

UDK 78 (497.12) "1950/1970" : 929 Osterc

Matjaž Barbo
LjubljanaSLAVKO OSTERC KOT MIT AVANTGARDE
ŠESTDESETIH LET

Leto 1941, v katerem se je izteklo Osterčevo življenje, je odločno zaznamovalo slovensko politično ozračje. Spremenjene vojne razmere in nato uveljavitev enopartijskega sistema, ki si je s trdo roko prilaščal vse ravni družbenega življenja, posebno pozorno seveda vzvode ideološkega upravljanja, so povzročile tudi močan estetski premik - v glasbi ravno tako kot v vseh drugih umetnostih. Idejno podlago mu je dajal v brezoblično proletarsko množico naravnani marksistični historični materializem, ki je v estetiki propagiral načela populističnega ustvarjanja po meri poplitvenega okusa širokih množic, v praksi pa podpiral enostavne rešitve prežvečenih modelov. V nasprotju z večino drugih umetnosti, ki so s svojo narativnostjo in predmetnostjo morale krožiti znotraj vnaprej znanega ideološkega konstrukta, je bil v glasbi sicer možen manjši odklon v področja blage svetobolne slovenske variante nekakšnega simbolizma. Pa vendar je zvečine prevladoval kantatni tip širokopoteznih apoteoz socialističnega zmagoslavja oz. moškega zborovskega prepevanja, obakrat seveda nujno s primernim značilnim besedilom (semantična določljivost) ter kompozicijsko preglednostjo v koordinatah neoklasicističnega tonalno-funkcijsko-tematičnega formalnega sistema.

V umetnosti so začeli šivi takega novoromantičnega intimizma pokati najprej v literaturi, ki je prva vnesla piš sodobne umetnosti. Vzporedno so se podobne ideje začele pojavljati tudi v glasbi. Uveljavljale so se z generacijo, ki jo simbolizira skladateljska skupina Pro musica viva (PMV). Nastanek skupine sega v petdeseta leta, v glasbi determinirana z istimi mejami zaprtega ideološkega sistema kot v vsaki drugi umetnosti. Primerjali bi jo pogojno lahko s položajem mladih skladateljev drugod po Evropi, predvsem v povojni Nemčiji, zaznamovani z "izgubo očetov".¹ Podobno kot se povojna generacija nemških skladateljev ni mogla identificirati z nacional-socialističnimi idejami Hitlerjevega obdobja, so populistična načela socialističnega realizma komunistične partije onemogočala mladi generaciji estetsko identifikacijo, še posebno v času, ko je izpod dobro varovanega videza urejenih razmer uhajal duh krvavo omadeževane državljanske vojne in tubornega političnega ozračja. In kot so se nemški glasbeniki začeli navezovati na skupaj z Židi "izgnano" in pozabljeno Schönbergovo generacijo, tako se je tudi v Sloveniji rod mladih

¹ Prim. poglavje 1945 - das Jahr Null der Modernen Musik, v: Ulrich Dibelius, Moderne Musik I. 1945-1965, München-Mainz 1966, 15-17 in Richard Kannonier, Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik, Wien-Köln-Graz 1987, 212.

skladatelj je navezal na predvojno moderno, odmaknjeno od vodilnega toka tedanje slovenske glasbe. Glavna predstavnika, povišana kmalu v ideološki figuri novega glasbenega dogajanja, sta postala Slavko Osterc, mrtev od začetka druge svetovne vojne, in Marij Kogoj, ki je sicer dočakal leto 1956, a se je njegov duh poslovil od sveta že v tridesetih letih.

Skupina je v javnost že ob svojem nastanku vstopila *enotno* z značilno avantgardističnimi načeli, ki pa jih je spremljala deklarativno izpovedana *raznolikost* konkretnih kompozicijsko-tehničnih rešitev. Na sporedu prvega koncerta skupine, 10. januarja 1962, lahko preberemo: "... skupina "pro musica viva" je nastala iz bivših članov kluba komponistov ne glede na njih estetsko prepričanje - njen cilj je ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe ...".²

