrdile koncept lastnega jaza. Svojega nekdanjega mentorja in sedanjega svetovalca je visoko cenil, čeravno njegovih nazorov v celoti ni sprejel in mu je to tudi odkrito povedal. Pripombe, ki jih je imel, so veljale tudi slovenski sekciji ISCM, ki jo je vodil Osterc. Njene koncertne programe si je zamišljal drugače od teh, ki so bili v navadi. Kot nekakšno pripravo za »hujše« stvari si je predstavljal skladbe V. Nováka, Suka, Janáčka. Tem naj bi sledile Schönbergove (St. George-Lieder, Verklärte Nacht) in podobne kompozicije drugih avtorjev.

Mislil je najbrž na Berga, Weberna in Hindemitha. Kaže, da je Šturm načrtoval ostrejši programski kurz in zaostritev oblikovalnega pojmovanja, ki bi preseglo dotedanjo prakso, oboje ne le v slovenskem, temveč tudi v evropskem okviru. Deloma je svojo misel že začel uresničevati in kdove, kam bi dospel, če mu bi bilo dano, a čas ga je žal prehitel († 1943). Dokler je živel, pa se je ustvarjalno predstavljal kot izrazit, intelektualno poudarjen skladatelj, česar ni pripisati le njegovi naravi, temveč tudi vplivom Osterca,

Hábe, Schönberga in drugih vodilnih modernistov 30. let.

Še radikalnejše je želel prenoviti novo Ivan Pučnik, ki se je krajši čas šolal pri Hábi, se zatem obrnil na Osterca z željo, da ga v njegovih hotenjih podpre in končno opustil komponiranje. Z Ostercem je poiskal stik sredi 30. let. Skliceval se je na Šturma, ki ga je informiral o koncertu nove glasbe v Buenos Airesu in ga očitno spodbudil, da za to priložnost tudi on pripravi kako skladbo. Dejal je, da se je odločil za to in »se spravil na divje moderno suito za violino in klavir«. Skladbe pa v terminu ni končal, a ko jo bo, jo je nameraval predložiti žiriji za barcelonski festival ISCM. V Ostercu namenjenem pismu z dne 20. 11. 1935 je skušal pojasniti svoj nazor o oblikovanju. Po njegovem mnenju je svetovni nazor, ki vodi formiranje neke kompozicije, absolutno antropozofski. Razpisal se je, kako si predstavlja zasnovo kompozicije — verjetno je mislil na neko svoje delo, instrumentacijo, kakor jo on razume, ritem in njegove posebnosti. Povedal je še, da se zavzema za absolutno glasbo brez sleherne programske primesi. Pozneje je domneval, da bo v svojih dvanajsttonskih skladbah formiral svoj stil, v katerem ne bo nič patetičnega. Svoje pojmovanje o strukturiranju skladbe, je natančno obrazložil. Iz njegovih pojasnil se zdi, da je bil kdaj pa kdaj v svojih razmišljanjih kaotičen, sicer pa dober logik in racionalist, načrtovalec idej, ki jih je v svojih skladbah hotel uresničiti. Njegov, včasih nenavaden nazor, je bil razviden. Svoje ustvarjanje je nameraval usmeriti k viziji o trenutno še neaktualnem, vendar po njegovi presoji potrebnem, dialektično nujnem. V tem je bil blizu Šturmu, a njuna oblikovalna izhodišča so se v marsičem razlikovala, njegov ekstremizem je bil še trši, realizirati ga je hotel vse drugače od tega, kar se je dotlej zgodilo slovenski glas-

beni moderni. Morda je sam uvidel, da tega ne bo zmogel in se je, bržkone zgodaj, umaknil potrebi po komponiranju. Z Ostercem je kontaktiral vsaj v letih 1935 in 1936, za pozneje dokumentacija manjka. Tudi njegov stik s Šturmom se je počasi ohladil. Zakaj? In zakaj tudi z Ostercem? Po vsej verjetnosti zaradi nazorskega razhajanja, ki ga v razmerju Osterc: Pučnik lahko upravičuje generacijski problem. Osterc ga v sebi sicer ni gojil, vsaj ne zavestno. A vendar je obstajal, razpon mladi: stari je bil živ skozi stoletja in tudi v času Osterca in Pučnika ter Šturma. Ob vsem spoštovanju Osterca ga tudi Šturm in Pučnik nista mogla zatajiti, ne zavestno ne podzavestno.[212] Osterc Pučnika ni mogel in najbrž tudi ni hotel šteti v svoj ožji krog, v katerem so bili predvsem njegovi učenci, v širšem pa tudi njegovi nazorski somišljeniki, med njimi na primer D.Švara. Domnevno ga tudi ni resno predvidel kot perspektivnega skladatelja. Če je bilo res tako, se ni motil.

Po liniji izmenjalnih koncertov v okviru ISCM je Osterc gojil številne kontakte ne le s češko, marveč še z drugimi tujimi sekcijami. Tako tudi z avstrijsko, konkretno z njenim predstavnikom P. A. Piskom, ki je bil zadovoljen, da se Osterc zavzema za izvajanje del sodobno usmerjenih avstrijskih skladateljev. Omenil mu je, da so glasbeni programi v tedanji Avstriji (1934) formirani po političnih vidikih, ki se jim pa avstrijsko skladateljsko društvo upira. Osterca je obvestil, da se na Dunaju snuje delovna skupnost, ki pa ni identična z ISCM. Vprašal ga je, ali bi bil voljan poskrbeti za moderni južnoslovanski večer. Seveda mu je Osterc odgovoril pritrdilno. Piskova ideja se je z Osterčevo pomočjo zares uresničila v okviru

---

[212] Cit Fragment, 101—103, 270—281; izvirno gradivo v NUK, rkp. odd.

serije Konzerte neuer Musik. Izvedene so bile skladbe Slavenskega, Baranovića, Milojevića, Švare, B. Berse, Lajovca in Osterca, dela avtorjev, ki sicer vsi niso bili modernisti, a so se bližali novi glasbi.

Koncert jugoslovanske moderne glasbe, ki je bil na Dunaju 15. 5. 1935, je uspel. Stiki med Piskom in Ostercem so se nadaljevali, rezultat pa je bila predstavitev sodobne avstrijske glasbe v Ljubljani 2. 12. istega leta, ki je ravno tako dobro odmeval. Med tema skladateljema se je očitno razvila iskrena zveza, ki je verjetno temeljila tudi na dejstvu, da sta si bila nazorsko blizu in da je Pisk z zadovoljstvom sprejemal Osterčeve skladbe. Po uspešnih koncertih je Osterc vprašal Piska, ali bi bil na Dunaju spet možen jugoslovanski koncert, toda ne v enakem stilu kot je bil prejšnji. Bil bi naj recital K. Rupla, ki bi izvajal dela jugoslovanskih avtorjev. Pisku je bila Osterčeva ideja všeč, menil pa je, da bi koncert še bolj uspel, če bi sodelovala tudi pevka. Kaže, da je mislil na Hanno Schwarz. Izvajane naj bi bile večidel moderne, a med njimi tudi postromantične skladbe Berga, Weberna, Hauerja, Wellesza, Brittna, Marxa, Spitzmüllerja, Kanitza in Piska, vse naj bi pela Schwarzova tudi v Ljubljani. Poslej so se kontakti med Piskom in Ostercem domnevno prekinili. Razlog za to je brž kone treba videti v tem, da je Pisk leta 1936 emigriral v Ameriko, kjer je nadaljeval svojo dunajsko aktivnost.[213]

Izmenjalni koncerti, ki jih je spodbujal Osterc in s tem prispeval k afirmaciji novih oblikovalnih pogledov, so bili številni in v raznih glasbenih centrih. Nameraval jih je udejaniti tudi po liniji madžarske sekcije ISCM. V ta namen je stopil v stik z glasbenim referentom budimpeštanskega Pester Lloyda Dénesom

---

[213] Gl. cit. Fragment, 98, 99, 276—279.

Bartho, ki je sodelovanje madžarske sekcije ISCM z jugoslovansko rad sprejel. Ostercu je sporočil, da o tem sam sicer ne more odločati, da pa je o tej ideji obvestil madžarske moderniste Sándorja Veressa, Ferenca Farkasa in Zoltána Gárdonyija ter še druge pristaše B. Bartóka. Osterca so predvsem zanimali načrtovani koncerti v budimpeštanskem radiu, ki pa so se zdeli v letih 1939—1940 neuresničljivi. Po Barthovem mneju je bilo naravnost »obžalovanja vredno« dejstvo, da »madžarski radio odklanja moderno glasbo, celo Bartókove skladbe so redke v njegovih programih, del mlajših skladateljev pa sploh ni«.[214] V tej zvezi je Veress pisal Ostercu, da bi z madžarske strani bile na voljo klavirske in komorne skladbe ter samospevi, hkrati pa ga je vprašal, ali so židovski zakoni, ki veljajo v Nemčiji in Italiji, na glasbenem področju aktualni tudi v Jugoslaviji. To da mora vedeti zavoljo morebitnega izbora skladb. Dodal je še, da madžarska sekcija ISCM trenutno ni aktivna.[215] Hkrati je Veress sporočil Ostercu, da bi bila realizacija ponujenega koncerta jugoslovanske moderne glasbe mogoča le v radiu, kajti programi za javno koncertiranje da so za sezono 1940/41 že določeni. Radijski glasbeni vodja Dohnány da moderni glasbi sicer ni posebno naklonjen, vendar da bo morda popustil in v program uvrstil nekaj orkestralnih skladb.

Veressovo sporočilo Ostercu, datirano z 22. 1. 1941, je značilno z več vidikov. Pojasnilo je situacijo madžarske sekcije ISCM, ki je bila v ideološkem oziru ob vstopu v 40. leta pod močnim vplivom in pritiskom nacistične Nemčije. Sekcija se mu je sicer upirala, toda morala je upoštevati navodila domačih političnih oblasti, ki tudi niso dovolile izvajanja skladb

---

[214] Ib, 23—25, 154—155.

[215] Ib., 138—139, 349—350.

avtorjev židovskega rodu in so obenem nasprotovale predstavljanju del, komponiranih v stilu nove glasbe. S tem je bila kakršnakoli aktivnost sekcije onemogočena, postala je takorekoč odveč. V teh razmerah za jugoslovansko-madžarsko glasbeno sodelovanje in tako tudi za izmenjalne koncerte ni bilo nobenih možnosti, toliko manj, ker je bila tedanja Jugoslavija tik pred vojno.

Kljub naraščajoči napetosti, ki se je v drugi polovici 30. let intenzivno stopnjevala, je Osterc v tem desetletju širil kontakte z domačimi in tujimi ustvarjalci, poustvarjalci, kritiki in glasbenimi pisci. Tem, ki so bili že omenjeni, so se pridruževali novi, med katerimi pa ne zasledimo velikih imen, na primer Schönberga, Berga, Weberna, Hindemitha, Šostakoviča, Prokofjeva, Stravinskega. Kako to? Mar si Osterc ni drznil iskati stika z njimi? Mar se je v primerjavi z njimi čutil premalo pomembnega? Mu kdo od navedenih mojstrov idejno ni ustrezal? Ni dokumentacije, ki bi govorila v prid tej ali oni hipotezi, temu ali onemu vprašanju.

Vendar to ne zmanjšuje tehtnosti stikov, ki jih je imel Osterc s številnimi drugimi kvalitetnimi glasbenimi sodobniki, naklonjenimi novemu oblikovanju. Med njimi so bili tudi K. Ančerl, L. Dallapiccola, A. Honegger, St. Novák, S. Rascher, R. Koczalski, G. Fitelberg, L. Fuchsová, H. Scherchen, P. Vladigerov, J. Křička, J. Suk, K. B. Jirák, W. Vogel in še nadaljnji skladatelji, dirigenti, solisti raznih specializacij, predstavniki orkestrov in komornih ansamblov. Z nekaterimi je Osterc prvi začel osebne in pisne zveze, mnogi pa so se mu javili, preden so se z njim srečali. Za kontaktiranje je imel vsak svoj razlog: Osterc je bil zainteresiran za izvedbe svojih skladb, skladatelji za posvetovanja o problemih moderne, izvajalci, ki so cenili njegovo glasbo, pa tudi njegov mednarodni

ugled in vpliv, ki je bil aktualen po liniji ISCM, so želeli njegove partiture. Večidel so jih nemara že slišali, če ne, pa so o njih brali v raznih ocenah. V 30. letih je Osterc že bil evropsko priznan skladatelj, česar so se kvalitetni izvajalci dobro zavedali in so nameravali tudi sami izvajati njegova dela. Največkrat so jih tudi zares predstavljali.

