

UDK 781.61 Osterc

Marijan Lipovšek
LjubljanaMELODIKA V OSTERČEVEM KOMPOZICIJSKEM
STAVKU

Kakor vemo, ima vsako glasbeno obdobje v svojem slogu poseben jezik, sestavljen iz narave glasbenih prvin in njihove razvrstitve v stavku. Izhodišče za različne zvočne podobe je v temeljnem občutku tistega časa, ki pa ima že sam v sebi toliko različkov, od različnega oblikovanja do vsebinske drugačnosti.

V teku glasbenega razvoja so skladatelji v posameznih obdobjih jemali gradivo za oblikovanje iz čisto določenih zvočnih skupin, ki so bile med seboj povezane s podobnim gradivom ali pa so se med seboj zelo razlikovale.

Glasbeni slogi so nastajali drug iz drugega ali pa so prinašali novo zvočno podobo. Tako sta na primer pozni barok in zgodnji klasicizem primera dveh časovno zaporednih slogov, ki melodičnega in harmoničnega vira nista iskala po znatno različnih poteh, izrazno pa sta hodila vsah po svoji smeri. Ta veliki preobrat, ki je stilno bolj pomemben kakor Beethoven, ki je uveljavil predvsem poglobljeno vsebino - seveda primerno oblikovano - pa pomeni Wagner s Tristanovim akordom enega največjih preobratov do zadnjih dni. Pri tem največkrat pozabljamo na pomen Debussyja in na skladatelje, kakor je bil Satie, ki je kljub novostim postavljen skoraj na stranski tir.

Tristanov akord je pomenil seveda izredno novost ne glede na to, da ga je mogoče razložiti iz docela tonalnega stališča. Skoraj do danes je ostal nekakšna zvezda vodnica in to ob vseh novostih, ki jih je dal čas malo pred prvo vojno, posebno pa v drugem in tretjem desetletju našega stoletja. Prave, resnične novosti so nam dali - tudi z novo stranjo vsebine - prvaki kakor je bil Schönberg. Ta se je lotil vprašanja nove glasbe najprej razmeroma preprosto, posebno če si odmislimo res težavno zvočno-intonančno točnost danega gradiva.

Ko je Osterc po študiju pri Jiráku začel predavati na ljubljanskem konservatoriju, ni sprva zahteval drugega kakor to, da je gradivo za skladbe iz atonalnega območja, saj tudi Schönberg še ni bil znan po načelih svoje poznejše atonalne ureditve. To je bila serialna tehnika, ki je tudi Osterc sprva ni poznal. Osterčev glavni napotek je bil ta, da ne uporabljamo nobenega tona iz dvanajst-tonike ponovno, dokler niso prej vsi drugi toni na vrsti. Serialno tehniko z vso njeno doslednostjo in strogostjo pa smo spoznali šele kasneje.

Za pojmovanje Osterčevega dela je zelo značilno in tudi zelo nenavadno, da je imel nekaj popolnoma tonalnih skladb še predej je odšel na študij v Prago. Teh skladb ni omenjal, ker se jih je kot učitelj atonalnega sloga skoraj sramoval. Njegovi

študentje smo sicer vedeli zanje, nismo pa jih poznali. Spoznali smo jih šele ob natisu pri Prosvetnem servisu l. 1963. Kljub temu, da jih ni priznaval, pa so zelo značilne za njegov osebni slog. Kolikor je do sedaj znano, je to 12 samospevov, ki pa so po osebni slogu res Osterčevi. Če jih primerjamo z drugimi tedanjimi slovenskimi samospevi, je to popolnoma drug svet. Te skladbe so docela tonalne, stavek je akordično čist in ne vsebuje nobenih čustvenih poudarkov. Pesem je kakor stvarna, toda zelo močna pripoved. Osterc je sovražil sentimentalnost, ni pa maral tudi za skladatelje, ki so tako komponirali. Pri tem je šel dostikrat čez mero. Med ne posebno ljube je štel tudi Debussyja, pa tudi marsikaterega starejših velikih skladateljev, na primer Schumanna. Mozartu je dal prednost pred Beethovnom, že zaradi inštrumentacije, pa tudi zaradi krajših in med seboj zelo različnih motivov, kar je bilo blizu njegovi atematični atonalnosti.

Do razumevanja Osterčevega novega sloga se je bilo težko dokopati. "Nobene prave melodije ni!", so mu očitali. Zato pa je za njegovo delo še bolj nenavadno, da je ustvarjal tudi čisto tonalne melodične odstavke. Prva skladba, s katero je stopil v javnost, je samospev "Sonce v zavesah". Izšla je v prvi številki "Nove muzike" in bila je poleg Lajovčeve "Begunke pri zibeli" in Kogojevega "Letskega motiva" gotovo najbolj pomembna. Ta prva pesem je komponirana na razmeroma zelo kratko pesniško besedilo Mirka Pretnarja, danes skoraj pozabljenega pesnika, ki pa je v tej svoji stvaritvi segel v tedaj docela sodobno vsebino. Govoril je o drugačnem upanju v razmerjih med ljudmi, kar so etični misleci med nami vedno zagovarjali.

Osterčev samospev je grajen tako, da ga sestavljajo recitativ, ki je zaupan pevcu in inštrumentalne medigre. V recitativu je izrazna moč bolj prepričevalna, ki se kaže v skrbno in ustrezno izbranih tonalnih intervalih glede na vsebino besedila; inštrumentalne medigre pa se zdijo muzikalno sekundarne.

