

UDK 37.018.432:781.4 Osterc:Pahor

Andrej Rijavec  
LjubljanaPAHORJEVO PREDKOMPOZICIJSKO DOPISNO  
ŠOLANJE PRI SLAVKU OSTERCU

Naslovna tema je večstransko zanimiva. Razstira nam pogled tako na skladateljsko šolanje in zorenje Karla Pahorja kakor tudi na pedagoške in kompozicijske nazore Slavka Osterca. Če je prvo še razmeroma neraziskano in v začetnih, sistematičnejših povojih,<sup>1</sup> so pri drugem zlasti njegova pedagoška prizadevanja doslej ostajala bolj v ozadju muzikološkega raziskovanja. Pa ne da bi se ne vedelo o „Osterčevi šoli“ oziroma o „Osterčevem krogu“ cele vrste prodornih in uspešnih učencev. Vendar se je vse predolgo izmikal neposreden vpogled v konkretno Osterčevo pedagoško delavnico, v način in sosledje njegovega pedagoškega dela. Seveda: kroži nešteto „glasbeno ponarodelih“ anekdot; vemo tudi, da pouk pri njemu ni bil „prav nič šolarski“, da je Osterc „zmeraj učil na pamet, brez priročnikov“ in da kljub temu študij ni bil zato naključen: „Ne“, kot se spominja Primož Ramovš, „vnaprej ga je začrtal, samo da je ob snovi vsako uro sproti improviziral. Saj to je bila tista velika živost, na katero imam tako lepe spomine in nam je največ dala! Njegove ure so bile res kreacije. Snov sicer po šolskem načrtu, ampak svobodno obdelana, verjetno vsakokrat drugače“.<sup>2</sup> Pa vendar: čeprav Ramovševi spomini vsebujejo vrsto vrednih podrobnosti o učiteljevih pogledih na različna kompozicijsko-tehnična področja in vprašanja,<sup>3</sup> je sedaj postal dostopen še bolj neposreden, pedagoško zgovornejši vir — tri obsežne mape dopisnega šolanja, že po sebi nenavadni in izjemni obliki skladateljskega izobraževanja, Karla Pahorja pri Slavku Ostercu,<sup>4</sup> ki zaobsega čas od jeseni 1932 do konca leta 1935.

Ker predstavlja tretja mapa („Kompozicija s prof. Ostercem“ — III) samosvoje, obsežno področje ter obenem obdobje, v katerem sta učenec in učitelj postala praktično enakovredna partnerja in prijatelja,<sup>5</sup> se bo pričujoči sestavek posvetil prvima dvema mapama. Prva („Kontrapunkt in fuga s prof. Ostercem“ — I) vsebuje 57 „dopisnih nalog“, to je večinoma enojnih oziroma dvojnih notnih pol ter skoraj prav toliko origi-

<sup>1</sup> Črčinovič Janja, Biografija in bibliografija Karla Pahorja, seminarska naloga, Oddelek za muzikologijo FF 1979.

<sup>2</sup> Loparnik Borut, Biti skladatelj, Ljubljana 1984, 33, 46.

<sup>3</sup> Ib., 46 sl.

<sup>4</sup> Zahvaljujem se gospe Mariji Trobec, da mi je ljubeznivo dala na voljo ta izjemni vir za novejšo slovensko glasbeno zgodovino.

<sup>5</sup> III/60: „Si prišel namreč na neko točko, kjer si že tako samosvoj, da faktično nima smisla, da Ti pregledavam po koščkih. Čestitam Ti k tej stopnji in me zelo veseli, da sem vzgojil enega tako divjega rineža, ki je individualnost in ki je v harmoniji, kontrapunktu in formi naravnost instinktivno doma. Ja, prijatelj, ...“.

nalnih, večinoma datiranih Osterčevih pisem, čeprav se je Osterc ob popravkih, dodatno ali pa namesto pisemske priloge oziroma komentarja, včasih razpisal kar na notnih polah samih.<sup>6</sup> Ta mapa pokriva čas od 7. IX. 1932 do 21. I. 1934, medtem ko druga mapa („Harmonija /po Schönbergu/ s prof. Ostercem“ — II) začenja z 22. I. 1934 in sega globoko v julij istega leta. Vsebuje 35 z Osterčevim pisanjem podobno opremljenih nalog.