Vsi doslej navedeni muziki, ki so imeli neposredne ali posredne, osebne ali pisne ali obojne stike z Ostercem, so delovali na evropskem prostoru. Gradivo pa pravi, da so obojestranski stiki segli tudi v zunajevropski svet, po dosedanjih podatkih v latinskoameriškega. Očitno jih je kot prvi začel Osterc, ki se je navdušil za skladateljsko delo mladega, v radikalno moderno usmerjenega argentinskega ustvarjalca Juana Carlosa Paza, utemeljitelja skupine Grupo Renovación. Spoznal ga je verjetno na kakem festivalu ISCM, ko mu je bržkone omenil možnosti izmenjalnih koncertov, to pa tudi pisno potrdil. Na to sklepamo iz pisma, ki ga je, datiranega s 1. 6. 1935, Ostercu iz Buenos Airesa poslal Paz. V njem se je pisec Ostercu zahvalil za njegove pripombe k sodobni argentinski glasbi, ki so po vsej verjetnosti izzvenele kot nasveti — Paz jih je smatral za vredne upoštevanja. Obenem se mu je zahvalil za izvedbo argentinske glasbe v ljubljanskem radiu, ki jo je kajpak organiziral Osterc. Ob tej priliki mu je še omenil, da želi tudi njihova skupina pripraviti koncert sodobne jugoslovanske moderne glasbe, če mu Osterc posreduje ustrezna dela in izrazil upanje, da se bodo medsebojni koncerti poslej nadaljevali. Takoj je ponudil nekaj argentinskih skladb, tako Sonatino J. Ficherja, Divertimento L. Giannea, Sonato J. M. Castra in svoj Concerto. Oba, Paz in Osterc, sta zastavljene načrte tudi uresničila. Tako je bil jugoslovanski koncert Grupe Renovación 16. 12. 1935, spored je obsegal

skladbe Osterca (Toccata), Žebréta (Scherzo, op. 4), Švare (Sonata, op. 5), Leskovica (5 Anécdotas), Šturma (Sonatina) in Lipovška (Rondó); ker je koncert zahteval še nekaj del, katerih avtorji naj bi sodili v skupino jugoslovanske sekcije ISCM, a niso bila na voljo, so prej omenjenim prireditelji dodali še nekaj skladb Křeneka, Piska in Berga. Izvajalci so bili izključno argentinski (A. Amicarelli, Ana Ficher, Luis La Via, Filottete Martorella, Paz in Cuarteto de cuerda). Paz je sporočil Ostercu, da je koncert uspel, bolj pri poslušalcih kot pri kritiki. Za Osterčevo Toccato je bilo v dnevniku rečeno, da vsebuje mnogo lepih zvočnih efektov, vendar se je zdela kritiku izjemno suha. Ocene o izvedenih skladbah so še objavili razni drugi časopisi, med njimi tudi La Nacion, ki je oceno naslovila z El Grupo Renovación realizó un concierto en Amigos del Arte (18. 12. 1935). Na tem koncertu so bile izvedene zgolj skladbe slovenskih avtorjev, kar je zanimivo vsaj z dveh strani: prireditev je bila — gotovo po Osterčevi zaslugi — predstavitev slovenske sekcije ISCM, skladatelji pa so bili vsi iz Osterčevega kroga in z izjemo Švare bivši Osterčevi učenci in sedaj (1935) že njegovi vrstniki, ki so se po absolutoriju izpopolnjevali v praški kompozicijski šoli. To priča o Osterčevi skrbi za afirmacijo svojih nekdanjih študentov ne samo doma, marveč tudi na tujem. Potemtakem Osterc ni bil egocentričen in ni hotel biti edini v ospredju slovenske moderne. Široki glasbeni svet je želel zavestno seznaniti s svojim mladim naraščajem, ki naj bi perspektivno nadaljeval njegovo delo. V tem je tudi uspel in enako v stikih, ki jih je imel z njimi: čeravno so po študiju ubirali lastna pota, so se vezali na izhodišča svojega prvega učitelja in mu spoštljivo priznavali prvenstvo.

Korespondenca Paz: Osterc se je tekoče nadaljevala vse do 5. 2. 1940, ko sta jo prekinila in končala voj-

na v Evropi in verjetno tudi Osterčeva bolezen. V petih letih iskrenega, neposrednega stikanja pa sta bogato sodelovala, iz gradiva smemo razbrati, da obojestransko. Paz je Ostercu podrobno poročal o vsem, kar se je glasbeno dogajalo v argentinski prestolnici, o uspešnih izvedbah svojih in Osterčevih skladb, o zvezah z drugimi vrstniki in dirigenti, o svojih ustvarjalnih načrtih. Pisal mu je o svojih glasbenih pogledih, o tem, kako si zamišlja oblikovanje. Omenil je, da je sprva komponiral diatonično, kar pa da je zdaj opustil, ker je spoznal, da se je ta sistem izčrpal. Dejal je tudi, da je opustil agresivno disonanco kot »percution armonique«. Kar se tiče forme, se je v svojem pojmovanju spremenil. Po njegovem mnenju jo naj iščejo ideje, kar naj rezultira v njej ustrezajočem izrazu. Ostercu je sporočil, da zdaj drugače kot prej gleda na vprašanje reprize, ritma in še na druge, za skladateljsko delo važne elemente. Prvi korak v tej, zanj novi situaciji da je naredil v svoji Passacaglii. Priznal je, da so mu Osterčevi nasveti, čeravno se po njih v marsičem ni ravnal, dragoceni. Vedel je, da je Osterc vnet zagovornik atematičnosti, o tem se je lahko prepričal iz njegovih skladb. Prisluhnil je temu načinu formiranja kompozicijskega stavka. V tej smeri in tudi na splošno je smatral Osterca za kompetentnega, da mu razkrije bistvene elemente snovanja. Zato je toliko bolj želel z njim trdno povezavo, ki se je tudi plodovito obnesla. Kaže, da bi bilo Pazu ljubo, če bi mu Osterc pošiljal čim več svojih stvaritev, tudi kake skladbe iz njegovega najnovejšega opusa. Obenem ga je prosil, da bi sodeloval tudi v moderno orientirani glasbeni reviji Panta, v kateri objavljajo članke tudi Hába, Reiner, C. Lange, P. Pisk in drugi za sodobno glasbo vneti skladatelji in glasbeni pisci.[216]

---

[216] Za podrobnosti gl. cit. Fragment, 94—98, 265—276.

Izvajanje slovenskih skladb v Argentini je morda spodbudilo zanimanje zanje tudi v nekaterih drugih južnoameriških deželah. Sredi 30. let se je na Osterca obrnil urugvajski muzikolog Francisco Curt Lange, urednik revije Boletin Latino-Americano de Música in se mu zahvalil za pripravljenost, ki jo je Osterc že izkazal za pospeševanje nove glasbe v južnoameriškem prostoru. Dejal je, da ga bodo veselili njegovi nasveti glede izvajanja latinsko-ameriške produkcije v Evropi in pristavil, da bo skrbel za izvajanje slovenskih skladb v Montevideu. Osterca je prosil za prispevek za svojo revijo. Osterc mu je ustregel, o čemer priča Langejevo pismo z dne 27. 1. 1936, v katerem mu je urednik Boletina sporočil, da je njegov članek — ta je brž kone bil v nemščini — sam prevedel. Osterčev prispevek je označil kot zanimiv, verjetno se je nanašal na oris moderne glasbe na jugoslovanskih oziroma slovenskih tleh. Zdi se, da Lange ni imel kdove kako tesnih zvez z nekaterimi evropskimi modernisti. Na to smemo sklepati na temelju njegove prošnje Ostercu, da bi interveniral pri Hábi, Pisku in še pri nekem muziku, čigar imena da se ne more spomniti — mislil je na Kofflerja —, naj bi v njegovi reviji intenzivneje sodelovali. Osterc je tem glasbenikom res posredoval Langejevo željo, ki sta jo Hába in Pisk tudi realizirala. Le Koffler je Langeju sporočil, da o sodobni poljski glasbi, o kateri naj bi pisal, skoraj ne more poročati, ker bi v tem primeru moral soditi tudi o samem sebi, kar pa bi bilo neprijetno.[217]

Nova glasba pa ni bila aktualna le v Buenos Airesu in Montevideu, ampak tudi drugod v južni Ameriki. Tako na primer tudi v La Plati, odkoder se je Ostercu oglasil fagotist Lo Guidice, ki je tam utemeljil ansambel Quinteto. Prosil ga je, naj bi mu poslal

---

[217] Prim. cit. Fragment, 72, 229—231.

nekaj svojih skladb za pihala, kak duo, trio, kvartet ali kvintet, njegov Quinteto da bi vsako Osterčevo delo rad izvedel.[218] Njegovi želji je Osterc seveda šel vštric. Kaj mu je poslal, sicer ne vemo, verjetno pa Kvintet za pihala.

Osterčeva korespondenčna dediščina, ki je verjetno le pomanjkljivo ohranjena, kaže, da so bili skladateljevi kontakti z idejno podobno ali enako usmerjenimi vrstniki in celo s predstavniki tradiciji naklonjene generacije obsežni. Predvsem so se množili v 30. letih, ko se je Osterc tehnično in umetniško vzpenjal in ostril svojo ustvarjalno fiziognomijo. Iz pisem, ki jih je dobival, so dobro razvidni nameni medsebojnega stikanja. Bili so številni. Osterca in glasbenike, ki so mu pisali ali odpisovali, so zanimala vprašanja, nanašajoča se na aktualnost moderne, na upravičenost njene eksistence, na perspektive njenega razvoja v prihodnosti, na njen odnos do tradicije. Marsikdo je čutil tudi potrebo po nasvetih ob zapletenih, kočljivih problemih, ki jih sam ni znal in mogel razrešiti. Mnogi so Ostercu poročali o uspehih lastnih ali njegovih skladb, omenjali sodbe kritikov in publike ter jih komentirali, ta in oni je potreboval ali vsaj želel posredovanje v zvezi z izvedbo določene skladbe na koncertnem odru. V vsakem primeru je to pomenilo potrjevanje Osterčeve avtoritete, ki jo je utrjevala tudi njegova pozicija v ISCM. Medsebojni kontakti so bili aktualni na skoraj vsem evropskem prostoru, segli pa so tudi čez Ocean. Pisni so veljali predvsem za tuje avtorje, ki so večidel že bili mednarodno priznani ustvarjalci in poustvarjalci in so v ši-

---

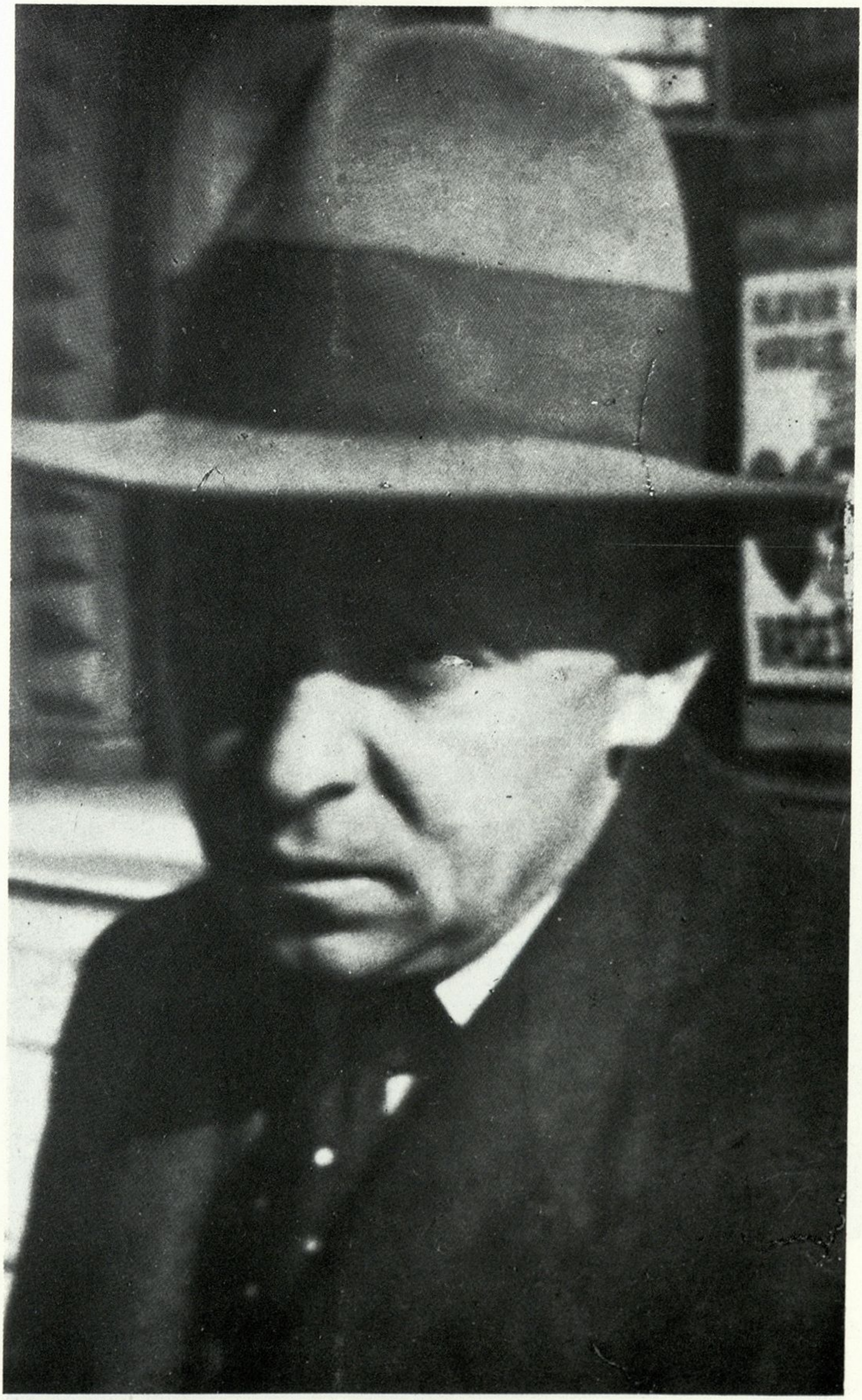
[218] Ib. 43—44. 180 — Quinteto nikakor ni bil ekskluzivno modernističen. Na nekem njegovem koncertu leta 1938 so bile na sporedu skladbe npr. Haydna, Dittersdorfa, Kuhlaua, Mozarta, Gosseca, Couperina, Bacha, Honeggerja, Giacomellija, Rimski-Korsakova — stilno torej zelo raznolik program.

rokem svetu imeli trdno mesto. Manj so bili potrebni v slovenskem glasbenem krogu, saj se je z njim Osterc lahko vezal neposredno in vselej, kadar je hotel.

