

---

Katarina Bedina

## Odnos Slavka Osterca do ljudske pesmi in nacionalizma v glasbi

---

*Slavko Osterc je polemiziral o ideji nacionalnega v glasbi s hrvaškimi in deloma s srbskimi glasbenimi ideologi. Branil je stališče, da je ljudska pesem avtorsko delo, ki jo je negovati v izvornem napevu in kvečjemu v priredbah. Njegovi polemični nasprotniki so menili, da glasbo nove Države, pozneje Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev lahko reprezentira umetna glasba na podlagi ljudskih prvin teh treh narodov, Osterc pa je ob zgledu Antona Lajovca dokazoval obstoj slovenske identitete v glasbi brez kakršnekoli zunanje predloge.*

*Slavko Osterc polemicized about the idea of the national in music with Croatian and also with some Serbian music ideologists. He maintained that folk songs were authorial creations which should be performed in the original, or at least in their variants. His opposers were of the opinion that the music of the new state, later the Kingdom of the Serbs, Croats, and Slovenes could be represented by art music based on folk elements of these three nations. After the example of Anton Lajevce Osterc tried to prove that the music identity of Slovenes existed independently from folk melodies.*

Problem nacionalnih (etničnih) podstatí v umetni glasbi zahodne Evrope obstaja v zgodovinskem in estetskem vrednotenju glasbe od začetkov umetne glasbe naprej oziroma od takrat, ko so se na posameznih geografskih območjih razvili »tipi«<sup>1</sup> glasbenih oblik in kompozicijskih zvrsti od enostavnejših vokalnih in instrumentalnih kompozicij do kantate in opere z velikimi zasedbami. Po merilih glasbenega zgodovinopisja se je to zgodilo v razvojnem toku do konca sedemnajstega stoletja, kajti do leta 1800 so bili izoblikovani vsi miselni vzorci, ki so ustvarjali glasbo 19. stoletja,<sup>1</sup> z njimi pa tudi že dovolj utečena izkušnja ideološkega manipuliranja z glasbo in politično indoktri-

---

<sup>1</sup> Prim. Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.

niran boj za prestiž med narodi, ki so se dotlej že formirali v bolj ali manj močne države. Prvenstvo v glasbi je bilo vedno v premem sorazmerju z razvitostjo sočasne kulture in umetnosti narodov, regij ali etničnih skupin. Nacionalna provinienca glasbe je dobivala vse večji pomen šele ob razpadanju fevdalnega sistema in tvorbi modernih držav v koraku z razsvetljenko miselnostjo po francoski revoluciji.

Pojem nacionalnega v glasbi je v 19. stoletju prerasel v najvišjo etnično vrednoto. Ta se je idejno in psihološko najtesneje oklenila obče prebuje narodnostne zavesti, posebno pri politično odvisnih narodih. Postopoma je zajela sleherno ped evropskega sveta, slovenske dežele leta 1848 s programom Zedinjene Slovenije pod domoljubnim patronatstvom Slovenskega društva. V stoletjih zakopana ljudska dediščina je vsepovsod našla izhod na površje. Ljudska pesem je po tedanjih spoznanjih najbolj verodostojno razkrivala muzikalne prabiti narodnega oziroma etničnega izraza, če je šlo za nacionalno mešano državno ureditev – kot je bila avstroogrška monarhija. Univerzalno, večinoma estetsko pojmovanje glasbe in njeno (pre)vzgojno moč je proti koncu devetnajstega stoletja začel spodrivati izrazit pronacionalni interes s priostrenimi etnocentrističnimi intencijami, te pa se ciklično (spodbujene v najrazličnejših ideoloških konotacijah) obnavljajo do današnjega dne (posebno ob zgodovinskih presečiščih, ko se nacionalnim ali političnim nasprotnikom zazdi, da je treba svetovno ravnovesje urediti nanovo. Učinek »ciljanega« dosežka – to je nacionalne (etnične) glasbene razpoznavnosti na podlagi ljudskih citatov – pa se vse prerad sprevže v »časo brez napitka«, zlasti v idejno nepripravljenih okoliščinah ali pod vplivom posamične ideološke neustrpnosti, s katero ni mogoče pritegniti zadostne večine ustvarjalcev.