Še najbolj jasno je to izrazil Jakob Jež v Osnutku statuta,³ ki ga je napisal v prvih letih delovanja skupine. Osnutek je ostal osamljen in kmalu pozabljen poskus formalnega organiziranja delovanja skupine - ostalim članom skupine se verjetno tovrstna pravna ureditev statuta sicer bolj neformalne skupine ni zdela potrebna, morda se vsi tudi niso povsem strinjali z njegovo vsebino. Kljub temu lahko ta osnutek statuta zaradi jasno izraženih osnovnih estetskih stališč, opredeljenega programa in natančne oznake ciljev razumemo kot manifest, ki skupino tudi na tej ravni veže s podobnimi avantgardističnimi združenji. V prvem členu najdemo formulacijo: "Smoter PMV. je ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe". Sledi tretji člen: "Stilna in estetska usmeritev članov je svobodna", čemur sledi prečrtan pristavek "toda s pogojem, da je sodobna". Gre torej za osnovno razmerje, ki je dejansko opredeljevalo delovanje skupine. Ustvarjanje "sodobne" glasbe je pomenilo razpoznavni znak članov skupine *navzven*, "stilna in estetska raznolikost" pa njihov *notranji* dogovor, ki je omogočal, da so skladatelji s tako raznolikimi poetikami sploh lahko tvorili enovito skupino. Izraz "ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe" je pomenil dvoje: na eni strani torej povsem pragmatično omogočanje izvedb lastnih skladb (njihova "sodobnost" je bila pristopnica za vstop v skupino), na drugi pa seveda izvajanje vsega tega, kar so sami člani skupine razumeli z izrazom "sodobna glasba". To so bile tako skladbe tedaj vodilnih evropskih glasbenih ustvarjalcev, ki so članom PMV zagotavljala mednarodno kredibilnost njihovih estetskih izhodišč (na koncertih PMV so se zvrstila dela Pendereckega, Varèseja, Stravinskega, Pousseura, Rabeja, Schönberga, Henzeja, Ligetija, Hindemitha etc.), ter dela Osterca in Kogoja, ki sta imela posebno mesto v družbi slovenskih "sodobnih" skladateljev. Jež je v osnutku statuta to formuliral takole: "S prirejanjem koncertov in nastopov v javnosti prezentiramo svoja dela (vmes je prečrtano: "pomembne druge skladatelje in klasike ter naša predhodnika Kogoja in Osterca") in dela po soglasni izbiri".⁴ Sam izraz "naša predhodnika" ima v tej zvezi še eno pomensko nianso. *Pro* Kogoj in Ostercu je namreč v smislu "sodobnosti" prvzaprav predstavljal bolj ali manj odkrit *contra* tedaj vodilnim slovenskim ustvarjalcem na čelu s Škerjancem, ki je imel v rokah skorajda vse količkej pomembne vzvode delovanja glasbenega življenja.

Odnos članov skupine PMV do Škerjanca je zanimiv, saj so si ga kot cenjenega skladatelja in osrednjega estetskega merodajalca tedanjega slovenskega glasbenega življenja za mentorja pri študiju kompozicije izbrali vodilni snovalci

² Koncertni program Večera komornih del PMV, Velika dvorana SF, 10. januarja 1962.

³ Edini rokopisni izvod je ohranjen v zasebnem arhivu skladatelja Jakoba Ježa.

⁴ lb.

skupine, Ivo Petrić, Alojz Srebotnjak in Darijan Božič. Vendar se je kmalu izkazalo, da v njem ne bodo našli pričakovane idejne podpore, bili pa so razočarani tudi nad samim študijem. Vedno bolj so čutili razkorak s starejšimi kolegi, ki so z nezaupanjem, morda tudi z zavistno skepso, gledali na njihovo delo ter jim onemogočali razvoj in ustrezne pogoje za njihovo delovanje. Sledil je logičen upor proti "škerjančevstvu", simbolu ponesrečenega šolskega sistema, zaostalih nazorov, ideološkega pritiska, pičlo doziranih informacij o dogajanjih v svetu in končno v vsem provincialno utesnjenih glasbenih razmer. Temu nasproti so mladi skladatelji postavili koncept ti. "sodobne glasbe", pri čemer je sam izraz nosil povsem jasen pomen.