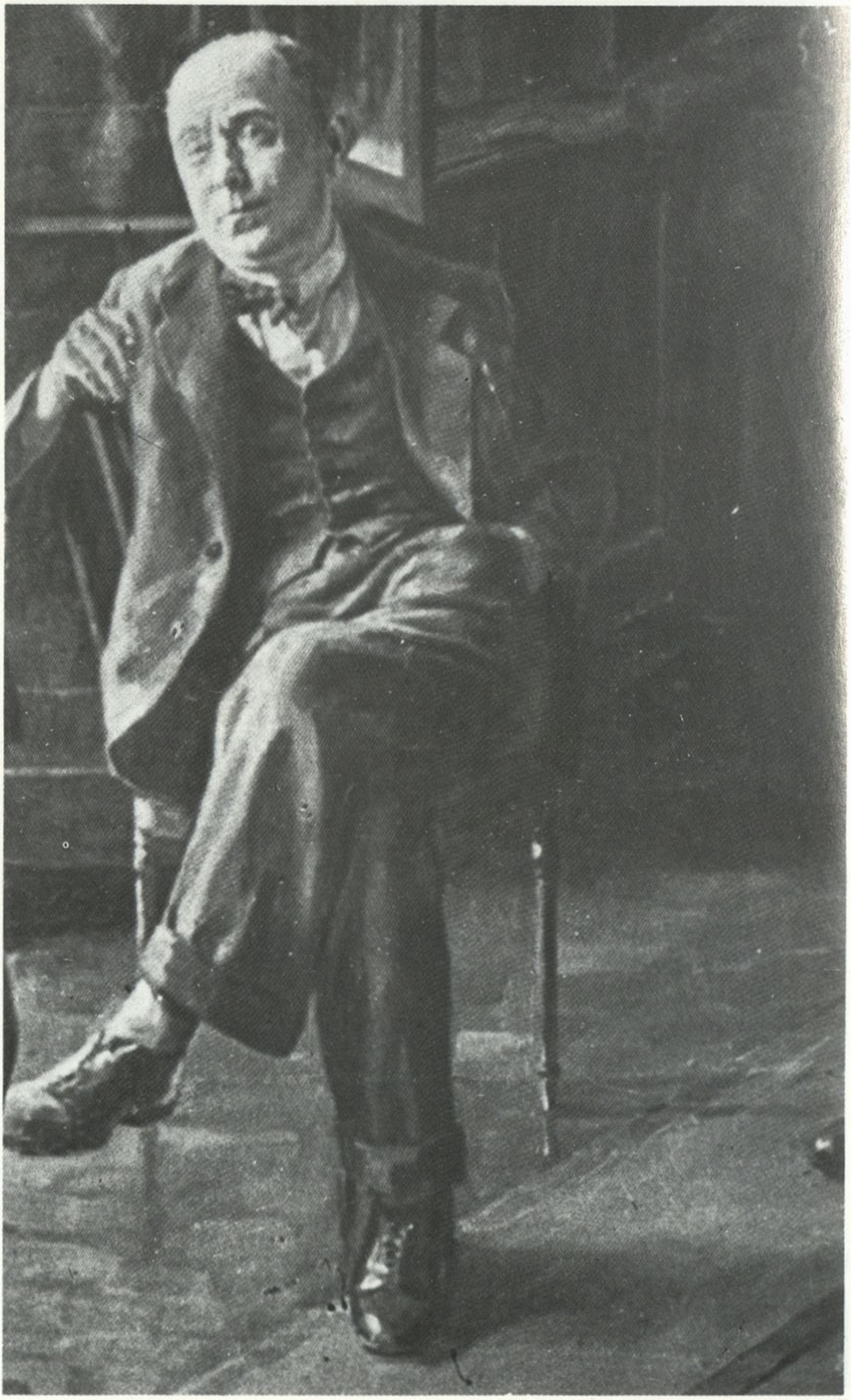
Zunajglasbeni Osterčevi stiki so seveda tudi obstajali, a so bili relativno redki. Pisno in osebno jih je imel skladatelj le z ljudmi, ki so mu bili duhovno blizu in največkrat niso imeli neposredne zveze z glasbo in njenimi problemi. Med njimi je bil tudi znanstvenik Ivan Prijatelj, vanje so štele še nekatere druge osebnosti iz slovenskega kulturnega kroga.[219] Zanje so pričevanja manj dostopna, v tej smeri viri niso kdove kaj na voljo.

---

[219] Tako npr. F. Govekar, ki sicer ni bil glasbenik, a je vseeno pisal poročila o glasbenih prireditvah. Zato ga je Osterc povabil (26. 2. 1932) h generalki svoje Medeje, enominutne opere, ki je bila 17. 2. 1932 uprizorjena v ljubljanski Operi. Ob tej priliki ga je še obvestil o sporočilu S. Albinija, da utegnejo njegove enodejanke tiskati in morda tudi izvajati v inozemstvu. Govekarja je prosil, da bi Medejo podrobno ocenil in tudi z vidika, »ki ga zavzema ›radoveden‹ posetnik opere in ki se loči skoraj vedno od stališča posetnikov, t. j. repriznega občinstva«. — Izvirnik v NUK, glasb. zbirka. — Kaže, da je Osterc domneval, da bi utegnila dobra Govekarjeva »ocena« koristiti realizaciji cit. Albinijevega obvestila, ki pa očitno ni bilo realno, kajti Medea na tujem ni bila ne natisnjena ne izvedena.



Slavko Osterc



S. Osterc v Portretih slovenskih skladateljev S. Šantla

A 4

STÁTNÍ KONSERVATOŘ HUDBY V PRAZE.

Číslo 34 /26

ABSOLUTORIUM

STŘEDNÍ ŠKOLY STÁTNÍ KONSERVATOŘE HUDBY

V PRAZE.

Pan Slavko Osterc

narozen dne 17. června 1895 v Tržiči v S.H.S.

navštěvoval konservatorní oddělení státní konservatoře hudby

v Praze

od 1. září 1925

do 25. června 1927

a účastnil se předepsaného úplného vyučování.

Podle závěrečných povinných zkoušek, kterým se pan Slavko Osterc podrobil, aby dosáhl absolutoria a podle zkušeností získaných o jeho nadání, za dobu let é doby studijní, vydává se jemu toto vysvědčení:

Umělecké nadání výtečné

Pilnost výtrvalá

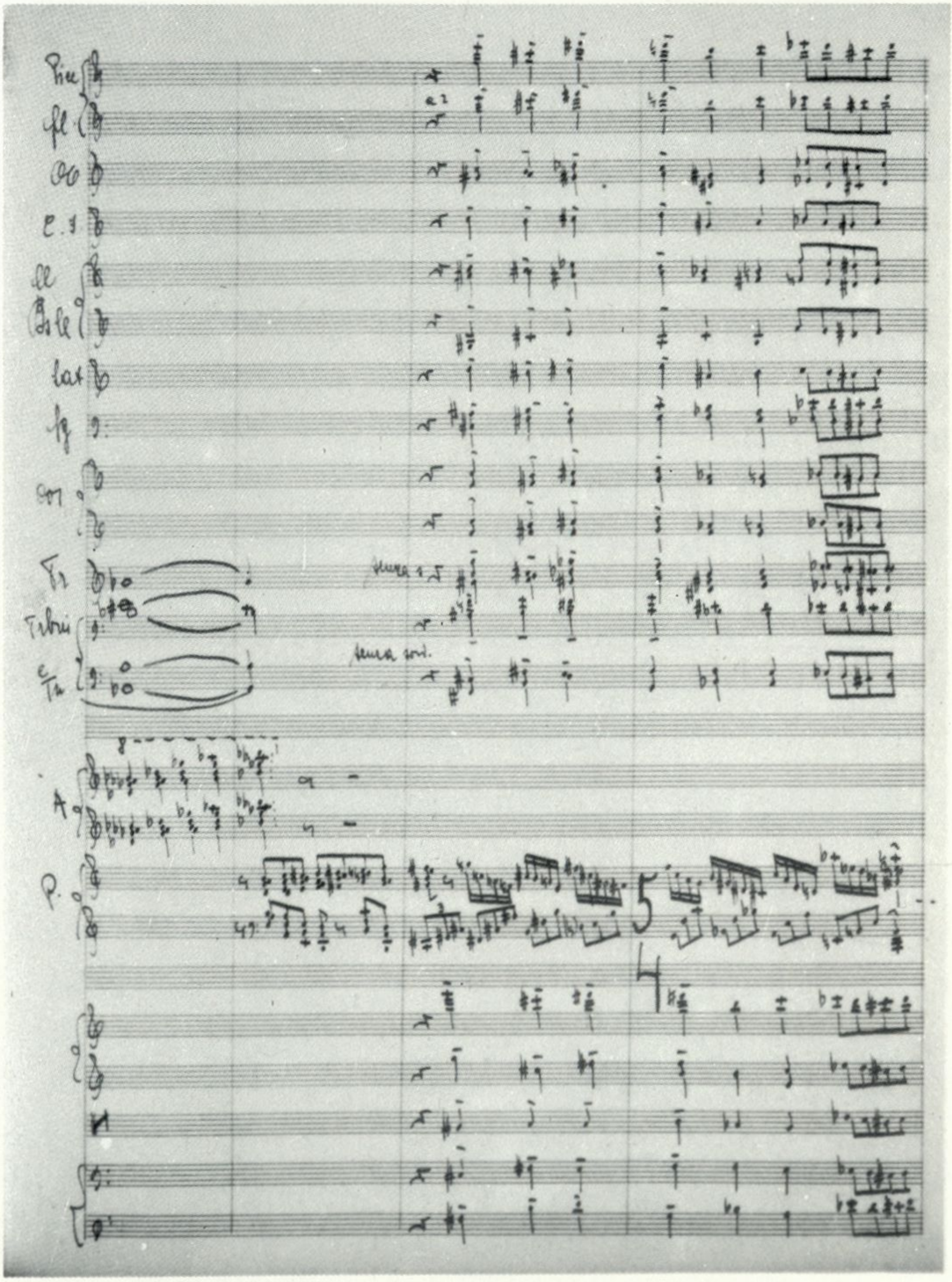
Chování velmi dobré

Státní nakladatelství v Praze. — 1535-142-1378-25.

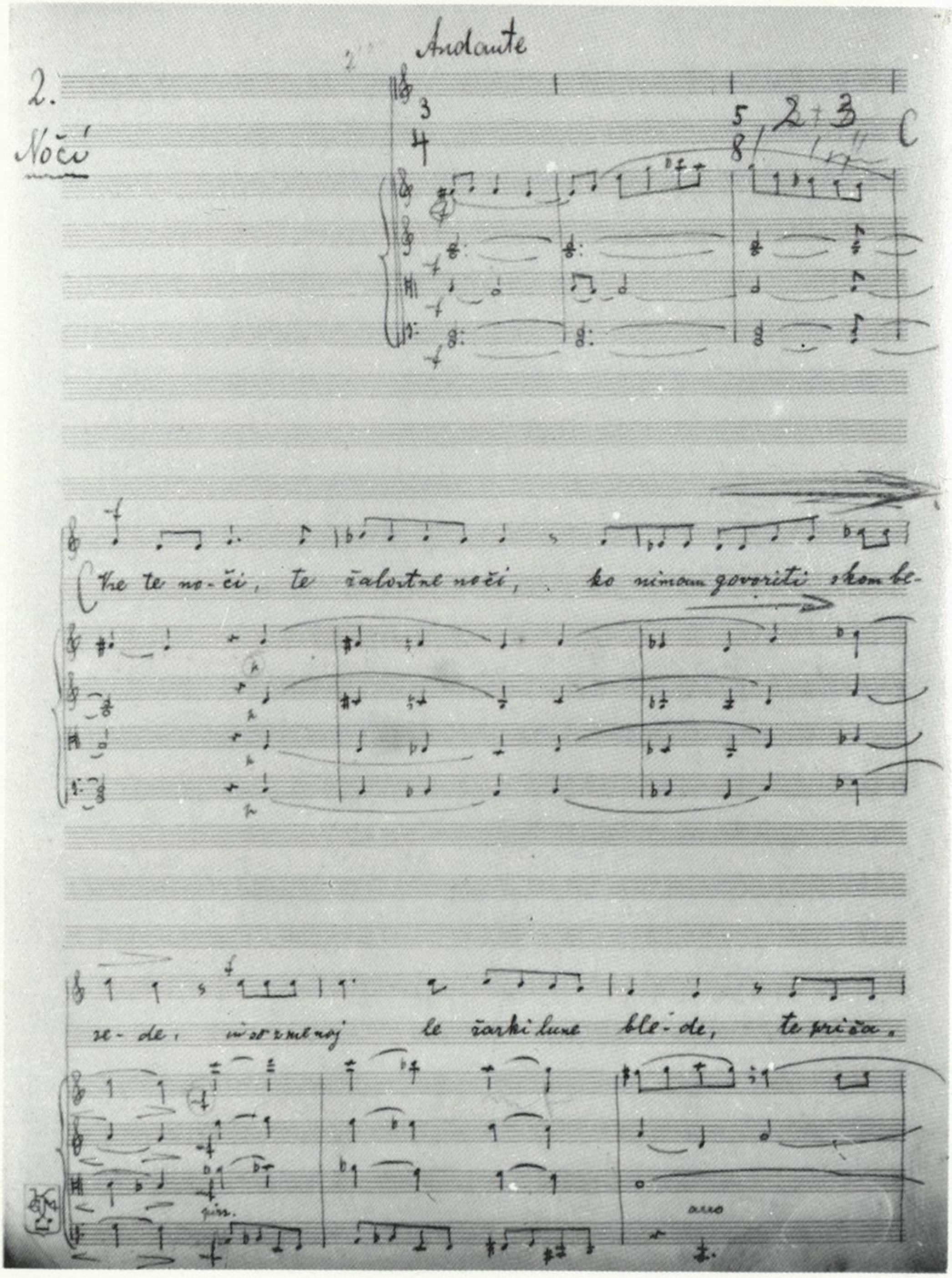
Absolutorijsko spričevalo S. Osterca (fragment)