Umevanje nacionalnega (etničnega) v umetni glasbi ni preprosto, razen v gornjem primeru, ko se razpoznavnost določa s citiranjem ljudske glasbe – oziroma če so skladatelja motivirale prvine ljudskega, da jih je preoblikoval in jih (še) razpoznavne spojil s svojim umetniškim izrazom. Drug način nacionalne identifikacije odkrivajo skladatelji v idejah z arhaično patino, ne da bi se navezovali na regionalno določen ljudski ton. V teh zgledih ni težko razpoznati, da zveni glasba nekaterih skladateljev bolj nacionalno (etnično) obarvana kot glasba drugih sonarodnjakov. In statu nascendi je še nova oblika ljudske refleksije v umetni glasbi, ko skladatelji poskušajo prenesti pojem nacionalnega v glasbi v nadsacionalno (kozmično) razsežnost.<sup>2</sup>

Ob taka vprašanja so dokaj ostro trčili slovenski skladatelji šele v našem stoletju, tik po prvi svetovni vojni. Razpad avstroogrške monarhije so občutili kot dokončno osvoboditev od germanizacijskega terorja v vseh oblikah glasbenega dela. Ta občutek je sprožil močno ustvarjalno hotenje v duhu nacionalnega samopotrjevanja ter zavestnega iskanja slovenskih glasbenih korenin, ki naj bi poslej vodile njihovo invencijo do kompozicijskega stavka, ki bi v citatni, še bolj pa v necitatni obliki izpričeval nacionalno identiteto (utrip domače grude).

Življenje v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev je potrdilo in utrdilo pri vseh treh narodih nacionalno samozavest, toda pri vsakem od njih na drugačen način, ker so bili različni že po dotedanji etnografski in antropološki podobi. Idealistična predstava o enakopravnosti in spoštovanju pravic drugih dveh narodov v skupni državi se je iz

<sup>2</sup> Eden prvih takih zgledov je Trio za violino, rog in klavir Görgyja Ligetija (partitura je bila natisnjena 1984 v Mainzu). Drugemu stavku je skladatelj pripisal, da ga je inspirirala glasba različnih ljudstev, ki niso nikoli obstajala – oziroma kot bi bile Madžarska, Romunija in ves Balkan kjerkoli med Afriko in Karibskimi otoki. Markanten slovenski zgled je kantata *Ajdna* Lojzeta Lebiča iz l. 1996 z vizijo ljudsko občutenih domislekov brez regionalne opredelitve.

znanih razlogov kmalu izničila. Slovencev je bilo za slabo desetino prebivalstva,<sup>3</sup> začetna skupna predstava, kako bo vsak srbski in hrvaški izobraženec prebiral slovensko literaturo in poslušal njihovo glasbo, slovenski pa srbsko in hrvaško, se je šibko uveljavljala,<sup>4</sup> dokler se ni razletela kot utopična vizija.

Slovenski glasbeni problemi tega časa niso padli na nepripravljena tla, kakor so bila v revolucijskem letu 1848. Zahtevnejše in v svet obrnjeno glasbeno naziranje iz Novih akordov (izhajali so od 1901–1914 pod kritičnim in hkrati spodbujevalnim vodstvom Gojmira Antona Kreka) se je najbolj obrestovalo v obsegu in kakovosti komornega, samospevnega in zborovskega repertoarja, nič manj pa v doseženi višji ravni domače glasbene ozaveščenosti (na stroki utemeljena kritika). Leta 1918 je bila že izoblikovana predstava o tem, do kod smo Slovenci prišli v glasbi in katere prioritete naloge so še preostale. Vprašanje nacionalne samobitnosti je Gojmir Krek umeval (in s svojim uredniškim vplivom prenašal v obče pojmovanje) zunaj deklarativnega hrupa o zaposlavljeni usodi slovenske glasbe pod nemško državno oblastjo, pač pa odločno s stališča glasbe kot avtonomne umetnosti, ki ji umetniške vrednosti pač ne more krojiti nacionalno poreklo skladateljev ali interpretov (kadar gre za reprodukcijo glasbe). Takšna glasbena revija, kot so bili Novi akordi do tik pred prvo svetovno vojno, bi bila nadvse dobrodošla tudi po vojni. Imela je to prednost, da jo je Krek urejal na Dunaju (kjer je služboval) in da tudi sam ni bil »obremenjen« z malomestno mentaliteto ali zdrahami domačih glasbenih okoliščin, ker z njimi preprosto ni imel stika in mu je vseskozi uspelo ohranjati nepristranski pogled na slovensko glasbo, njene dosežke, perspektive in pomanjkljivosti.