V času delovanja Kluba komponistov je bil pred enim od koncertov v Slovenskem poročevalcu objavljen pogovor s Samom Hubadom, enim najbolj prizadevnih izvajalcev skladb mladih skladateljev. Med drugim je zapisano: "Nekateri mladih komponistov hodijo zelo samosvoja pota, kar je zelo hvalevredno. Že kakih dvajset let, od smrti **Osterca**, ni mogoče v slovenski glasbi zaslediti podobnih **modernističnih** tendenc. Zato je zanimivo, da so mladi začutili potrebo po **sodobnem** izražanju"⁵ (podč. M.B.). Srečamo se z enačajem, ki je še kako simptomatičen za razmišljanja tistega časa. Sodobno veže z modernizmom, le-tega pa z Ostercem. Osterc je postajal ideološko razumljen branik "sodobnega" kompozicijskega koncepta, poistovetenje z njegovimi estetskimi izhodišči pa izrazito prekocuško dejanje. Razumljivo je, da so Petrićeve besede dva meseca pred tem v okviru še vedno formalnega študija pri Škerjancu bile hoteno provokativne: "V svojih delih želim predvsem nadaljevati tradicijo žal prekmalu umrlega slovenskega skladatelja Slavka Osterca".⁶

Povezave z Ostercem kot izrazito ideološko figuro so postajale še izrazitejše v času delovanja skupine PMV. Njegovo ime zasledimo na skorajda vseh idejno programatskih zapisih skupine, ne le v Osnutku statuta, ampak tudi drugod, na koncertnih sporedih, komentarjih, predstavitevnih zapisih, v intervjujih s člani skupine ipd. Ivo Petrić je tako za zagrebški Telegram na začetku šestdesetih let zapisal: "... tražili smo novo in slovenskoj muzici i nehotice počeli nadovezivati na predratnu tradiciju, koja je bila vrlo jaka u djelima Slavka Osterca i Marija Kogoja".⁷ Osterc in Kogoj sta se spreminjala v vedno izrazitejši ideološki figuri, ki sta bili uporabni za vsakovrstno izkazovanje "sodobnega" glasbenega koncepta in modernistično estetiko.

Pa vendar so tudi v tem času bile izvedbe Osterčevih del pravzaprav redke. Razen pogostejših predstavitev Noneta tako doma kot na tujem je Ansambel Slavko Osterc v šestdesetih letih izvedel na koncertih le še peščico njegovih skladb.⁸ Nekaj več Osterčevih skladb je zazvenelo na festivalu v Radencih, sicer pa so bili večji projekti kot npr. izvedba Iluzij v Ljubljanski Operi sila redki. Še celo na slovesni proslavi na čast Ostercu z odkritjem spomenika in ureditvijo spominske sobe v njegovem rojstnem Veržeru junija 1963 so poleg njegovih del izvedli tudi nekaj pravih osterčevskih skladb za godbo na pihala in "združene pionirske pevske zборе".

5 Prim. Martin Žnideršič, Nastop mladih, Slovenski poročevalec, l. 1956, št. 64(17.3.), 4.

6 Prim. Delo mladih skladateljev, Mladina, l. 14(1956), št. 3(24.1.), 5.

7 Ivo Petrić, Pro musica viva, Telegram, 15.3.1963.

8 V šestdesetih letih je Ansambel Slavko Osterc izvedel od Osterčevih del še Koncert za violino in sedem instrumentov ter Male pesmi za Ireno po trikrat, pa dvakrat Suito za osem instrumentov ter enkrat Štiri karikature.

Resničnih sledi njegovih del ni najti tudi ne v delih članov skupine PMV. Prevoršek je v svoji kritiki z zadnjega koncerta Kluba komponistov zapisal, da bi iz "folklornega prizvoka" v Petričevem Kvartetu za pihala, "ki po svojem duhu narahlo spominja na folklorno motiviko Osterčeve Suite" skladatelj lahko v tej smeri "razvil popolnoma svoj samonikel, pristno slovenski glasbeni izraz".⁹ To pa je bilo skorajda edinkrat, da je kdo zaznal sledi Osterčevega opusa v delih katerega od članov skupine, pa še tu je navezavo utemeljeval na ravni "folklorne motivike" (ne obdelave te motivike ali čem podobnem), ki s kakršnim koli modernizmom seveda ni mogla imeti nič skupnega. Kasneje je bil Prevoršek v zapisih s koncertov, na katerih so se predstavljali člani PMV, zelo kritičen. Značilen je zapis s prvega opatijskega festivala 1962: "Svoj simpozij so naši glasbeni avantgardisti odprli z memorialno razstavo ..., želeč s tem simbolično pokazati na svoje mojstre in vzronike. To je bila vsekakor zelo obetajoča in vzpodbudna gesta, samo da v delih, ki smo jih slišali v teh dneh simpozija, nikakor ni bilo mogoče odkriti neke globlje povezanosti naše današnje avantgardne muzike z umetnostjo avantgardnih skladateljev včerajšnjega dne".¹⁰