Najprej kaže povzeti Pahorjevo šolanje in delovanje do trenutka, ko se je odločil za privatni študij pri Slavku Ostercu. Viri pravijo, da se je ob nemški realni gimnaziji, ki jo je končal 1911, od svojega dvajsetega leta učil violine pri violinskem pedagogu Arturju Vramu,<sup>7</sup> medtem ko se je teoretsko izobraževal pri Antoniu Illesbergu, profesorju tržaškega konservatorija „Tartini“, skladatelju in pedagogu, pri katerem sta med obema vojnama med drugim študirala tudi Luigi Dallapiccola in Giulio Viozzi. „V kompozicijo ga je uvedel“ Josip Michl, ki je v Gorici, kjer je Pahor obiskoval slovensko moško učiteljsko (1911–15), bil takrat osrednja glasbena osebnost.<sup>8</sup> Po vojni vihr je Pahor poučeval na Vramovem liceju v Trstu, leta 1921 nekaj mesecev študiral pri Josephu Marxu na dunajski Akademiji za glasbo in upodabljačo umetnost, nakar je na konservatoriju v Bologni zaokrožil svoj violinski študij in „izvršil kompozicijsko eksercitacijo z najboljšim uspehom“ (1923).<sup>9</sup> Po različnih glasbenih službovanjih v Idriji (1923–24), Banja Luki (1924–26) in Ptuju (1926–30) je leta 1930 postal suplent na državni gimnaziji v Mariboru; obenem je poučeval na šoli mariborske Glasbene Matice, po proforskem izpitu marca 1933 pa je bil jeseni istega leta premeščen na moško državno učiteljsko.<sup>10</sup> To pa je obenem tudi čas, ko je bil njegov dopisni študij pri Slavku Ostercu že v polnem zagonu.

Če preskočimo sicer ne nepomembne pedagoške in reproduktivne razsežnosti dotedanjih Pahorjevih glasbenih prizadevanj, se v zvezi s temo zdi zanimiva kompozicijska béra, ki in kakor jo izkazuje skladateljeva bibliografija. „Do Osterca“ beleži seznam kompozicij Karla Pahorja razmeroma skromno število del, ki so mimo tega izključno vezane na vokalni medij: dva ženska zbora (1921),<sup>11</sup> en otroški zbor (1922),<sup>12</sup> pet mešanih zborov (1922–25),<sup>13</sup> en samospev (1924)<sup>14</sup> in en enoglasni otroški zbor (1927).<sup>15</sup> Treba pa je poudariti, da je bila večina teh skladb objavljenih že kmalu po njihovem nastanku, zlasti v Zborih in v Mali novi muziki,<sup>16</sup> tako da Pahor ni bil nikakršna skladateljska „persona ignota“, ko se je odločal in bil sprejet na sistematično svojevrsten kompozicijski študij pri Slavku Ostercu, v začetku tridesetih let že ključni osebnosti slovenske in tudi jugoslovanske glasbe. Da je bilo teoretično izobraževanje uspešno, nedvoumno kažejo Pahorjevi skladateljski dosežki od srede tridesetih let dalje, da pa je bilo več kot nujno in da je potrebo po njem čutil tudi skladatelj sam, vse to in še

<sup>6</sup> Naloga I/52 je žal izgubljena; spremna pisma k nalogam I/50, I/53 in I/57 pa je po skladateljevem diktatu pisala njegova žena Marta Osterc-Valjalo.

<sup>7</sup> Žgur Fran., Karol Pahor, Zbori III/1927, št. 3/4, 14.

<sup>8</sup> Prim. Primorski slovenski biografski leksikon 10/1984, 418.

<sup>9</sup> Žgur Fran., ib.

<sup>10</sup> Gl. Črčinovič Janja, ib., op. 20–22.