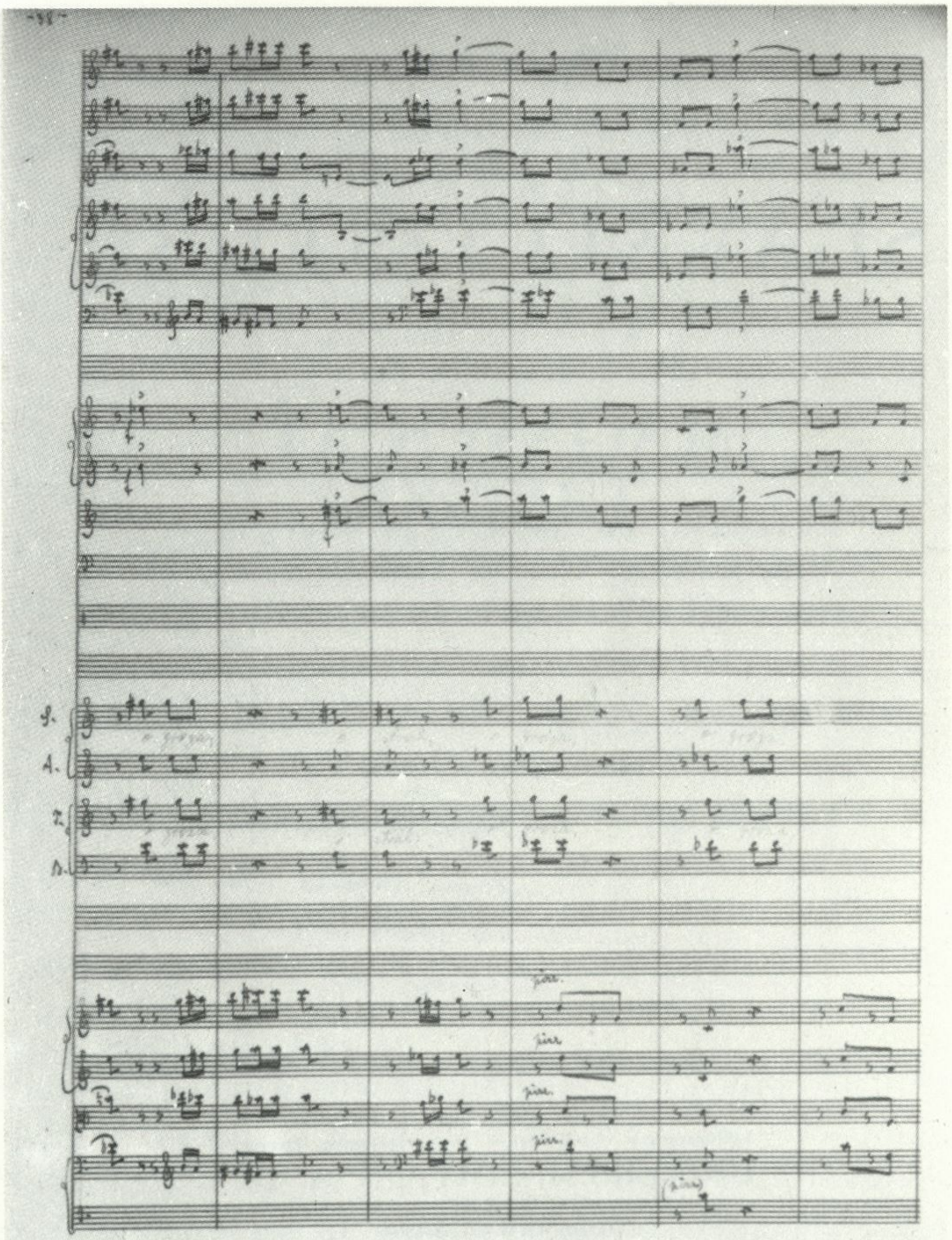
Suita za orkester S. Osterca (fragment, rkp.)



S. Osterc, Mouvement symphonique za orkester
(fragment, rkp.)



S. Osterc, Štiri Gradnikove pesmi za kontraalt in godalni kvartet (fragment, rkp.)



Fragment iz minutne opere Saloma S. Osterca (rkp.)

Srečko Kumar gewidmet

SLAVKO OSTERC

MAGNIFICAT

za mešan zbor in klavir četveroročno
für gemischten Chor und Klavier vierhändig

Chant et piano à 4 mains

Svojemu prijatelju
notarju Ivanu Ašiču
za Novo leto 1935.
v Ljubljani, dne 29. decembra 1934.
Slavko Osterc

Aufführungsrecht vorbehalten — Droits d'exécution réservés

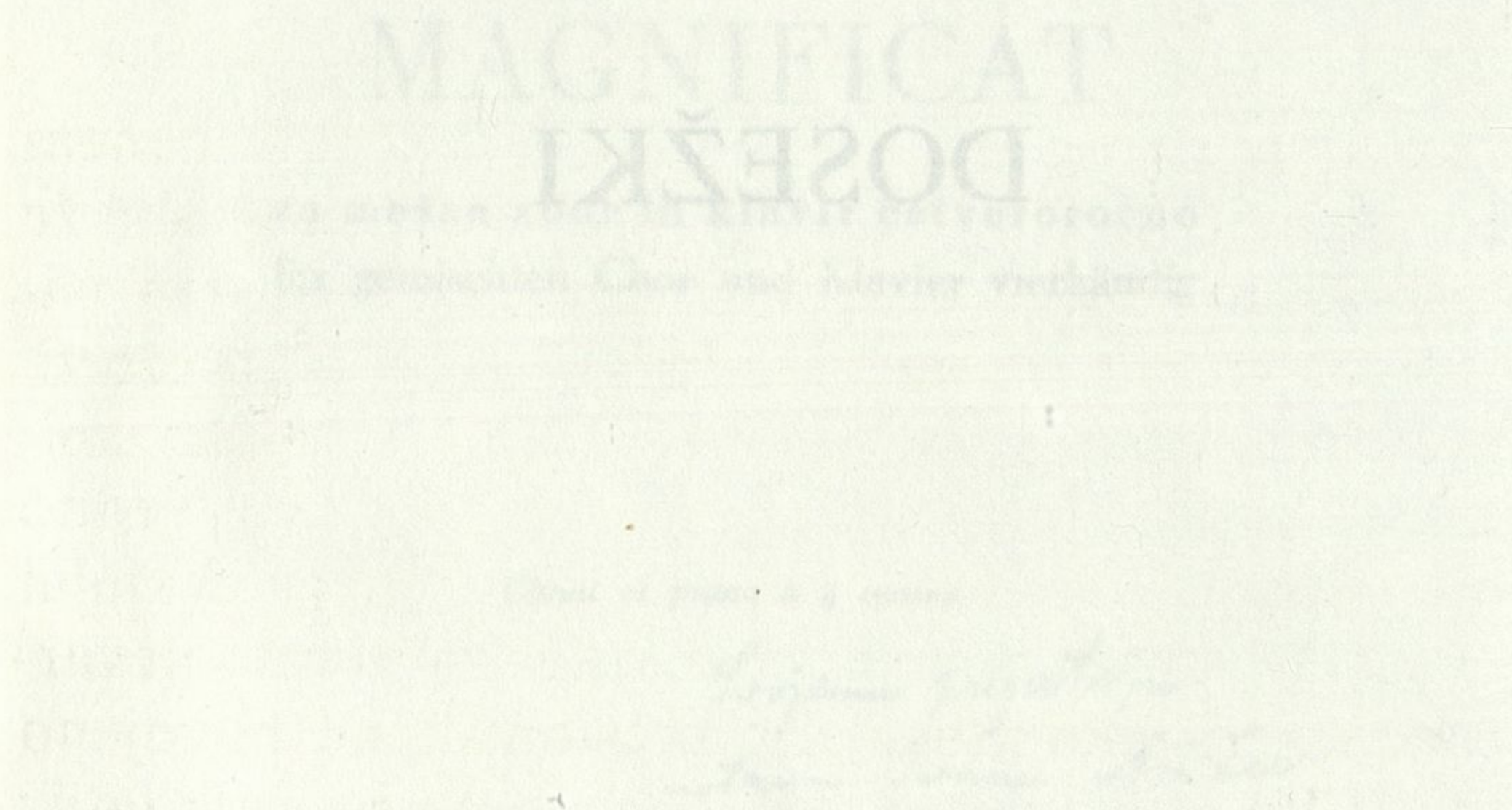
UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN

Copyright 1934 by Universal-Edition

Printed in Austria

Naslovni list Magnificata S. Osterca

DOSEŽKI



Naslovni list Magnificata S. Osterca

Ko se je okrog leta 1920 v slovenskem glasbenem delu pojavil Slavko Osterc, je bila evropska glasba že v uspešnem, dobro desetletje trajajočem novem nazorskem vrenju, ki ga ni bilo več mogoče prezreti. Tradicionalizem je sicer še bil pričujoč, v nekem smislu celo nasilen, a je kljub temu funkcionalno vedno bolj odhajal v ozadje, naproti novemu je postajal konservativen, in ni imel moči, da bi zavrl zanj nevarne razvojne zakonitosti. Ekspresionistično pogojeno umetniško oblikovanje je bilo kljub nasprotnikom iz vrst skladateljev, izvajalcev in poslušalcev čedalje bolj učinkovito. Pridobivalo je na veljavi, intenzivno je spreminjalo podobo glasbenega sveta. V vsakem pogledu: tehnično, izrazno, estetsko.

Slovenska glasba se je novim hotenjem v prvih dveh desetletjih 20. stoletja približevala previdno, zadržano, bolj naključno kot namerno. Posamezni, romantizmu še predani skladatelji, so le občanso uporabljali kompozicijska sredstva, ki so bila drugačna od romantičnemu pojmovanju lastnih. Kaže, da so čutili potrebo po načinu izpovedovanja, ki bi se razlikovalo od dotedanjega. Slutili so nov čas, ki je družbo, umetnost na sploh in njih same bistveno spreminjal. Te slutnje sicer še niso bile identične z novo stilnostjo, vendar so ji v temeljih bile blizu. Zavestno ali podzavestno so ustvarjalca vodile v iskanje novega,

dotlej mu še neznanega, a skladnega z njegovim duhovnim obzorjem. Odrazilo se je v skladbah na primer Lajovca, Adamiča in Janka Ravnika. Pri njih razločno, pri nekaterih njihovih vrstnikih skromneje.

Tako, morda le hipotetično nakazano pojasnilo, utegne veljati tudi za začetno skladateljsko aktivnost Marija Kogoja, ki sprva zagotovo še ni poznal fines nove oblikovalne miselnosti. Z njo se je seznanil šele v času dunajskega študija, ko je lahko poslušal koncerte nove glasbe, v katero ga je podrobno uvajal njegov — domnevni — mentor Schönberg. Že prej, takrat in pozneje je razmišljal o novih nazorih, jih primerjal z lastnimi in iskal sebe. Našel se je, čustveno silovit je o svojih in tujih spoznanjih pisal, govoril in skladal. Že v zgodnjih delih, ki jih je komponiral ob vstopu v 20. leta, je pritrdil novemu, ne da bi se v vsem odpovedal polpreteklosti. Pravoverno pa ni sledil ne temu ne onemu. Bil je v vsakem oziru svoj, nov v času in prostoru.

Ob Kogoju se je nekje na prehodu v 20. leta vključil v slovensko glasbo Osterc. Njuni skladateljski začetki so si bili v nekem smislu podobni, toda hkrati tudi zelo različni. Kogoj je začel ustvarjati že precej prej, vsaj že okrog 1914. leta, sprva še romantično, vendar z elementi, ki so bili v tedanji slovenski glasbi še neznani in so se nanašali tako na način rabe kompozicijskih sredstev kot na formiranje izraza. Oblikovanja nove dunajske kompozicijske šole po vsej verjetnoti še ni poznal, z njenimi nazori se je seznanil šele nekaj pozneje, takrat, ko je Osterc komajda občutil potrebo po glasbeni aktivnosti, manj v reproduktivni kot produktivni smeri. Ko so že nastajali prvi Kogojevi ustvarjalni rezultati, je Osterc bržkone iskal in preučeval zapise o harmoniji, kontrapunktu in kompozicijski gradnji. Ob koncu drugega desetletja našega stoletja, ko se je Kogoj že predstavil kot nadarjen,

drzen in učinkovit komponist svojsko pojmovanega romantično-ekspresionističnega tipa, je Osterc v osnovi že poznal prvine kompozicijske tehnike in začel pisati svoje prve skladbe, ki se jih je pozneje odrekel. Najbrž zato, ker so še bile čisto romantične, oblikovno preproste, izrazno še nedorečene. Vendar so bile produkt vidno talentiranega, umsko bistrega in emotivno govornega samouka, kar je bil pred študijem na Dunaju tudi Kogoj. Za prvo polovico 20. let značilno, še v romantizem zazrto Osterčevo grajenje, stilno ni bilo nenavadno. V svoji tedanji življenjski fazi, skladatelj na domačih tleh še ni imel dovolj prilike, da bi pobliže spoznal bistvo novega v evropski glasbi. To mu je bilo omogočeno šele, ko je odšel v češko metropolo.

V praški kompozicijski šoli je Osterc našel, kar je iskal in potreboval, to, po čemer je hrepenel. Pri K. B. Jiráku se je temeljito izšolal v kompozicijskih vednostih in se tudi nazorsko seznanil s sodobnostjo, pri Hábi je spoznal četrttonsko sistematiko, ki jo je v praksi sicer redko uporabil, na konservatoriju in zunaj njega je spoznal številne moderniste, za katere je bil vnet, ker so ga v pogovorih tudi uvajali v karakteristike nove glasbe, ki jo je poslušal še na mnogih koncertih. Vse to je prispevalo, da se je Osterc iz nekoč tradicionalnega preusmeril v sodobno mislečega profesionalca, ki ni le sprejel, temveč v svojih skladbah tudi realiziral atonalnost in atematiko, dajal v primerjavi s homofonijo prednost polifonskemu grajenju, se izogibal sekvencam in kadencam, poudarjal pomembnost sekundnih in kvartnih in še drugače oblikovanih akordnih struktur, ki jih je pogosto zaostril z dodanimi težko razložljivimi toni, a zvečal zvočno napetost. Oporekal je standardnemu grajenju kompozicijskega stavka, ki mu je bil sprva sam vdan. Čeprav bolj z besedo kot z dejanjem je zanikal vse,

kar se ni ujemalo s principi nove glasbe. Vendar v praksi ne vselej in ne v vsem. Ne zato, ker bi ga morda utesnjevalo okolje, v katerem je bival in delal, ampak tudi in še zlasti ne zato, ker svoje osebnosti ni mogel ne hotel spremeniti. Izšel je iz polpreteklosti, bil je širok, odprt, l'art pour l'artizmu nenaklonjen. Nazorsko kljub načelom ni bil enostranski. Ni negiral tega, kar je sicer nasprotovalo zakonitostim novega, a je ustrezalo njegovi psihi, njegovim občutjem, njegovemu umskemu obzorju. V svojih kompozicijah je hotel interpretirati svoj način doživljanja, svojo notranjost, težil je za tem, da bi bil svoboden izpovedovalec sebe, nevezan na karkoli zunaj njegovega sveta, če se ni vezalo z njegovo miselnostjo.