Tik po razpadli avstroogrski monarhiji se je vnela prva resna in ostra glasbena polemika (v slovenski glasbeni publicistiki ni bilo podobne ne prej ne pozneje), ki je tematsko preseglala zgolj glasbeni *métieu*. Nanašala se je na aktualna kulturno-sociološka, filozofska in psihološka vprašanja, na vlogo glasbe v novem družbeno-političnem sistemu, pa na odgovornost, pred katero naj bi se znašli glasbeni delavci, predvsem pa skladatelji v bratski državi, pozneje Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev. Zamisel ljudi, ki so imeli dovolj vpiva na glasbene ustanove in medije, je hotela eksplicitno nacionalno glasbeno politiko. To je pomenilo absoluten ideološki nadzor nad repertoarjem (kar pomeni: spoznavati predvsem glasbo slovanskih narodov, glasbo drugih narodov le v smiselnem razmerju do domače, nemško glasbo pa v celoti izključiti). Slovenski skladatelji so dolžni odkrivati prvine pristne slovenske glasbe s samobitnimi kompozicijskimi prvini, ki jih je bilo treba šele odkrivati z intuicijo in strogo po sledih genetske glasbene danosti, lastne izključno slovenskemu narodu.

Tej smeri glasbene politike se je v novi, od nemštva osvobojeni državi kajpada vehementno uprla nasprotna stran, ki je bila proti vsakršnemu ideološkemu pritisku na skladatelje, zagovarjala pa je svobodne ustvarjalne odločitve, ob tem najširšo repertoarno politiko po merilih glasbene avtonomije. Pogledi na glasbo so se tako na Slovenskem razcepili v dvoje nasprotij. Tako stanje je trajalo več kot celo desetletje, povsem pa se ni poglelo niti do izbruha druge svetovne vojne, četudi je sčasoma odpadla večina ekstremnih ideoloških dopovedovanj. Polemika se je razraščala v

<sup>3</sup> Prim. Vasilij Melik, *Zgodovinski razvoj oblikovanja slovenskega naroda*, v: XXXIV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana, Filozofska fakulteta 1988, 197–198.

<sup>4</sup> Prim. Vilko Ukmar, *Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918–1938*, v: Spominski zbornik Slovenije. Ob dvajsetletnici Kraljevine Jugoslavije. Ljubljana 1939, 290.

najbolj branem časopisnem in revijalnem tisku obeh vodilnih strank: v Slovincu, Jutru, Ljubljanskem zvonu ter Domu in svetu.

Na čelo nacionalistične strani se je postavil Anton Lajovic, ki si je požrtvovalno, pa z veliko mero aktivističnega zanosa prizadeval za učinkovito glasbeno politiko v novi državnosti ureditvi, potem ko je svetovna vojna opravila z nemštvom na naših tleh.

Lajovčevo takratno miselnost je očitno prežemala čudna mešanica idealističnega patriotizma (z vero v glasbene sposobnosti slovenskega naroda)<sup>5</sup> in nestrpne odklonilne historije do nemške glasbe in nemške kulture nasploh. Do skrajnosti in absurda je peljal misel, da je treba iz slovenskega spomina (tudi iz slovanskega) in prakse izbrisati pojem »večnih lepot«<sup>6</sup> Bachove, Beethovne, Mozartove, Wagnerjeve, Goethejeve umetnosti, češ da škodujejo »kot najhujša rana«<sup>6</sup> razvoju izvirne slovenske (slovanske) glasbe,<sup>6</sup> obenem pa vnaprej onemogočajo njen konkurenčni preboj v mednarodno areno. Slovenska glasba naj bi po Lajovčevem prepričanju izhajala izključno iz slovenskih psiholoških korenin. Glasba ima pomembno družbotvorno nalogo, ker more, če je resnična, »kot cement«<sup>6</sup> zlepiti individualne domače ustvarjalce v narodno skupnost, ki bo sposobna ustvariti nujno potrebno narodno samozavest.