<sup>11</sup> Na semnju (K. Širok), Zbori IV/5č, 1928, in Pomlad gre v svet (S. Kosovel), obj. prav tam.

<sup>12</sup> Pojdimu spat (K. Širok), izd. Zveza učiteljskih zborov, Trst 1924.

<sup>13</sup> Hrepenenje (O. Župančič), 1922, Zbori VI/5b, 1930; Vipavska (F. Žgur), 1924, Zbori III/12, 1927; Bosanske sevdalinke, 1925, rkp.; Bosansko kolo, 1925, Zbori VII/3č, 1931; Oj, Lazare, 1925, rkp.

<sup>14</sup> Pozimi pod snegom (S. Kosovel), 1924, Mala nova muzika II/1, 1929.

<sup>15</sup> Snežec (L. Leskovec), 1927, Mala nova muzika I/2, 1928.

<sup>16</sup> Prim. ustrezne bibliografske enote, Črčinovič Janja, ib., po katerih so povzete op. 11–15.

marsikaj pa razkriva „dopisna šola“, kakor nam jo je ohranil vestno „marljivi učenec“, ki je imel namen delati „vse z velikim interesom in čimprej že praktično uporabljati“ Osterčevo „šolo“.<sup>17</sup>

„Oficirja za zvezo“ je imel v osebi Minke Zacherl, profesorice solopetja v Mariboru, s katero je bil Osterc že leta v tesnih stikih. Zelo je bil sicer v skrbeh, da ga bo Osterc odbil, vendar že 2. IX. 1932 beremo v gradivu med drugim: „Začel bi torej najraje takoj in popolnoma od začetka po Vašem načinu — mislim: harmonijo, oblike, instrumentacijo (saj gre to lahko vzporedno?), sicer pa kakor imate Vi urejeno... Prosim, da določite že v prvem pismu honorar, ker drugače ne more biti govora in z gotovostjo lahko računate, da bom reden učenec in še rednejši plačnik. Zelo bi me zanimalo, da mi v pismu razložite, kako bova delala“.<sup>18</sup> Potem ko je predlagal mesečni honorar v višini „100,- Din za 4 pismene lekcije“ oziroma 5 lekcij, če bi v mesecu bilo „pet tednov“,<sup>19</sup> je Osterc 7. IX. 1932 predložil naslednji načrt: „Začniva, kontrapunktom. Kupite nemško knjigo Riemann: Kontrapunkt — ali pa dobite skripte kakega mojega študenta od prejšnjih let<sup>20</sup>... Tudi 'Musterbeispieli' so zraven. Harmonijo mislim, da obvladate prav dobro, modernost pa bi začeli uporabljati le pri svojih kompozicijah — ta pride sama od sebe... Sicer pa pride harmonski moderni čut istočasno s kontrapunktom, ki bazira itak na harmoniji. S kontrapunktom upam končate v 1/2 leta in potem je pol leta kompozicijskih kontrapunktskih form (kanona, fuge). — Oblike, instrumentacija za enkrat ni nujna. Oblike obdelava čez 1 leto v praktični kompoziciji, instrumentacijo pa na podoben način. — Če hočete, kupite K.B. Jiráak: Nauka o hudebnich formach..., instrumentacijo pa Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre. Pri obeh teh predmetih me skoraj letos ne rabite... Če češki ne bi razumeli, bi namesto Jiráakove knjige vzeli Leichtentritt: Formenlehre... Če hočete, lahko takoj začneva. — Napišite do prihodnje lekcije (oz. kot 1. lekcijo) dvoglasno vajo in sicer kontrapunkt noto proti noti (1:1) na dani cantus firmus (c.f.), ki naj bo skala. Navzgor, navzdol, gor in dol, dol in gor, dur, mol... Vzemite enkrat c.f. v altu, kontrapunkt v sopranu; potem obratno itd. ... Prvi in zadnji akord (interval) mora biti konsonanca, vmes pa tudi disonance. Naj ne bo I. stopnja tonovskega načina prepogosto. Prečnost je dovoljena istočasno, če zahteva nujnost vodenja glasov... Vsak glas naj bo melodičen: ne sama skala, ne sami skoki! Če se giblje c.f. stopnjema, dela kontrapunkt dober kontrast s skoki ali s protigibanjem, ki je princip. Več kot 3 paralelne terce ali sekste si naj ne sledijo, tudi ne več kot 2 septimi ali noni. Križati se glasovi ne smejo, lahko pa se dotaknejo...“; na rob pisma pa je Osterc še dodal: „Kontrapunktska linija naj ima praviloma le en najvišji ton, vrhunec“.<sup>21</sup>