Kaže, da je mogoče le v tem smislu razumeti njegov način oblikovanja, ki naj bi posledično formiralo izraz. Da bi ga dosegel, kakor si ga je zamislil, Osterc občasno ni mogel obiti ne s kromatiko podkrepljene diatonike, ne sekvenc, ne tonalnih sklepov, ne vezanja atonalnega s tonalnim in atematičnega s tematičnim, celo trizvoka ne in tudi ne relativno tradicionalnega, čeravno se mu je v principu odpovedal podobno kot nacionalnemu. Vse to je zahteval njegov pretehtan koncept. Ta je vplival tudi na njegov odnos do absolutnega in programskega: oboje je konkretiziral, prvo v simfonični in komorni, drugo v odrski, zborovski in vokalno-instrumentalni glasbi ter v skladbah za glas z instrumentalno spremljavo. Tudi naciolnalno je upošteval, tematično kajpak v transponirani rabi.

Ko je Osterc začel v Ljubljani razlagati svoje, s pojmovanji moderne usklajene nazore, je z njimi takorekoč pretresel večji del slovenskega glasbenega, tradicionalizmu privrženega prostora. Osterca so smatrali za revolucionarja, kar je res bil, vendar samo v slovenski, ne pa tudi v zahodni in srednjeevrop-

ski glasbi, ki se je idejno preusmerila že mnogo prej. Sprijazniti se je moral tudi z nazivom avantgardista — in ta interpretacija je v rabi še danes —, kar spet velja. Toda tudi le v slovenskem in ne v širšem oziru, kajti zunaj slovenskih meja, predvsem na evropskem zahodu, so se avantgardisti moderne pojavili že precej pred Ostercem. Pri tem pa ne smemo prezreti dejstva, da je pred Ostercem s svojo glasbo že Kogoj vznemiril slovenski svet. Tudi on je bil v nekem smislu avantgardist, čeravno ne tako radikalen kot nekoliko pozneje Osterc, ki je bil v primeri s Kogojem manj zadržan in bolj načrtno agresiven oznanjevalec novih oblikovalnih idej. Tudi učinkovitejši. Formiral je svoj, sodobno misleč in relativno številčen kompozicijski krog, kar Kogoju zavoljo nepremostljivih ovir ni bilo dano. Pod njegovim vplivom se je izdatno pomnožilo modernizmu prijazno občinstvo in tudi reprodukcija se v novem duhu pisanih skladb ni več tako nevoljno izogibala kot poprej. Stilno ekspresionistično-neoklasicistični Osterc, avtor mnogih impresivnih del, je v zadnjih 20. in v 30. letih tako z njimi kot z vanje vključenimi novimi idejami o oblikovanju prodiral vztrajno in z uspehom. Celo v še precej konservativno usmerjeni domovini, čeprav v njej sprva v razmeroma ozkem, pozneje pa v vedno širšem krogu. Prehod iz tradicije ni bil preprost, vendar je postajala moderna čedalje bolj aktualna in veljavna.

S predsodki manj obremenjena tujina je Osterca sprejela prej. Duhovno ji je očitno bil bliže, v njegovih delih je čutila dih univerzalnosti, verjetno jo je privlačila tudi skladateljeva svojska, vidno individualna, slovensko pogojena izpovednost. Osterčeve kompozicije so poznavalci nove glasbe visoko cenili že v njegovem času in tudi pozneje. Ravno tako vlogo, ki jo je imel v sodobni ustvarjalnosti tostran in onstran Atlantika. S priznanjem so govorili o Ostercu

kot animatorju in usmerjevalcu takoimenovane »ljubljanske«, to je njegove skupine, ki je imela poudarjeno funkcijo ne samo v slovenskem, marveč tudi v evropskem okviru ter želela formirati lastni izraz. Njen spiritus agens in movens je bil Osterc, za Paza prvi jugoslovanski skladatelj, povezan s smerjo, imenovano »problemska glasba«. V tem, eksperimentalnem okviru, se je ukvarjal z več problemi, med drugim s takoimenovano »novo konsonanco«, izhajajočo iz Stravinskega, Milhauda in Honeggerja, dalje iz Schönberga izhajajočo »absolutno kromatiko« in s slogom atematske kompozicije ter z mikrotonalnimi sistemi, četrt — in šestinotonskimi, izhajajočimi iz Hábove šole. Paz je štel Osterca za spodbujevalnega duha prave, resnične vrednosti. Poudaril je na primer njegov Koncert za klavir in pihala ter Passacaglio za orkester in imel v misli še druge skladbe, s katerimi je njihov avtor doživel zmagoslavje na primer na festivalih ISCM v Firencah, Pragi in še na številnih koncertih drugod. Menil je, da je bila Ostercu in njegovim učencem glasba vrsta duhovne dejavnosti, prej ventil za sproščanje čustvene nasičenosti. Dejal je: »naj se strinjamo ali ne s tem načinom občutenja, pojmovanja in prakticiranja glasbe, vsekakor ne moremo zanikati, da predstavljajo dela, nastala iz te aprioristične drže, resnične osvetlitve raznih tem in programskih izjav, glede katerih poteka razprava o glasbeni zavesti našega časa.«[220] Na ravni manj estetske in manj intelektualne produkcije, zato pa bolj čustveno, čeravno v okviru sodobnega pojmovanja problemov, se gibljejo njegovi učenci.[221]

---

[220] Paz J.C., Introducción a la música de nuestro tiempo, Buenos Aires, 1955, 288—289.

[221] Med nje je Paz štel Žebrèta, Šturma, Šivica, Pahorja, Lipovška »in druge«. Še ekstremnejši od Osterca je bil Šturm. Prim. J.C. Paz, ib.

Pazovo vrednotenje Osterčevih nazorov, ustvarjanja in vloge v razsežnem, prostranem prostoru, je bilo značilno in točno. Seglo je v bistvu njegove kreativnosti, ki se je manifestirala med razumom in čustvom.

Kljub prevladi intelektualnega Osterc ni mogel prikriti, da »mu njegova notranjost narekuje več topline in iskrenosti«, kar je izpričal v marsikateri svoji kompoziciji.[222] Tako na primer v Ouverture classique, v Mouvement symphonique, v simfonični pesnitvi Mati, v Štirih Gradnikovih pesmih za kontraalt in godalni kvartet in morda še zlasti v izrazno prepričljivi Suiti za orkester, za katero so nekateri menili, da je bila naključje. A ni bila, še posebno ne v njenem osrednjem stavku (Religioso).

Zdi se, da je Osterc, ki je bil stilno bliže Hindemithu kot Schönbergu, dostikrat namerno prezrl emocijo, ki mu je bila po naravi sicer dana. Kaže, da zato, da bi kar se dá dosledno izpolnjeval oblikovalne principe, ki jih je sprejel, se zanje v skladanju konkretno izrekel in se tako zavestno vključil v krog privržencev nove glasbe. Med njimi se je vzpel na evropsko raven, blizu umetniški stopnji pomembnih osebnosti evropske moderne.

Osterčeve skladbe so bile različno vrednotene, pozitivno, a tudi z negativnim prizvokom. Nekatere kritike je impresionirala izvirna celovitost njegovega stavka, druge pristnost izraza, posameznim ni bila všeč zvočnost instrumentalnih struktur, čeravno je bil Osterc izvrsten poznavalec instrumentacije, ki jo je v svojih simfoničnih in komornih delih realiziral duhovito in z razločnim smislom za orkestralni blesk. Mnenja o Osterčevem opusu so bila torej mnogovrstna, odvisna od kritikovega umetnostnega nazora,

---

[222] Prim. Koncertni list SF, I, 1951/2,41 (P. Šivic).

njegove strokovne verziranosti, estetskega okusa in eventualne osebne prizadetosti. Nemara so nanje v neki meri vplivala tudi priostrena merila Osterca kot kritika, ki so zahtevala previdnost in stvarnost v izražanju, veljavna za ocenjevalce nasploh. Ti tudi niso mogli prezreti Osterčevega ugleda v svetu, ki je brž-kone v marsikaterem primeru našel svojski odmev v oceni tega in onega poročevalca.

Osterc, klasik moderne, je slovensko glasbeno delo evropeiziral in internacionaliziral. Uresničil je, kar je najavil Kogoj: realiziral je novo razvojno fazo, ki je bila odločilna za prihodnost in afirmacijo slovenske glasbe doma in v širokem svetu.

BIBLIOGRAFIJA OSTERČEVIH SKLADB

Tri verzije

Prva verzija je najverjetneje iz leta 1938.[223] Kaže, da je nastala na željo pianista Karla Reinerja, ki je podatke o Osterčevem delu potreboval za objavo, pa tudi za lastno orientacijo.[224] Seznam svojih skladb je Osterc s komentarji in raznimi drugimi pripombami ter najbrž selekcioniraṇo narekoval svoji ženi Marti. Napisan je bil rokopisno in v nemščini, da bi bil dostopen prejemniku. Glede na verodostojnost, ki jo lahko pripišemo avtorju, zasluži ta, v nekem smislu svojski dokument, objavo v izvirniku, v katerem so tudi nekatere jezikovne pomanjkljivosti, nebistvene za realnost podatkov. Z vidika konfrontacije bo cit. izvirnik tudi primerjalno koristen. Po kratkem biografskem uvodu sledi bibliografija.

»*Werke:* Als Autodidakt einige Lieder mit Klavier, davon später erschienen ‚Štiri Belokranjske', ‚Sonce v zavesah'. Absolviert mit 4 Stücke für Piccolo, Clarinett u. Fagot, I. Streichquartett und acht Chaplin—Anekdotten für Singstimme mit 12 Instrumenten. / Ausser kleineren Compositionen für Klavier, Chören und Solo—Lieder, beiläu-

---

[223] Do tega časa segajo datacije v cit. seznamu.

[224] O verjetnosti cit. letnice priča vsaj posredno Osterčevo pismo Reinerju z dne 19. 8. 1938. V njem se mu skladatelj zahvaljuje za sporočilo in med drugim pravi, da bo kmalu dobil »daty«, se pravi podatke, ki so se domnevno nanašali na Osterčev opus. — Izvirnik gl. v NUK, glasb. zbirka.

fig kronologisch folg.grössere Werke: / Concertino für Geige u. 7 Instrumente, ‚Aus der komischen Oper' (Sketch in einem Akt). / Requiem für Unisono Chor mit 15 Instrumenten. / 2 stimmige Klaviersuite (4 sätzig) / 4 Scherz Lieder für Sopran u. 2 Clarinetten etwa an Strawinsky Katzenlieder erinnert. / 4 Gradniklieder für Contraalt u. Streichquartett. (13 Festival Simc—Firenze). Konzert für Violine, Viola, Cello u.Klavier (4 sätzig in Imitationsstil). / Suite für Orchester (5 sätzig). / Sonatine für 2 Clarinetten (Partita für Cello und Klavier. / Konzert für Ob. Bscl. Chor + Viola 3 sätzig) / Sonate für Vla und Klavier (3 sätzig—Bach—Formen). Canon, Passacaglia u.Fuge. / ‚Maske des roten Todes' nach E.A. Poe, Pantomime in 1 Akt (Bläserorchester). /‚Medea', Kurzoper in 1 Akt, ‚Dandin in Purgatorium' Groteske—Minutenoper in 3 Bildern. / ‚Celjska romanca' Cantate für Chor, Soli und Orchester (Poliphonerstil) / Ouverture classique für Orchester (U. E.) (Sonatenform). / Konzert für Orchester — einsätzig, Tempi, thematisch. / Magnificat (U. E.) für gemischten Chor und Klavier 4 händig (auch orchestriert) diatonisch, etwa neoklasizistisch. / Suite für V.+Cl. (U.E.) 5 sätzig). / Bagatellen für Klavier (5 leichte Stücke), / Bläserquintett, I. Versuch in der freieren Form der Instrumentalmusik. — / Klavierkonzert mit Bläser — 3 sätzig (A. Hába gewidmet) schon ohne Reprisen, aber noch mit Sequenzen (14. Festival ‚Simc' — Praha. / Bläsertrio unthematisch überwiegend. / Arabesque für Klavier (6) chromatisch überwiegend unthematisch. / Passacaglia und Choral für Orchester (chromatisch) / II. Streichquartett (Josef Suk gewidmet), unthematisch, 2 sätzig mit viel Tempowechsel, etwa Schönbergschwer / Toccata für Klavier (Dr. K. Reiner gewidmet) / Sonate für Saxofon u. Klavier (Sigurd Rascher gewidmet), 6 Tempi in 2 Sätzen, grosser Erfolg der neuen Form in Praha / Kleine Lieder für Irene (Klabund) für hohe Stimme, Saxofon, Horn, Vla und Klavier, 10 Lieder in 2 Teilen, 6+4, jeder Teil für sich durschkomponiert, Poliphonie der Liniencomplete, / Jugoslavische Tanzsuite (3 Tänze: Marsch, Walcer, Kolo). Auf Bestelung H. Scherchens für Verlag Ars—Viva, thema-

tisch, für kleines Orchester. / Aforismen für Klavier, chromatisch, athematisch (fünf Stücke — Liza Fuxová gewidmet). / Mouvement symphonique für Orchester, K. B. Jirák gewidmet, 1 sätzig in 5 Etappen, chromatisch, unthematisch, mit Saxofon, Klavier u.Harfe als dominierende Instrumente, 4. Etappe ist Violincadenz. / Nonett Arthur Honegger gewidmet, auf Bestelung d. tschechischen Nonettes, bei der Uraufführung in Prag 1938 grosser Erfolg der neuen Form (10 Tempi in 2 Sätzen). Märchen für Klavier, 6 Stücke — unthematisch / 4 Kl. Stücke (leicht) unthematisch. — Bisher fertig: Über die Hälfte der Abendfüllenden Pantomimen Illusione auf eigenes Sujet mit 4 Orchesterintermezi, welche zugleich als Symhonische Suite zum Konzertgebrauch gedacht sind, entw. als Ciklus od. auch einzeln, davon 3 fertig u. instrumentiert, können also vorläufig als 3 selbständige fertige Compositionen angesehen werden. Der Orchesterciklus wird den Titel: Quatre Pièces symhoniques haben (Marsch, Caprice, Musique Funèbre, Toccate). Die ersten 3 sind fertig komponiert. — Viertelton-compositionen: 1 Klavierpräludium. / 4 Heinelieder für hohe Stimme mit Streichquartet. / 1 Kl. Quartettsatz als Einleitung ‚Der blühende Flieder', Kl. Kantate für Kinder od. Frauenchor, Kontraalt, Solo und 9 Instrumente, — sozialer Text von T. Seliškar.«[225]