Drugo stran je v tej polemiki med skladatelji vodil Marij Kogoj, neoportunističen iskalec resnice v glasbenih rečeh. Leta 1925 se mu je pridružil mlad umetnostni zgodovinar, hkrati glasbeno izobražen zanesenjak Stanko Vurnik s tehtnimi prispevki in brez dlake na jeziku. Večina drugih skladateljev v sporu (žal) ni sodelovala. Verjetno so obupali pred Lajovčevim uničujočim načinom polemiziranja (če že ne pred njegovo osebno avtoriteto). Enakovredna osebna avtoriteta je bil kajpada Marij Kogoj: njemu pa se ni nihče pridružil verjetno iz samokritičnega pomisleka, da bi se ne mogel približati njegovi miselni potenci in brezhibni svetovljanski gotovosti v vseh umetnostnih vprašanjih. Vrhu tega bi utegnili drugi potencialni sogovorniki v polemiki pomisliti, da nočejo biti prelahek Lajovčev plen.

Takih predsodkov med sodobnimi skladatelji ni imel edinole Slavko Osterc, ki pa se je za stalno naselil v Ljubljani šele jeseni 1927, potem ko je zaključil študij v Pragi. Do takrat so si protagonisti te polemike izrekli (skoraj) vse, kar so imeli povedati. Konfliktno razpravljanje, zlasti o tem, ali skladateljska tvornost »prenese«<sup>6</sup> politično-ideološko prisilo z diktatom, kako naj skladatelj ustvarja, od kod naj črpa preroditvene ideje, da bo narodu v korist in ponos, se je izteklo pred nastopom Slavka Osterca. Polemika se je za Antona Lajovica zares zaključila kot »čaša brez napitka«, za preostale – tudi za javnost – pa tako, da je z mnogih zornih kotov odprla vprašanje nacionalizma v glasbi, ki poprej še ni bil predmet javne obravnave. Med pozitivne učinke te polemike vsekakor šteje (za tisti čas morda sploh najpomembnejša) utrditev splošne slovenske vednosti, da igra nacionalno poreklo skladateljev pomembno, ampak vselej samo zunajglasbeno vlogo (reprezentančno v zgodovinopisnem in sociološkem pomenu besede) in da nacionalnega porekla skladateljev nikakor ne gre enačiti z nacionalno estetsko dovršenostjo v glasbi oziroma z deležem, ki ga lahko prispeva nacionalna glasba v tako imenovano svetovno zakladnico.

Nekoliko pozneje, ko je moral Osterc polemizirati s hrvaškimi nacionalističnimi skladatelji (srbske je dolgo časa »reševal«<sup>6</sup> Stevan Mokranjac s svojo sijajno zborovsko zbirko Rukovetov), se je že pokazala velika prednost, da smo na Slovenskem načeloma razčistili s tem vprašanjem. Polemika je dovolj trdno uveljavila Kogojevo in Vurnikovo

<sup>5</sup> Prim. Božidar Borko, *Anton Lajovic kot kulturni ideolog*, v: Lajovčeva čitanka, Ljubljana 1938, XXIX–XXXII.

<sup>6</sup> *O večnih krasotah in o strupu Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del*, Slovenec, 6. 4. 1924.

mnenje, da se nacionalne kulture narodov med seboj prežemajo, se druga ob drugi tudi oplajajo in da tvorijo vse (evropske) kulture eno enoto, ki se udeležuje v eni sami misli, »v misli človečanstva«. Potemtakem je prevladalo stališče, naj vsakdo komponira tako, kakor misli, da je prav. Vprašanje, ali naj bo ljudska pesem izhodišče slovenski umetni glasbi, se je zdelo Kogoju pod ravnijo resnega ustvarjalnega hotenja, vseeno pa je tudi nanj odgovoril z nedvoumnim stališčem: vsak skladatelj naj se svobodno odloča o virih inspiracije v skladu z narajeno umetniško sposobnostjo. Prav tako bi moral vsak skladatelj sam razrešiti svoje razmerje do ljudske glasbe.<sup>7</sup>