Dejansko se je identifikacija z Ostercem odvijala predvsem na idejni ravni, medtem ko so se kompozicijsko-tehnično skladatelji vzorovali pri vodilnih sodobnih modernistih. Razumljivo je bil po eni strani pregled nad tovrstno zares široko ponudbo na svetovnem prizorišču mestoma nekritičen, včasih povsem časovno nerelevanten, mnogokrat pa ni segel v globine dejanskega sistematiziranja znanja, ampak le povrhomu prevzetih glasbenih formul. "Sodoben" kompozicijski koncept je članom PMV pomenil predvsem bolj ali manj jasen odklon od durovsko-molovske tonalitete in kadencirajočih tonalnih povezav, sicer pa so v svojih delih prevzemali tako npr. schönbergovsko komponiranje z vrsto sovisnih tonov kot bergovsko predelavo tradicionalnega formalnega shematizma, zajemali iz aleatoričnega razveza poljske šole oz. se naslanjali na tematsko enoličnost jazzovskega muziciranja. Eden od članov skupine, Darijan Božič, je v istem času objavil tudi za modernizem še kako značilno teoretsko apologijo **Vertikalne strukture savremene muzike**,¹¹ podobno Hindemithovemu sistematiziranju glasbenega gradiva s pomočjo fizikalnih zakonitosti.

Jasno je, da je nekoč idejno zasnovana in nato v šestdesetih letih ideološko povzdignjena figura Osterca kot značilnega ostrega, doslednega in neprizanesljivega avantgardističnega modernista, ki se je v vsem postavljaj po robu tradicionalnemu glasbenemu življenju, začela pokati. Današnja trezna analiza njegovih del to le potrjuje, kot bo verjetno pokazal tudi današnji simpozij. Zbledela patina proklamiranih avantgardističnih idej, ki ne morejo več učinkovati, ter na drugi strani vedno očitnejši sledovi tradicionalnih kompozicijskih rešitev, so kar klicali po "obračunu" s to tako veliko kompozicijsko osebnostjo in zdi se, da bo današnji simpozij povsem drugačen od večine, ki se trudijo oživiti neko pozabljeno osebnost ali s "hvalospevi" utrditi njen ugled. Ne Osterc ne slovenska glasba tega ne potrebuje. Nujno je, da Osterc postane spet normalna skladateljska osebnost, vendar mora imeti izbris tako velikega mita tudi širše posledice. S tem simpozijem se najverjetneje tudi slovenska muzikologija nepreklicno poslavlja od modernizma.

9 Uroš Prevoršek, Večer mladih komponistov, Slovenski poročevalec, l. 1958, št. 72(26.3.), 4.

10 Uroš Prevoršek, Simpozij avantgardne glasbe v Opatiji, Delo 4(1962), št. 295(26.10.), 6.

11 Darijan Božič, Vertikalne strukture savremene muzike, Zvuk 67/1966, 163-188; 68/1966, 297-321.

SUMMARY

The group of composers forming Pro musica viva was the first in Slovene music to start implementing new, modernist compositional principles. Already at the time of its arrival on the musical scene the group entered as a unified body with characteristic avant-garde principles accompanied by declaratively professed variety of concrete compositional-technical solutions. In doing this it relied on contemporary foreign models and on the Slovene pre-war modernism symbolized by Marij Kogoj and above all by Slavko Osterc. Osterc's name is to be found on almost all programmatic notes of the group. In spite of this it is possible to state there were few performances of his works and that no genuine traces of his opus are to be found in the works of its members. In fact the identification with Osterc was going on predominantly on the ideational level. At one time in the past ideationally conceived and in the sixties ideologically uplifted figure of Osterc as a characteristic avant-garde modernist has now started to crack, while the obliteration of such a great myth entails also broader consequences. With this symposium it is probably also the Slovene musicology which is irrevocably taking leave of modernism.