Samospev je v Ljubljani prvič izvedel basist Friderik Lupša, vendar žal ni bil ugodno sprejet. Veliko bolje so ga ocenili v Pragi in založba Suprafon se je odločila, da ga posname na ploščo z istim izvajalcem. Lupša je pripovedoval, kako so bili glasbeni producenti pri snemanju zahtevni in kolikorat je moral zlasti prvo frazo ("O ven, še preden se dan skloni v večer...") ponavljati, da je v izrazu in v pevskem glasu zvenela tako, kakor so si predstavljali.

Kakor smo že navedli, so bile v prvi številki "Nove muzike" objavljene skladbe slovenskih, pa tudi nekaterih hrvaških, srbskih in čeških skladateljev. Če Osterčeve skladbe primerjamo s temi deli, so Osterčeve nedvomno na vrhu - ne da bi ga mogli in hoteli primerjati z Janáčkom, ki je 12. avgusta prav istega leta (1928) umrl in mu je urednik posvetil pomemben nekrolog.

Žal moramo ugotoviti, da so bili publika pa tudi strokovni krogi v začetku premalo osveščeni o pomenu slovenske glasbene moderne. Škerjančeve ali Ravnikove skladbe na primer niso mogle tekrovati z Osterčevimi deli, le da ob izidu prvega zvezka "Nove muzike" tega nismo mogli tako zagotovo vedeti. Danes pa vemo, da pomen novih skladb vidimo in ocenimo tudi po njihovi trajni vrednosti. Med te lahko štejemo Osterčeva zbora "Malo koračnico" in manj uspelo "Familijo" - to takrat precej brezobzirno šaljivko, Kogojeve "Vrabce in strašilo" ter njegov "Letski motiv". Nobena od navedenih skladb pa še zdaleč ne dosega Osterčevega samospeva, razen že omenjene "Begunke pri zibeli", tako po notranji moči kot po dovršeni obliki in je ta izredna slika slovenske žaloiigre na zahodni meji - toda kot glasbena umetnina na koncu minevajoča slogovnega obdobja.

Osterc je kot učitelj moderne v svojem razredu učil in kot slogovno uspelo priznaval le atonalno usmerjen slog. Vendar melodična moč recitativnih odstavkov njegove prve pesmi nikakor ni v kaki atonalni novosti. Melodične zveze so v medsebojnih intervalih čisto jasno tonalne, a njihova izredna moč je v dobro premišljeni in vsebinsko zadeti izbiri. Osterc je tudi v drugih (vokalnih) skladbah ravnal podobno, njegova invencija sloni predvsem na besedilu, ki ustreza glasbeno-zvočnem domisleku. Seveda so tako zgrajeni vsi dobri samospevi, a ne vsi tisti, ki imajo izhodišče v atonalnem gradivu.

Res nas je romantično obdobje vse do nastopa moderne okrog l. 1920 razvadilo, toda novi vzori so se začeli obračati od znanih, nenehno si podobnih melodičnih, prenekaterikrat poceni sentimentalnih izražanj. Toda atonalisti so vendarle segali tudi po tonalnem izražanju, kakor smo to videli pri navedenem Osterčevem samospevu. Poznamo pa še en tak primer: to sta dve odlični pesmi na Domjaničevo besedilo iz hrvaškega Zagorja: Dva kipca ("U suncu", "U senci"). Prva pesem, "U suncu", slika v prepričevalni širini glasbene misli sončno pomladno ubranost: "Zdalka se popevka čuje ...". Druga, "U senci" pa prav nasprotno, kot bi pričakovali (ali kot bi to napravil manj nadarjen skladatelj kot je bil Osterc), teče živahno mimo poslušalca, kakor osvežujoč vetrič in iz razmeroma preprostega gradiva zajema glasbeno misel za to imenitno sliko zagorskega sveta. Obe pesmi sta docela diatonični, akordi se razvrščajo po "belih tipkah" z dodanimi sekundami in sekstami, kar daje nekoliko arhaičen, obenem pa idiličen izraz, ki je popolnoma veren naravi teh pesmi.

V pričujočem zapisu, ki niti po obsegu niti po omembi bseh, študija potrebnih primerov še ni zadosten, je različnost, a obenem tud umetniška kakovost Osterčeve melodike samo nakazana. Vsekakor pa bi bilo potrebno izdelati posebne študije za inštrumentalno in posebne za vse druge vrste melodike. Zaenkrat ne poznamo dela, ki bi to problematiko vsaj primerno nakazalo in postavilo izhodišča za označenje in razčlenbo aktualnih zadevnih vprašanj.

SUMMARY

The creative as well as the pedagogic work of Slavko Osterc is quite certainly related to the big stylistic changes marking the music of the second half of the former and the first decades of the present century. Among these abrupt changes clearly belong Wagner's Tristan's chord, and Schönberg's dodecaphonic and subsequently serial system which has definitely established the atonal compositional technique.

While Osterc's early compositions (12 lieder, not published until the year 1963) were not atonal, he demanded as lecturer at the Ljubljana Conservatory - that the material for the composition be from the atonal field. On the whole his style can be characterized as a-thematic atonality, with not infrequent recourse to pure tonal melodic sections.

This applies also to the first compositions with which he appeared before the public. His lied, after the markedly contemporary text by the poet Mirko Pretnar "Sunshine in the Curtains", appeared in the first number of "Nova muzika" in 1928. The composition is constructed so that it is made up of the recitative and of

instrumental interludes. But the tonal shaping of the recitative is not an atonal novelty; the interval progressions are clearly tonal. Their well-considered and in substance relevant selection, based on a stroke of musical imagination suited to the text, impart to the composition its power of expression. Also in his other, mostly vocal, compositions Osterc acted similarly and did not derive the type of melodic pattern from atonal material.

In the present note the artistic quality of Osterc's melodic line is barely indicated; still it represents a shift-away from Romantic ideals and a move towards the Slovene musical "moderna" (modern period).