Po zaslugi hrvaških in srbskih glasbenih ideologov, ki so že od nekdaj (pregovorno) nacionalistično misleči, s pridihom svojkega junaškega patosa, je moral tudi Slavko Osterc javno razlagati in dopovedovati dvoje stvari. Prvo, na videz paradoksalno, da so slovenski skladatelji najbolj »slovenski« takrat, kadar črpajo iz sebe, se pravi zunaj domače folklorne (za zgled je postavil Antona Lajovica, kasneje tudi samega sebe in svoj skladateljski krog). S tem je povedal, da slovenski skladatelji, zlasti modernisti, ne ogrožajo nacionalne troedinosti v državi SHS, temveč nasprotno, da jo utrjujejo.<sup>8</sup>

Kakor že prejšnjo trojico (Anton Lajovic, Marij Kogoj, Stanko Vurnik), ki se je zapletla v polemiko, kakšna naj bo glasba Slovencev v novi državi, tudi Osterca niso posebej vznemirjali drugačni, centralistični politični glasovi iz Beograda, državne prestolnice, se pravi glasovi o asimilaciji vseh treh narodov (njihovih jezikov, kulture in umetnosti) v skupni, »jugoslovanski« narod (jezik, kulturo in umetnost). Anton Lajovic pri tem ni bil izjema; pravniški način mišljenja in stalna praksa v pravniškem poklicu ga očitno nista obvarovala zavajajočih sanj o nenadni bratski idili s kulturo (glasbo) narodov, ki je dotlej skorajda nismo poznali. Lajovic je v primeri s Kogojem in Vurnikom še precej bolj veroval v poštene namene beograjske (srbske) politike<sup>9</sup> in njene namige o poenotenju jezika (umetnosti in kulture) v jugoslovanski jezik (kulturo in umetnost).<sup>10</sup> V tem morda tiči razlog Lajovčeve poznejše resignacije, ko se je po drugi svetovni vojni umaknil v popolen molk, ustvarjalna muza pa ga je že prej zapustila.<sup>11</sup>

Druga stvar, ki jo je Osterc hotel dopovedati hrvaškim in srbskim nasprotnikom v polemiki na temo glasbenega nacionalizma, je etično-filozofske narave. Ljudsko pesem je pojmoval (podobno kot Kogoj) kot avtorsko delo neznanega, za glasbo nadarjenega posameznika, ki se je znal glasbeno izraziti z dovolj enostavnim in prikupnim napevom, da se je uveljavil in obdržal kot ljudska last. Osterc je hudomušno opozoril, da so avtorska dela (tedaj tudi ljudska) v glasbi zaščiteni. Do njih naj bi nihče ne imel pravice, četudi se komu od skladateljev porodi domislek, da bi iz njih izoblikoval novo skladbo. Po Osterčevo bi bila to zloraba, s katero bi katerikoli skladateljskih nadebudnežev na lahek način prišel do glasbene ideje z močnim (že preizkušenim) muzikalnim nabojem, ki bi v nekaterih primerih »zadostoval« za cel simfonični ciklus. Po njegovo ima skladatelj pravico do ljudske pesmi v enem samem primeru: če jo ustrezno harmonizira, priredi ali če združi več pesmi v vokalne cik-

<sup>7</sup> Značilen je Kogojev članek pod naslovom *Vzajemnost evropskih kultur*, v: *Jutro*, 24. 4. 1924.

<sup>8</sup> Prim. V. Melik, n. d., 199.

<sup>9</sup> Gl. A. Lajovic, *O reformi naše muzičke nastave*, v: *Zvuk I* (1933), št. 1, in *Za večje zблиženje naših kulturnih centara*, ib., št. 3.

<sup>10</sup> Prim. A. Lajovic, *Vprašanje jugoslovanske kulture in ljubljanske Filharmonične družbe*, v: *Slovenec*, 27. 1. 1924.