S tem pismom, ki je še posebej poučno zavoljo Osterčeve razgledanosti po sodobni teoretski literaturi, se je torej začelo. Med Mariborom in Ljubljano so jele romati Pahorjeve naloge in Osterčeve „kritike“ le-teh, skupaj z nenehnimi spodbudami, grajami in pohvalami ter mnogimi klenimi pripombami, iz katerih vejejo skladateljevi kompozicijski nazori in odmeva utrip njegovega, skoraj samopreganjalsko „navitega“, življenja in dela („moderna struja se mora posluževati sredstev, ki stvar požive... kontrapunkt ni harmonija... pišite brez klavirja! brez petja! Kontrapunkt je logika in konstrukcija —

17 Cvetko Dragotin, Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu, Ljubljana 1988, 255, Dok. 262.

18 Ib.

19 Prim. I/12.

20 Glasbena zbirka NUK hrani 44 strani obsegajoči rokopisni zvezek „Kontrapunkt“ v: Osterc Slavko, Kronika.

21 Prim. I: I. začetek.

invencije pri vajah ne rabim!<sup>22</sup>... Meni je nemogoče vsako stvar pismeno na široko razlagati, sem tako vprežen... Poleg službe imam vsak dan... toliko posla, da si za komponiranje moram vzeti čas zvečer, ko sem navadno že izčrpan“).<sup>23</sup> Vsekakor pa se zdi zanimiva Osterčeva odločitev, da začneta s kontrapunktom, kar je bilo sicer v nasprotju s prakso zapovrstja teoretskih predmetov na ljubljanskem konservatoriju,<sup>24</sup> a glede na Osterčevo mnenje, da njegov učenec obvlada „harmonijo prav dobro“, vsaj diatonsko, in njegov linearni način skladateljskega mišljenja pa popolnoma logično.

Potem ko je po prvih straneh „zaprl Cherubinija“,<sup>25</sup> ki ga je „nekje iztaknil“, je Pahor med tem, 26. IX. 1932, sporočil Ostercu, da je že nabavil Riemanna in da je že „po prelistanju prvih strani... dobil za knjigo veliko veselja“. In dalje: „Poznam več Riemannovih knjig. Tudi njegovo Harmonielehre imam in sem po njej že nekoliko delal tako, da mi je njegov ‘dualizem’ in način funkcij precej poznan. Pozneje so me na Dunaju in drugod odvrnili od Riemanna in zelo mi je žal, da nisem njegove Harmonielehre predelal do kraja“.<sup>26</sup> Kaže pa, da je bil Osterc do Riemanna in njegove stroke hudo kritičen, namreč: „Riemannova knjiga je teoretično izčrpna in odlična, skoraj vsi praktični primeri kontrapunkta pa precej ‘osladni’ in se po njih ni treba ravno ‘špeglati’. On je bil namreč ‘muzikolog’, ki je pisal knjige o vsem, kar je v zvezi z muziko — ni čudno, če tudi primerov ni našel“;<sup>27</sup> ali, potem ko je tudi Pahor izrazil svoje dvome, „čeprav po Riemannovih navodilih vse ‘štima’“:<sup>28</sup> „Glede Riemanna si bova kmalu ista v mnenju. Predvsem je treba, da mi vse verjamete, tudi če si drznem dvomiti o Riemannovi 100%nosti. Sam morda že sedaj vidite, da je njegova univerzalnost upoštevanja vredna. Kar je teoretičnega, je prepisal iz starih učnih knjig in je odlično — praktični primeri pa ga ne kažejo kot muzikanta, kar res tudi ni bil, ampak muzikolog“.<sup>29</sup> Zato pa ni skoparil s svojimi izkušnjami: „Nasvet, ki ga poznam iz lastne kompozicijske prakse za dosEGO pestrosti pri 2:1 je: Po možnosti glejte, da bo na eni noti c.f. v kontrapunktu harmonična prva nota, na naslednji druga in tako naprej menjavati, vendar ne skupulozno, glavna je melodija v kontrapunktu“,<sup>30</sup> saj, „kar je v prid melodiji, je v prid kontrapunktu!“<sup>31</sup>