Po teh podatkih je Osterc dodal oris procesa, ki ga je spremljal skozi orientacijo v novo glasbo:

»Ich selber schreibe denjenigen Werken die grössere Bedeutung zu, in welchen ich neue Mittel ausprobierte und neue Wege suchte u. trotz des Experimentes Zuerkennung des Publikums fand. — Es ist mir ein Beweis, dass die neuen Wege gut waren. Es ist mir auch ein Beweis, dass der Inhalt (Invention) bei diesen Werken ebenbürtig mit der technischen Sicherheit sich zeigte. Die grössten Erfolge scheinen mir solche, wo ich gefürchtet habe, mich zu verexperimentieren und der Erfolg war unerwartet gross. Zum athematischen Stil bin ich langsam und mehr durch

---

[225] Izvirnik v NUK, glasb. zbirka.

eigenes Bedürfnis als durch Agitation gekommen. Deswegen scheint mir dass ich in der Suche nach neuer Form sehr weit gegangen bin u. mit Erfolg. Von diesem Standpunkt aus habe ich die grösste Freude an der Saxofonsonate, am Klavierkonzert, am Bläserquintett, am Mouvement symphonique u. besonders am Nonet, da mir Erfolge nach der Aufführung immer ein heftiger Ansporn für Arbeit und zum weiterem ‚Vorwärts' waren. / Die, kleine Lieder für Irene' halte ich für sehr gut (1936), habe sie aber noch nicht gehört.«[226] Ob koncu sta podpisana, kajpak s pozdravi oba, Marta in Slavko Osterc (»Ahoj! Tvoj Stari Slovan Slavko«).[227]

V prvi verziji Osterc ni navedel, kdaj je nastala ta ali ona skladba. Pač pa je to upošteval v *drugi* verziji, ki jo je tudi sam sestavil in sega vse v 1941. leto, torej takorekoč tik pred smrtjo. Vitalnost, velika volja, ki jo je dokazoval skozi vse življenje, ga potemtakem ni zapustila vse do konca. Ta, druga verzija obenem priča, da je skrbno vodil evidenco o svojih delih, iz katerih pa je izločil tista, ki se mu očitno niso zdela zrela ne tehnično ne umetniško. Naslovil jo je: *Osterčeve skladbe*, ki so sledile po letih nastanka.

»*1923:* Mala suita, v. orkester, part., rkp. / *1924:* En bretana, glas in klavir, 3 izvodi / Mene ni požela kosa, gl. in klav., 3 izvodi / Uspavančica, glas in klav., 3 izv. / *1925:* Solnce v zavesah, glas in orkest, partitura v 2 izvod., ork. material, rkp. / Solnce v zavesah, glas in klavir, bariton, rkp. / Solnce v zavesah, glas in klavir, bas, 2 izvoda, rkp. / Solnce v zavesah, glas in klavir, visoko / Divertimento, kvartet na lok, partitura, rkp. / 4 belokranjske, glas in or-

---

[226] Ib.

[227] »Stari Slovani« so bili nekateri glasbeniki in neglasbeniki Osterčevega družabnega kroga. Sestajali so se občasno, med njimi so bili I. Prijatelj, Niko Štritof, M. Milojević, K. Reiner, A. Hába in še drugi skladateljevi domači in tuji prijatelji, slednji ko so bili v Ljubljani. Njihovi sestanki so bili zgolj družabnega značaja.

kest., partitura, svinčn., material prep. / 4 belokranjske, glas in 8 instr., partitura, rkp., material rkp. / *1926:* Jurjevanje, glas in klav., rkp. / *1927:* (Praga): Kvartet I (na lok), partitura rkp., 4 glasovi rkp. / Oho, zaljubljen sem, glas in 11 instrum., partit. rkp., glasovi rkp. / *1928:* Za materjo, glas in klav., 4 izvodi, rkp. / Dvoglasna suita za klavir, rkp. / Mariborskim dehurjem, glas in klav., rkp. / Uspavanka iz ‚Herman celjski', glas in klav., rkp. / Silhuete za godalni kvartet, partitura rkp., glasovi rkp. / Suita za 8 instrum., partit. rkp., glasovi rkp. / *1929:* Pesem revolucionarjev, moški zb., rkp. / Pamet se prelehko izgubi, mešan zb., rkp. / Partita za violončelo in klav., partitura rkp., glas rkp. / Interludij iz Partite (3. stavek), klavir, 3 izv. rkp. / Ciacona iz Partite (2. stavek), za violo in klav., partit. 2. izv. rkp., 1 glas rkp. / Partita, nepopolen prepis. / Štiri skladbe za orkest. (razen 3. stavka enako Suiti), partit. 2. izv. rkp. / Mali preludiji za klav., rkp. / Vstajenje, sopran in viola, 2 partit. rkp., glas rkp. / Štiri šaljivke, glas in 2 B klarin., partitura, prepis. / Sonatina za 2 klarineta, partit., rkp. / Concerto, gosli, viola, vcello, klav. (klav. kvartet), partitura, rkp. / 4 Gradnikove pesmi za kontraalt in godal. kvartet, partit. rkp. / Rapsodova velikonočna poslanica, zbor, recitat. in 7 instrumentov, (a) partitura, note v rkp., tekst ne, (b) glasovi za instr. in recit. rkp. / *1930:* Juri in kača Belouška, bas in klav., 3 izvodi rkp. / Fantazija, violina in klav., 3 izvodi rkp. / Morska pesem, glas in klav., part. 4 izv. rkp. / Sonata za violo in klav., 2 part. rkp., 1 glas rkp. / Ave Maria, za sopr., alt in 3 pih., 5 glasov — brez partit. — rkp. / Dere sem jas mali bija, glas in klav., partit. in glas rkp. / Celjska romanca, kantata za ten., barit., zbor in ork., klav. izvl. rkp. (1930—1932). / *1931* in *1932:* 2 Golievi pesmi, glas in klav., rkp. / Kam greva?, za glas in klav., rkp. / Na trojki, glas in klav., rkp. / 2 Golievi pesmi, glas in klav., transpon. za cel ton niže, prep. / Kam greva, glas in klav., deloma rkp. / V suncu, glas in klav., rkp. / V senci, glas in klav., rkp. / Dva kipca, glas in klav., prepis, rkp. / Ko bo Tune vmrja, glas ali zbor. unis. in klav., rkp. / *1932:* Kvintet za pihala, partit. 2 izvoda rkp. in 5 glas., rkp., fl., ob., klar., cor., fg. / Obed

pri medvedu, glas in klav., rkp. / *1933:* Koral in fuga, za klav., 1 rkp. in 2 prep. / 3 akvareli za klavir, rkp. / Vrata, glas in klav., rkp. (tudi za orkester, 1937), za nizki (2) in visoki glas (3). / Lepa Vida, moš. zb., partitura, rkp. / Opica in naočniki, mešan zb., partit. rkp. / Ko sem ja služil, mešan zb., partit. rkp. in 3 partit. litogr. / Bagatele za klavir (5 točk), rkp. / 4 bagatele za klavir, rkp. / Bagatela (1. točka) / Koncert za klavir in pihala, partitura in klav. part; prep. klavir. part; prep. klavir. izvleček, rkp. / *1934:* in *1935:* Passacaglia in koral za orkester, partitura, 2 izvoda, rkp., glasovi za večkratno zasedbo. / Študija za mladin. ali ženski zbor, partitura, rkp. (solmizac.) / Procesija, za alt in orkester, partit. rkp., glasovi rkp., nepopol. klav. izvl. (prep.?) / Toccata za klavir, 2 izvoda, rkp. / *1935:* Aforizmi za klavir, prep. (rkp.), 2. izvod (1936!), rkp. / Male pesmi za Ireno, glas, 3 instrum. in klav., 2 partit. rkp., 3 glas, rkp. / Sonata za saksofon in klavir, partitura, rkp. / Oba junaka, glas in klavir, visoko, nizko, po 2 izvoda, 2 rkp. / *1936:* Biba leze, glas in klavir, 2 izvoda, rkp. / Novica, dvospev ali dvoglas. zbor in klavir, part., / Štuparama, glas in klavir, 2 izvoda (partiture) rkp. / Mouvement symphonique, za vel. orkester, partitura, rkp., vsi glasovi rkp. / Cvetoči bezeg, alt-solo, žen. zb. in 9 instr., v 1/4 ton. sestavu, partitura rkp. / *1937:* Pravljice, klavir, rkp. / Nonet (za 9 orkestral. instrum.), 3 partiture, rkp., 1 glas za fl. rkp. / *1938:* Cinq morceaux pour orgue, 2 izvoda rkp. / Starca ne maram, ženski zb., 2 izv. partiture, rkp. / Quatre miniatures, klavir, 2 izv. rkp. / Quatre pièces symhoniques, za vel. orkester: 1. Marche, partitura, prepis, 2. Caprice, 2 partituri rkp., glasovi (manjka fl.), rkp., 3. Musique funebre, partitura rkp., glasovi (za večkr. zas. v god.), rkp., 4. Toccata, part. rkp. 1 partit. v prep., glasovi za god., rkp. / *1939:* Trio za violino, vcllo in klav., 2 partituri in glasovi po 3 izv., rkp. / Skozi mrak, moški zb., partit. rkp. / Naše božično drevo, žensk zb., partitura, rkp. / *1940:* Six petits morceaux, za klavir, 3 izvodi, rkp. / Petits variations, za klavir, 4 izvodi rkp. / Vstajenje, mešan zb., partitura, rkp. / Biba leze, mladinski zb., partit. rkp. / Cvetoči bezeg, mešan zb., partit., rkp. / 4 ženski zbor, partitura, rkp.: Jurje-

vanje, Na poti v Črnomelj, Sv. Peter mi je dal soli, Mati kuha kozji rep. / Jurjevanje, glas in klavir, partit. in glas, rkp. / Nezakonska mati, baletna slika, klavirski izvleč., rkp. / Notturno (Zeleni se gaj), godalni orkester, partit. rkp., glasovi (večkr. zas.), rkp. / Fantaisie chromatique, za klavir, rkp. / Mati, simfonič. pesnitev, vel. ork., 2 partituri rkp., 1 partit, prepis. / Oba junaka, mladinski zbor, 2 partituri rkp. / *1941:* Sonata za violoncello in klavir, 2 partituri z glasom, rkp., 1 partit, prep., 2 začeti partit. v rkp. / Illusions, baletna pantomima v 3 dej., vel. ork., nedokonč. partitura, rkp. (in svinčnik!): klavirski izvleč- rkp., klavirski izvleč. litograf. z naslovom str. v rkp. — *Brez letnic:* 4 karikature, za fl. picc, klar. in fgt. (brez partiture), glasovi rkp. / Fantazija in koral za orgle, 2 izvoda rkp. / Javor in Majda, samospev z godal. ork. in tolk. brez partit., glasovi rkp. / Koncert za solo-violino in 7 instrum., brez partiture, glasovi rkp. (klar., fgt., cor., tromb., timp., viola, včelo). / Requiem, zbor in orkester, brez partiture, glasovi: zbor (basi), fl., ob., 2 klar., fg., 2 cor., tromba, trombon, tuba, tolk., 2 violi, vcllo, bas, rkp. / I.S.D. (Iz Satanovega dnevnika) baletne epizode, klavirski izvleč., rkp. (1924). / Cicifuj, glas in klavir, 2 prepisa partiture. / Ni te na vrtu več, glas in klavir, glas in klavir, 2 nezaneslj. prepisa, razlika v obsegu glasu za 1 ton. / Usta so mi bila nema, glas in klav., prepis. / Delajmo zlata kolesa, glas. in klav., prepis. / Pihalni trio — aranžm. za godalni trio, rkp. v svinč. / Suita za orkester — nepopolna partitura — rkp. (?). / Kantata o šahu, sopr., barit. in bas s klav., partitura rkp. / Adagio dolente, za klav., prepis.«

Ta, druga verzija bibliografije Osterćevih skladb — poleg nje obstaja še seznam, ki pa bistveno odstopa od bibliografske sistematike in je predvsem namenjen popisu podatkov o izvedbah posameznih avtorjevih del (kdo, kje, kdaj), največkrat pa ne tudi o njihovem nastanku — je sicer blizu na splošno veljavnemu tipu bibliografije, a vendar v marsičem od njega različna. Avtor jo je očitno sestavil po gradivu, ki ga je hranil skozi leta in zdaj (1941) imel pred seboj. V

njem so bili izvirniki in prepisi, ki jih je pošiljal številnim izvajalcem, vokalnim in instrumentalnim solistom, orkestralnim, komornim in zborovskim ansamblom, dirigentom, osebnostim, ki jim je posvečal svoje kompozicije, pa tudi uglednim kritikom in glasbenim piscem. Manjkajo le dela, ki jih avtor ni imel v tem svojem fondu, tako nekateri primerki enominutnih oper in tiski, a ne zato, ker bi se jih morda odrekel, temveč zavoljo tega, ker so bili v raznih arhivih (opernih, filharmoničnih, radijskih, privatnih), zanje pa ni imel ne kopij ne izvirnkov. Kar je Osterc navedel v cit. spisku, sicer tudi ni bibliografija, ki bi ustrezala predpisom, vendar je zanjo pomembno, še zlasti zato, ker je iz omenjenega seznama razvidno, kdaj je komponiral to in ono skladbo, poleg tega, kako jo je naslovil in zasnoval. Glede na čas nastanka te verzije smemo sklepati, da se je Osterc zavedal bližnjega konca svoje kreativnosti: opravil je, kar je ponavadi delo sestavljalcev posmrtnih zapuščinskih zapisov, slovenski kulturi je predstavil dediščino, ki je bila rezultat njegovega ustvarjalnega duha.