<sup>11</sup> Podrobneje o njegovih osebnostnih in ustvarjalnih dilemah v: Dragotin Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*. Anton Lajovic und seine Musikwelt. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1986.



luse. Pevski zbor se mu je zato zdel edini pravi »instrument« za harmonizacije ali priredbe ljudskih pesmi,<sup>12</sup> vse druge oblike spogledovanja z ljudsko pesmijo pa je štel za krajo in znamenje (pre)šibke skladateljske invencije, ki bi sama na sebi ne imela ničesar povedati.

Drugačne skladateljske pozornosti sta bili po Osterčevi presoji vredni hrvaška in srbska folklor oziroma glasbena konsistenca njihove ljudske dediščine. O tem ga je med drugim prepričala orkestrska skladba Josipa Štolcerja - Slavenskega (njega si delita hrvaško in srbsko zgodovino pisje) z naslovom Balkanofonija iz leta 1927. V njej je Osterc zaznal vrsto »živih« srbskih in hrvaških psihološko-čustvenih prvin, ki jih je Slavenski spretno in s pravo mero glasbenega okusa prekvasil s sodobnimi zahtevami orkestrskega stavka.

Vprašanje glasbenega nacionalizma je pri Hrvatih po prvi svetovni vojni povzročilo neprimerno več hrupa in bojzani za uveljavitev lastne nacionalne identitete kot na Slovenskem. Osterc je kmalu posumil, da jih utegne pretirano lokalno malikovanje nacionalizma v glasbi odtegniti od sodobnih glasbenih tokov po svetu, ki gradijo povsem nova estetska izhodišča – »nacionalna« zamuda pa bi zagotovo škodovala že obstoječi stopnji hrvaškega glasbenega razvoja. Ker je Osterc svoje kompozicijske nazore rad utemeljeval tudi v publicistiki, je o tem kritično spregovoril. Naletel je na užaljen odpor pri Hrvatih, tedanje srbske glasbene okoliščine pa niso bile primerljive ne s slovenskimi ne s hrvaškimi. V Srbiji se je ustvaril prvi stik z glasbo Zahoda šele v devetnajstem stoletju, tako da se je politična potreba po nacionalni ozaveščenosti v glasbi zlila z začetnim obdobjem srbske umetne glasbe.

Osterčevih utemeljitev nasprotna stran načeloma ni komentirala, postopoma pa je vedno bolj prehajala v protinapad z »blagohotnimi« svarili, češ da se Slovenci nevarno evropeiziramo na račun izdatnejše skrbi za lastno identifikacijo v glasbi. Obsežno polemiko pod naslovom *Kriza in problem morale v našem glasbenem življenju* je začel hrvaški skladatelj in tamkašnji osrednji ideolog med svetovnjima vojnama Antun Dobronić (1878–1955).<sup>13</sup> Povod za polemiko so bile Osterčeve opazke na uporabo ljudskega melosa v novih zbirkah Marka Tajčevića (1900–1984) in Zlatka Grgoševića (1900–1978). Menil je, da so njuni kompozicijski prijemi že zastareli; da so skladbe sicer lepe, da pa postajajo vedno bolj nezanimive. Antun Dobronić ju je branil s stališčem, da se izrazito nacionalni »jugoslovanski« skladatelji veliko bolje uveljavijo na tujem pod okriljem »našega rasnega (!) muzikalnega izraza« kakor sedanjji, prejšnji in bodoči epigoni internacionalnega eklekticizma.<sup>14</sup> Zato je vsem »jugoslovanskim«, posebej še slovenskim skladateljem svetoval, naj proučujejo svoje nacionalne glasbene izvore in se vanje studiozno poglobljajo. Na ta način se bodo dokopali do muzikalnega bistva, iz katerega so izšli, in rešili problem nacionalne umetniške tvorbe. Osterc je gledal z drugega zornega kota in ni mogel potrditi podmene o problemu slovenske glasbene tvorbe, ampak je bil prepričan o njenem eminentnem razvoju. Krizo občutijo tisti, je zapisal, ki »ne morejo slediti razvoju in tisti, ki premalo znajo.«<sup>15</sup>

Nezadovoljstva s slovenskimi glasbenimi pogledi, v katerih se po Antonu Lajovicu (resničnem umetniku, ki pa ni bil »rojen« za ideologa) ni hotelo obnoviti nacionalistično gibanje, še ni bilo konec. Po Dobroniću se je – nekoliko skrivnostno oglasil ugledni

<sup>12</sup> Prim. Jugoslovan /Beograd/, 1(1930), 180 / 5. 10./, 10.