Čeprav je Pahor večkrat prosil svojega učitelja, „velecejenega g. profesorja“, naj bo z njim „zelo strog“, je bil „dragi gospod kolega“ nemalokrat pohvaljen; tudi s tem, da „naloge kažejo že okus“ in da začenja doumevati, „za kaj se gre“. Obenem se je tudi sam Osterc začel zavedati „(prvič v življenju), da se dá kontrapunkt tudi pismeno poučevati“.<sup>32</sup>

Že v prvih mesecih dopisne šole je Pahor občasno poslal Ostercu „na ogled“ tudi kakšno svojo skladbo, ki jo je slednji „natančno pregledal“ in ugotavljal, da ni pisana „povsem logično“, vendar pa da „kot pripadnik moderne kontrapunktične smeri bi... niti ne znal dati nasveta, kako to popraviti, ker v tistem slogu“ da ni „doma“,<sup>33</sup> sicer

22 I/1.

23 I/2.

24 Prim. Loparnik Borut, ib., 34; Cvetko Dragotin, ib., 89.

25 Gre verjetno za eno izmed mnogih prevodnih izdaj njegove Cours de contrepoint et de fugue, Paris 1835, ki je bila, zanimivo, še za P. Ramovševega študija pri A. Caselli aktualna v Italiji. Prim. Loparnik Borut, ib., 79.

26 Cvetko Dragotin, ib., 255, Dok. 263.

27 I/3.

28 Cvetko Dragotin, ib., 256, Dok. 265.

29 I/5.

30 I/3.

31 I/4.

32 Ib.

33 I/6.

pa, da bo Pahor, ko bo končal kontrapunkt, spoznal, „da se kakšna stvar težko popravlja, lažje nova naredi“.<sup>34</sup>

Med tem sta učenec in njegov učitelj dobro napredovala, stopnjevala zahtevnost v smeri prostega in komplementarnega kontrapunkta ter ritmične raznolikosti,<sup>35</sup> tako da je Pahor že 28. XI. 1932 dobil navodila za „3glasen kontrapunkt“: „Na c.f. se naredi najprej kompletna vaja 2glasno, t.j. en kontrapunkt. Že ta mora polno zveneti. Nato novi (tretji) glas kot kontrapunkt“, ki naj „pridruži kaj takega, kar nas stopnjema ali v močnem koraku pripelje v novi akord“.<sup>36</sup>

Z decembrom je začel Osterc trositi svoje dopise tudi z že znano duhovitimi prebliski o svojih glasbenih nasprotnikih, o svojih uspehih, še posebej v tujini, ter o svojih kompozicijskih nazorih, ki so tedensko sooblikovali skladateljsko fiziognomijo njegovega nadarjenega učenca.<sup>37</sup> Iz štiriglasnega kontrapunkta (vse naloge v dvojnem kontrapunktu da so „brez praktične vrednosti, ampak jih zaradi popolnosti vseeno delajva“)<sup>38</sup> sta kmalu prešla na področje imitacije<sup>39</sup> ter tonalnih in realnih kanonov, pri katerih „že imitacija dela dojem atonalnosti v gotovih intervalih“.<sup>40</sup>