Avtor *tretje* verzije bibliografije Osterčevih skladb je bil D. Pokorn. Objavil jo je v MZ, zv. VI, 1970, 75—88. V njej je upošteval pravila, ki so za take vrste prispevke v mednarodni rabi. Njegov oris je doslej najizčrpnejši in najbolj zanesljiv prikaz Osterčevega opusa, ki pa ne izključuje možnosti, da še kje, doma in na tujem, obstajajo za zdaj neznane in zato neevidentirane ustvarjalčeve kompozicije. Ta hipoteza ni neupravičena, realizirana pa bi pomenila tehtno pomnožitev storitev slovenske glasbene moderne 20. in 30. let.

THE PERSONALITY OF THE COMPOSER SLAVKO OSTERC

The Slovene composer Slavko Osterc (1895—1941) started his creative career around 1920, when Slovene music was still mostly influenced by Romanticism while Western European music had been intensely setting new trends for a decade. The Slovene musical environment could not disregard the changes taking place despite the fact that traditional approaches were still predominant. At the beginning of the 20th century traditional views gradually gave way to the emerging new artistic concepts. Traditionalists tried to oppose the new trends, but in vain. Advocates of the new, different ways of expression were persistent. In the beginning they were carefully tentative, and did not renounce Romanticism completely. However, they occasionally introduced new composition techniques in their music, thus changing the sound effect and the ecpression of their compositions. Consciously or subconsciously they must have felt an urge to give a new impetus to their musical expression. It seems that they sensed the new period coming, and the general change in society which was also spiritually different. The changes influenced the intellectual and emotional world of people, and especially of artists. The winds of change gradually created the conditions for a transformation of individuals, which was also manifested in works of art.

The new approaches are discernible in compositions by Anton Lajovic, Emil Adamič and Janko Ravnik, and to a smaller extent in the pieces by their less prominent contemporaries.

The implied changes in creative concepts influenced the early work of Marij Kogoj, who learned of the new trends in more detail when studying composition in F. Schreker's and A. Schönberg's classes in Vienna, where he must also have attended concerts of newly composed music. Kogoj was captivated by the novelties, but in practice accepted only what suited his own creative concepts. He was too profoundly dedicated to his art to renounce his own musical vision. He had a similar attitude towards tradition, from which he distanced himself; he remained linked to tradition only inasmuch as it coincided with his views.

At the turn of the 20th century, Osterc started his musical career along with Kogoj. Their creative beginnings were to some extent similar, yet quite different. Kogoj started composing earlier — around 1914 or even before. His early music is romantic, but he used the means of expression in his own way, in a manner which was at the time unknown in Slovene music and close to something new, but still undefined. He was most probably not familiar with the composition principles of expressionism, which gained ground towards the end of the first decade of the 20th century. He learned them later from Schreker and Schönberg, at the time when Osterc only just started feeling the need for his own musical expression. When Kogoj composed his first pieces, Osterc was probably studying harmony and counterpoint, acquiring preliminary knowledge in composition. Osterc produced his first compositions when Kogoj was already recognized as a talented and promising

composer of romantic-expressionist orientation. In later periods Osterc in a way renounced his early works, probably realizing that they were conservative in style, simple in form and weak in expression. Available sources imply that Osterc was considered a talented, intelligent and promising self-taught composer who could not immediately break with tradition. Throughout the first half of the twenties he remained under the influence of Romanticism, since in his native country he had but little chance to learn of the novelties introduced in European music. Only gradually did he acquire new learning, although theoretically rather than practically. He felt, however, that new things were happening beyond his horizon, and he wanted to learn them. In order to appease his hunger for knowledge he eventually left for Prague.

Osterc found what he had been looking for in the School of Composition at the Prague Conservatory. He acquired detailed knowledge of composition and learned of the contemporary trends from K. B. Jirák, while A. Hába introduced him to the systematics of quarter-tones, but Osterc rarely used this in his later practice. During his studies at the Prague Conservatory (1925—27) Osterc met many modernists who introduced him to the typology of new music, which he could hear at various concerts. The result of these new experiences was his transformation from a traditional amateur composer into a modern professional, who not only knew of the contemporary principles, but in his music also practically realized atonal and athematic procedures, favoured polyphonic composition techniques, avoided sequences and cadenzas and emphasized chord progressions in seconds and fourths to which he sometimes added other tones in order to increase the tension. Osterc started to re-

nounce traditional composition, which he had earlier been fond of. He denied everything that was not in harmony with the principles of new music, though more often verbally than in practice. He was definitely influenced by his environment, but nevertheless he could not completely change his personality. Osterc was broad-minded, direct and open, and he did not approve of l'art pour l'artisme. Despite the fact that he changed his views, his beliefs did not become narrow. In his music he also used certain elements which did not comply with the new musical trends, but which qualitatively suited his ideas and intellect. In his compositions Osterc interpreted his experience and his innate world. He strove for a free expression of his inner self, and he avoided influences which clashed with his ideas.

Osterc's composition and musical expression can only be understood in this context. He occasionally used chromatically emphasized diatonics, sequences and tonal cadenzas, he sometimes combined atonal and tonal, athematic and thematic principles, he even had recourse to the tritone and other elements of traditional music although in principle he renounced them because they were considered to be national features. Osterc's musical concept demanded such an approach, and it also influenced his attitude towards absolute and programme music — he realised both, the former in his symphonic and chamber music, and the latter in stage, choir and vocal-instrumental music and pieces for voices with instrumental accompaniment. Osterc also occasionally included national musical features, but he transposed them.

When Osterc expressed his new ideas identical to those of European Modernism in Slovenia, he considerably shocked the majority of traditionalists.

Many musicians and music lovers considered him a revolutionary, which in Slovenia he was, but not in broader West European musical circles, where these ideas had by then progressed considerably. Osterc was also viewed as an avantgarde composer, which was true then and still is, but again only in Slovenia; in Europe, the avantgarde of Modernism launched their works two decades before Osterc.

Kogoj was present in Slovene musical creation before Osterc. However, his work did not represent such a radical change as Osterc's did towards the end of twenties. Osterc was an aggressive herald of new ideas, and was also more effective than Kogoj. Osterc managed to form his own, freethinking composition circle, while Kogoj was prevented from doing the same by both personal and external deterrents. Under Osterc's influence the audience favouring Modernism increased, and musical reproduction no longer avoided music composed in the new spirit.

Osterc — expresionist and neo-classicist, author of many impressive, often original new pieces — was towards the end of the twenties moderate in his composition, while in the thirties his work showed a radical adherence to modern ideas. The musical public gradually accepted him, although the general atmosphere in Slovenia was rather conservative at the time. The transition from tradition to Modernism was not easy, but Modernism was constantly gaining ground.

The unprejudiced West accepted Osterc with less reluctance, for Osterc's music was closer to its spirit. Osterc's compositions are in a way universal, but they also reveal the author's individual expression conditioned by his Slovene nationality. His works were highly appreciated by musical experts even during his life. Osterc was recognized as an important

artist on both sides of the Atlantic. He was considered an animator and coordinator of the so-called Ljubljana composition group, which strove for its own image and whose function was important in Slovenia as well as abroad. Osterc was the spiritus agens and spiritus movens of the group and, according to Paz, was the first Yugoslav composer involved in »problem« music. Within this experimental framework Osterc tackled a number of problems, including the »new consonance« defined by Stravinsky, Milhaud and Honegger, »absolute chromatics« defined by Schönberg, the athematic style and microtonal systems, quarter- and sixth-tones defined by Hába's School. Paz considered Osterc to be an encourager of the true value of works of art. In this context he mentioned Osterc's Concerto for piano and wind instruments and Passacaglia for orchestra, but he must also have been familiar with other pieces which brought Osterc fame at ISCM festivals in Prague, Florence, London, Warsaw and elsewhere in Europe. Paz belived that for Osterc and his disciples music was a spiritual activity, an outlet for their intense emotions. Paz wrote: »Whether or not we agree with this way of experiencing, perceiving and practising music, it cannot be denied that the works which have sprung from this a priori attitude are an actual expression of various themes and programme statements which condition the discussions about the musical awareness of our time.« He added that the production of Osterc's disciples was on a lower aesthetic and intellectual level, but that their music was just as emotional in the context of the modern approach to problems. He enumerated Žebrè, Šturm, Šivic, Pahor, Lipovšek and »others«. Paz's evaluation of Osterc's creativity, notion and role is basically correct. Paz penetrated the essence of the composer's

art, which swung between the rational and the emotional.

Although the intellectual aspect is prevalent in Osterc's compositions, they are nevertheless saturated with emotional power dictated by the author's inner world, which he never managed to conceal. Typical examples of this are Ouverture classique, Mouvement symphonique, the symphonic poem Mother, Four Poems by Gradnik set to music and above all the impressive Suite for orchestra, persuasive in expression, which certain connoisseurs believed to have been composed »by accident«. Proof that it was not is especially its central movement, Religioso.

It seems probable that Osterc — who was closer to Hindemith than to Schönberg — often deliberately overlooked emotions which were otherwise naturally bestowed upon him. The reason for it might have been his desire to follow as closely as possible the composition principles which he had adopted and realized in music, and which enabled him to join the circle of new creators of music. He managed to achieve a reputation, and the quality of his art can match that of the most important musicians of European Modernism.

Osterc's compositions have been judged differently, mostly positively, but sometimes with a negative undertone. Some critics were enthusiastic about the innovative integrity of his composition and the genuineness of his expression, while others criticized the sound effect of his instrumental arrangements, although Osterc was well versed in instrumentalization, and knew — where it was realistic — how to achieve a witty, rich orchestral sound. Opinions about his work have depended on critics' artistic views, professional education, aesthetic taste and the level of their objectivity. They may also have been

influenced by Osterc's own harsh critical criteria, which demanded caution and clarity of expression. Those judging Osterc's work, however, could not ignore the composer's international reputation, and they definitely took it into account in their critical evaluation.

Osterc can be ranked among the classics of musical Modernism. He brought Slovene music closer to the European, without actually depriving it of its national characteristics. Osterc realized what Kogoj had heralded: he established a new phase in the development of Slovene music, which substantially influenced future achievements and contributed to the affirmation of Slovene music in Europe and elsewhere in the world.

Imensko kazalo

A

Adamič, Emil 10, 28, 42, 43, 95, 103, 105, 109, 180, 200
Albeniz, Isaac 40
Albini, S. 174
Ančerl, Karel 169
Apih, Tinka 33
Arnič, Blaž 44, 126, 127, 136, 137
Axman, Emil 41, 43
Ašič, Ivan 17, 18, 28, 32, 33, 36, 74, 87

B

Bach, Johann Sebastian 40, 46, 174
Banovec, Svetozar 155
Baranović, Krešimir 135
Bartha, Dénes 168
Bartók, Bela 41, 60
Bedina, Katarina 56, 58, 59, 91, 100, 106, 110, 164
Bedrač, A. 83
Beethoven, Ludwig van 46, 111, 116
Benisch, Egon 71
Beran, Emerik 26, 27, 36, 154
Berg, Alban 40, 54, 60, 72, 101, 135, 164, 167, 169, 171
Betetto, Julij 23, 116, 118
Borko, Božidar 124
Bořkovec, Pavel 153, 161
Brahms, Johannes 47, 58, 114, 115, 134, 136, 145
Bravničar, Matija 43, 58, 114, 115, 134, 136, 145
Brcar, A. 83
Brcar, R. 83
Britten, Benjamin 167
Bruckner, A. 7
Bukozofer, M. F. 97
Burian, Emil František 41
Busoni, Ferruccio Benvenuto 40

C

Cankar, Izidor 8, 9
Casella, Alfredo 40, 102
Castro, José (Juan) María 170
Cestnik, Pero 27
Chopin, Frédéric 99
Clark, Edward 102, 148
Couperin, François 174

Č

Čajkovski, Peter Iljič 52, 99, 135, 160
Čerepnin, Aleksander 40, 131, 135

D

Dallapiccola, Luigi 169
Debussy, Claude 9, 39, 40, 47, 116, 122

Dent, Edward Joseph 102, 145, 146
Dermota, Anton 22
Dev, Oskar 34
Dittersdorf, Karl Ditters von 174
Djurić-Klajn, Stana 45, 65, 89, 112, 119
Dobronić, Antun 44, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107
Dragutinović, Branko 112
Driga, G. 80
Druzovič, Hinko 26
Dvořak, Antonín 7, 160