<sup>13</sup> Zvuk /Beograd/, 3 (1935), št. 1, 2, 3.

<sup>14</sup> Ibid., št. 3, str. 112.

<sup>15</sup> Ibid., št. 6, str. 191.

Boris Papandopulo,<sup>16</sup> klasik hrvaške glasbe dvajsetega stoletja. Njemu se je zdelo, da je močna, v svetu znana osebnost Slavka Osterca vsega kriva, ker naj bi imel prevelik in glede slovenskega nacionalnega vprašanja tudi zavajajoč vpliv na mlado generacijo. Osterčevi kompozicijski šoli je sicer pripisal, da niti najmanj ne zaostaja za ideološkimi in skladateljskimi prizadevanji sodobnih srednjeevropskih šol, posebno nemške in češke, poklekanje pred njimi pa je štel za idejno skrajno nevarno početje Osterca in njegovih učencev, ki ne škoduje samo slovenski glasbi, temveč vsej »jugoslovanski«.

Ostercu nihče ni mogel očitati, da ne spremlja razvoja in ne pozna glasbenega dogajanja na tujem. Leta 1935 so v Pragi na festivalu Mednarodnega združenja za sodobno glasbo izvedli njegov Koncert za klavir in pihala. Takrat so češki kritiki pisali o Osterčevi izredni skladateljski vitalnosti, »tehnični in kvalitativni evropski višini«, pri tem pa so podčrtali izrazito nacionalno noto. Takratna kritika tako imenovanih avantgardnih koncertov je bila, razumljivo, največkrat prenapeta s pohvalami in priznanji. Ne glede na to so ostale posebnosti Osterčevega sloga vseskozi razpoznavne. Kaj si je Osterc predstavljal pod »pojmom nacionalne note v glasbi«, je sam najbolje pojasnil v predavanju o osebnosti Antona Lajovica, ki ga je bil pripravil za ljubljanski radio. Našega mojstra samosppevov in zborovskih skladb je po slogovnih značilnostih postavil na isto mesto, kakor ga ima Claude Debussy pri Francozih. Lajovčev zborovski stavek je bil zanj vzoren in pristno slovenski. »Ta pristna slovenska nota je posledica tega,« ker je »črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor pristno slovenskem.«<sup>17</sup>

### Summary

#### Slavko Osterc's Attitude Toward Folklore Elements and Citations of Folk Melodies in Art Music

In Slovenia the disintegration of the Austro-Hungarian monarchy led to the belief that in the newly-liberated state of the Serbs, Croats, and Slovenes composers would be faced with equally new tasks. Slavko Osterc was in favor of a thorough research of the original Slovene music based on Slovene folk music. He perceived the perspective of Slovene music only within a conscious nationalistic confinement. On the other hand Marij Kogoj and Stanko Vurnik, who was an art historian with musical education, defended cosmopolitan music control and perfect ideological freedom of the creative process. Since this debate had been concluded before he has completed his studies in Prague Slavko Osterc did not participate in it. He placed folk songs on the highest rung of aesthetics, feeling that they were an authorial creation and that noone should have any right to them except if one wanted to further stress their musical value through a good arrangement. Osterc rejected the use of folk elements in art music; he was of the opinion that a composer had to draw ideas from his own creative imagination and build his composition technique on the experience of contemporary composers. His most ardent opposers were Croatian composers Anton Dobrunič and Boris Papandopulo. They criticized Osterc, maintaining that his music had no Slovene roots and that Slovene music could not identify itself with cosmopolitan views. Osterc defended himself and concluded the discussion on music nationalism after the example of Anton Lajovec, trying to prove that the music identity of Slovenes existed independently of any exterior citations of folk melodies.

<sup>16</sup> Boris Papandopulo, *Mlada slovenačka muzička generacija. Opčtenita razmatranja*, v: *Novosti/Zagreb*, 27 (1933), št. 135, str. 9.

<sup>17</sup> V Radiu Ljubljana je imel Osterc 23. januarja 1939 predavanje o Antonu Lajovcu. Tipkopis besedila hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.