E

Einstein, Alfred 97

F

Falla, Manuel de 40, 135
Farkas, Ferenc 168
Feinberg, Samuel J. 41
Ficher, J. 170
Fitelberg, Grzegorz 148, 169
Fitelberg, Jerzy 148, 149
Foerster, Anton 123
Foerster, Josef Bohuslav 7, 43
Franck, César 47, 112
Franz, Ernest 83
Fuchsová, Liza 89, 169

G

Gačnik, J. 26, 27
Gárdony, Zoltán 168
Gerbič, Fran 7, 34, 123
Gianneo, Luis 170
Gjungjenac-Gavella, Zlata 80
Golia, Pavel 73
Golob-Bernotova, Franja 70, 71, 72, 152, 156
Golovin, Peter 82, 83
Gossec, François-Joseph 174
Gostič, Josip 80
Gotovac, Jakov 130, 160
Govekar, Fran 174
Gradnik, Alojz 37, 70, 71, 101, 205
Grgoševič, Zlatko 44, 101
Grieg, Eduard 99
Guidice, Lo 174

H

Hába, Alois 18, 22, 36, 38, 40, 41, 43, 47, 60, 65, 66, 68, 89, 90, 101, 102, 123, 145, 146, 148, 149, 153, 158, 159, 163, 165, 172, 181, 184, 192, 201, 204
Hába, Karel 41, 204
Hajdrih, Anton 52
Hanslick, Eduard 47
Hanson, Gunnar 149
Hartmann, Karl Amadeus 148
Hatze, Josip 116
Hauer, Joseph Matthias 146, 167
Haydn, Joseph 52, 174
Herzog, Ferdo 33, 34
Hindemith, Paul 32, 40, 60, 65, 78, 135, 161, 163, 169, 185, 205
Hirschler, Žiga 101
Hochreiter, Emil 109
Hoffmann, Karel 19
Honegger, Arthur 40, 69, 169, 174, 184, 204
Hristić, Stevan 160
Hristov, Dobri 44
Hrovatin, Radoslav 22
Hubad, Matej 20, 21, 70, 137

I

Ibert, Jacques 149
Ipavec, Benjamin 7, 123
Ipavec, Josip 7

J
Janáček, Leoš 31, 40, 41, 99, 129, 135, 164
Janko, Vekoslav 79, 80
Ježek, Jaroslav 153
Jirák, Karel Boleslav 17, 18, 36, 38, 41, 43, 60, 66, 169, 181, 201

K
Karel, Rudolf 43, 135
Klajn, Stana gl. Djurić-Klajn, Stana
Koczalski, Raoul 169
Koffler, Józef 159, 161, 173
Kogoj, Marij 10, 11, 28, 43, 44, 61, 73, 96, 98, 116, 135, 144, 180, 181, 183, 186, 200, 203
Konjović, Petar 129, 130, 135, 160
Končnik, Peter 15
Koporc, Srečko 43
Kovač, P. 79
Kozina, Marjan 43
Koželj, Slavko 124
Krause, Gerhard 22
Kreft, Bratko 79, 80, 82
Krek, Gojmir 8, 9, 10, 35, 36, 42, 95, 109, 113, 125, 126, 142, 143
Křenek, Ernest 40, 171
Křička, Jaroslav 17, 43, 136, 169
Kuhač, F. Ks. 99
Kuhlau, Daniel Frederik 174
Kumar, Srečko 87

L
Lajovic, Anton 10, 17, 19, 20, 21, 23, 28, 37, 58, 76, 95, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 109, 122, 123, 124, 126, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 154, 180, 200
Lange, Curt 172, 173
Leskovic, Bogo 81, 152, 171
Lhotka, Fran 135
Lipovšek, Marijan 22, 56, 89, 137, 155, 171, 184, 204
Lisinski, Vatroslav 99, 104
Liszt, Franz 47
Livadić, F. 102

M
Machowski, Alfred 130, 131
Magolić, S. 80
Mahler, Gustav 40
Malipiero, G. Francesco 40, 102
Mandič, Josef (Josip) 64
Markovac, Pavao 98, 99, 100
Marolt, France 137
Martinů, Bohuslav 41
Marx, Joseph 167
Mascagni, Pietro 116
Matačić, Lovro 66
Mencin, I. 79
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 47, 111
Meze, Anita 73, 156
Milhaud, Darius 78, 79, 184, 204
Milojevič, Miloje 44, 116, 129, 142, 145, 146, 150, 151, 192
Mirk, Vasilij 52, 144
Mohar, Erna 83
Mohorič, Fr. 80
Molka, V. 86
Mosolov, Aleksander Vasiljevič 136
Moyzes, Alexander 71
Mozart, Wolfgang Amadeus 111, 174
Murger, H. 74

Musorgski, Modest Petrovič 47, 99, 129, 131, 135, 160

N

Neffat, Anton 74
Neubauer, Henrik 85, 86
Novák, Vitězslav 36, 41, 43, 164
Novák, Stanislav 67

O

Odak, Krsto 41, 130, 145
Ornik, Francka 137
Osterc, Jože 15
Osterc, Lidija 15, 89
Osterc, Terezija 15
Osterc, Tone 26
Osterc-Valjalo, Marta 25, 30 86, 137, 189
Ostrčil, Otakar 18, 43

P

Pahor, Karol 43, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 184, 204
Parma, Viktor 116
Paz, Juan Carlos 15, 24, 169, 170, 171, 172, 173, 184, 185, 204
Pilato, Boris 67
Pirnat, Niko 115
Pirnik, Makso 137
Pisk, Paul Amadeus 166, 167, 171, 172, 173
Plamenac, Dragan 72, 102
Plotnik, Viktor Andrejevič 67
Pokorn, Danilo 15, 29, 30, 67, 73, 79, 89, 144, 196
Polič (Polić), Mirko 77, 101, 135, 136
Poljanec, Leopold 17
Poulenc, Francis 40
Prijatelj, Ivan 24, 175, 192
Prokofjev, Sergej Sergejevič 7, 41, 85, 131, 134, 135, 169
Prunières, Henry 102, 149
Puccini, Giaccomo 130, 131
Pučnik, Ivan 165, 166

R

Rascher, Sigurd 24, 68, 169
Ravel, Maurice 40
Ravnihar, Vladimir 21, 23
Ravnik, Janko 10, 28, 37, 95, 180, 200
Reger, Max 40, 47, 52
Reiner, Karel 30, 65, 68, 71, 89, 149, 153, 161, 162, 163, 173, 189, 192
Remškar, M. 83
Ribnikar, Stana gl. Djurić-Klajn, Stana
Riemann, Hugo 46, 47, 51
Rijavec, Andrej 56, 61, 62, 68
Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič 99, 174
Ristić, Milan 152
Roslavec, Nikolaj A. 41
Roussel, Albert 149
Rupel, Karlo 167
Rychnowsky, Ernst 39

S

Sachs, Hans 79
Saharov, Vasilij 67
Sancin, K. 154
Satie, Eric 40
Savin, Risto 7, 28, 36, 37, 84, 85, 120, 121, 122, 135, 139, 140, 143, 154
Schenke, Alfred 70
Scherchen, Hermann 66, 83, 148, 169
Schönberg, Arnold 7, 9, 11, 40, 42, 54, 60, 66, 101, 146, 162,

164, 169, 184, 185, 200, 204, 205
Schreiner, Henrik 14
Schreker, Franz 11, 40, 200
Schulhoff, Erwin 40
Schwab, Anton 107, 134, 154
Sedak, Eva 150
Skrbinšek, Milan 77
Skrjabin, Aleksander 40
Slavenski, Josip 41, 107, 145, 146, 147, 149, 151, 161
Smetana, Bedřich 160, 167
Srnka, Jiři 153
Stefan, Paul 102
Strauss, Richard 39, 125, 131, 135
Stravinski, Igor 39, 40, 60, 101, 130, 134, 135, 136, 150, 162, 169, 184, 204
Střížek, Arnošt 153, 162
Suk, Josef 36, 41, 43, 47, 68, 162, 164, 169
Süsskind, Hans (Hanuš) Walter 69
Szymanowski, Karol 134, 136

Š

Šedlbauer, Čenda 237
Šegula, Tomaž 91
Šest, Osip 74
Šijanec, Drago Mario 137
Širca, Friderik gl. Savin, Risto
Širola, Božidar 41, 44, 103, 145
Šivic, Pavel 22, 43, 63, 184, 185, 204
Škerjanc, Lucijan Marija 37, 116, 117, 124, 127, 128, 129, 137, 144, 156
Šoštakovič, Dmitrij Dmitrijevič 7, 134, 135, 169
Špan, Nuša 79
Štěpan, Václav 18
Štolcer, Milena 151
Šturm, Franc 22, 90, 152, 153, 163, 164, 165, 166, 171, 184, 185, 204
Šuligoj, Avgust 137
Švara, Danilo 65, 79, 80, 82, 136, 137, 152, 153, 166, 171
Švarc, Rikard 65, 112

T

Tajčević, Marko 44
Talich, Václav 38, 162
Toch, Ernest 40
Tomc, Matija 43, 137

U

Ukmar, Vilko 44
Uljaniščev, V. 82

V

Valjalo, Marta gl. Osterc-Valjalo, Marta
Verdi, Giuseppe 7, 116
Veress, Sándor 168
Vilhar, Franjo Serafin 7, 99
Vladigerov, Pančo 89, 150, 169
Vogel, W. 102, 169
Vomáčka, B. 43
Vučkovič, Vojislav 65, 148, 151, 152
Vukdragović, Mihajlo 112, 113
Vurnik, Stanko 43, 77, 98
Vycpalek, V. 136

W

Wagner, Richard 7, 36, 39, 47, 111, 125, 131, 135
Wagner-Régeny, Rudolf 135
Webern, Anton 7, 40, 148, 164, 167, 169
Weinberger, Jaromir 136
Wellesz, Egon 40, 167
Williams, R. 97
Wolf, Hugo 7

Z
Zajc, Ivan 99
Zich, O. 43
Zika, Richard 33, 36
Zupan, D. 79

Ž
Žebrè, Demetrij 22, 43, 47, 83, 86, 137, 149, 150, 152, 153, 171, 184, 204
Živkovič, Milenko 146, 147
Župančič, Oton 30, 77

Kratice

ad tekst: AS — Arhiv Slovenije; Bibliografija — Pokorn D., Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, v: MZ V, 1969; DiS — Dom in svet; DSS — Društvo slovenskih skladateljev; Fragment — Cvetko D., Fragment glasbene moderne — Iz pisem Slavku Ostercu, 1988; glasb. zb. — glasbena zbirka (NUK); ib. — ibidem; ISCM — International Society for Contemporary Music; J — Jutro; LZ — Ljubljanski zvon; MG — Muzički glasnik; MZ — Muzikološki zbornik; NA — Novi akordi; NG — Narodno gledališče (Slovensko); NM — Nova muzika; NUK — Narodna in univerzitetna knjižnica; Repertoar — Repertoar slovenskih gledališč, 1967; rkp. odd. — rokopisni oddelek (NUK); SF — Slovenska filharmonija; SGR — Slovenska glasbena revija; SIMC — Société internationale de musique contemporaine; Spominski zbornik — Spominski zbornik Slavku Ostercu, 1963; U. E. — Universal—Edition; UJMA — Udruženje jugoslovenskih muzičkih autora.

ad bibliografija: barit. — bariton; Bscl. — basklarinet; cor. — corno, rog; fg. — fagot; fl. — flavta; instrum. — instrument; izvl. — izvleček (klavirski); klav. — klavir; ob. — oboa; ork. — orkester; part., partit. — partitura; picc. — piccolo; recitat. — recitator; Simc — SIMC; sopr. — sopran; ten. — tenor; tolk. — tolkala; vcll. — violoncello.

Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani

Dragotin Cvetko

OSEBNOST SKLADATELJA SLAVKA OSTERCA

Povzetek v angleščini prevedli
Lili Potpara in Margaret Davis

Uredila
Ksenija Dolinar

Opremil
Cveto Jeraša

Izdala
Cankarjeva založba
Ljubljana 1993

Za založbo
Janez Stanič

Natisnil
Mariborski tisk
grafično založniško podjetje
Maribor 1993

Po mnenju Ministrstva za kulturo Republike Slovenije, št. 415-172/93 z dne 24. 2. 1993, se od te knjige plačuje 5% davek po 13. t. tar. št. 3 zakona o prometnem davku.

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS
00000290021

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

437955

Skladatelj Slavko Osterc je eni osrednjih osebnosti slovenski glasbi 20. stoletja, tista osebnost, ki je zlasti bistveno vplivala na podobo slovenske glasbene moderne. S svojimi ekspresionistično-neoklasicističnimi skladbami je dosegel priznanje doma in kot prvi slovenski skladatelj po Gallusu močno prodrl tudi v evropski in celo zunajevropski prostor, kjer je spomin nanj tudi še danes marsikje zelo živ.

Ugledni slovenski muzikolog in glasbeni zgodovinar Dragotin Cvetko, Osterčev sodobnik in prijatelj, v pričujoči monografiji na podlagi podrobno proučenega gradiva bogato dokumentirano opisuje stanje v slovenski glasbi pred Osterčevim nastopom, njegovo življenjsko pot in umetniški razvoj, njegov kompozijski koncept ter nenavadno obsežni in raznovrstni opus, kritiško delo in naposled tudi zelo živahne in plodne osebne in pisne stike z mnogimi glasbeniki doma in v svetu. Ob tem nastaja tudi zanimiv oris skladateljeve človeške osebnosti. Knjigo zaključuje seznam Osterčevih stvaritev, kjer sta – tokrat prvič – objavljena bibliografska pregleda njegovega opusa, kot ju je v letih 1938 in 1941 izdelal skladatelj sam. Čisto na koncu pa je dodan še povzetek knjige v angleščini.

Knjiga je pomemben prispevek k osvetlitvi ustvarjalne in človeške osebnosti Slavka Osterca in s tem tudi k zgodovini slovenske glasbe sploh.

ISBN 86-361-0828-4

9 788636 108284