Januarja 1933 je Osterc poročal, da je naloge pregledal „s svojim doslej najboljšim študentom, Šturmom, ki letos absolvira... visoko šolo in je navdušen za harmonično, zlasti pa za melodično logiko... nalog“. V istem pismu, čeprav morda „to modrovanje diši po sofizmu“, je domneval, da je Pahor že spoznal, da v kontrapunktskem stavku „ni govora o slučajnem srečanju tonov“, ampak da vlada „železna logika, kjer ima vsaka nota točno določeno melodično, harmonsko in arhitektonsko... funkcijo“. In prvič oziroma nikoli doslej tako eksplicitno: „Ne ustavljajte se predolgo pri istem, da gremo naprej!“<sup>41</sup> Kar pa se ni zgodilo, saj so vmes prišle zahtevne priprave za profesorski izpit, tako da sta Pahor in Osterc šele v maju ponovno vtirila svoje dopisne stike.<sup>42</sup>

Znova je bilo treba marsikaj razložiti, pri čemer je še posebej zanimiva Osterčeva razlaga „centralnega tona“, ki da je „lahko tudi imaginaren“, to je tisti, „okoli katerega se kanon suče; ton, ki odgovarja samemu sebi“.<sup>43</sup> Do poletja je Pahor krepko razdelal svoje poznavanje dvojnega kanona, medtem ko mu je Osterc priporočal, naj si prebere poglavja o „rakovem, zrcalnem, zagonetnem, kvintnem... ter o koralnem kanonu“, a da jih delati „nima praktičnega smisla“.<sup>44</sup> Prav tako mu je napovedal, da kakor hitro bosta začela s fugo, tam ne bo „več toliko odvisno od papirne tehnike, več že od tzv. invencije = domislekov“. „Harmonsko“ pa da bi bilo dobro, da si kupi „Schoenberg: Harmonielehre, ki se jo rabi do smrti in še po smrti — seveda, potem — ko je predelana, v glavi“.<sup>45</sup> Vsekakor zanimivo dejstvo glede na Osterčeve ne ravno očitne pro-schönbergovske kompozicijske nazore,<sup>46</sup> a obenem simptomatično za strpno širino njegove sicer razumljive modernistične nestrpnosti!

34 I/7.

35 Prim. I/8–10.

36 I/11.

37 Prim. Cvetko Dragotin, ib., Dok. 266–269 in I/12–13.

38 I/14.

39 I/15.

40 I/16–20.

41 I/23.

42 Gl. I/24–28.

43 I/26.

44 I/30.

45 I/29.

46 Bedina Katarina, K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, Muzikološki zbornik IV/1968, 114 sl.

Julija, pred počitniško prekinitvijo, je Osterc lahko ugotovil: „Zdaj ste na stopnji, ki jo čisto pravilno pojmuje (kakor sodim po nalogah) in kjer je že počasi treba dati nekaj iz sebe, po možnosti kaj še čim manj obrabljenega“. <sup>47</sup> Razen tega mu je priporočal, naj ponavlja staro snov in naj skuša „komponirati samospeve ali pa drobne klavirske skladbe (do 40, 50 taktov) v strogo kontrapunktskem (ali polifonem, kar je isto) slogu“; in še „Skladba je skladba!! To ni naloga!“ <sup>48</sup>

Čeprav sta avgusta nadaljevala s kanoni, tudi s tistimi „raritetami“, ki še pred dobrim mesecem niso bile važne za „komponiranje samo, pač pa spadajo k splošni izobrazbi ta boljših ‘muskantarjev’ (t.j. človek naše branže jih ne sme nikdar pozabiti)“, <sup>49</sup> je Osterc poučno pokomentiral tudi predložene „skladbice“: „Prav fina [je] ‘Otroci rajajo’“. <sup>50</sup> Tudi ‘Snežec’ <sup>51</sup> — pri obeh klavirskih <sup>52</sup> pa se zvečan trozvok še pojavlja. Saj ni slab, samo bolj vnanji je kot notranji. Način otroških pesmi (moderno) ima za princip — 1) pevski glasovi enostavni (diatonski), da lahko naštudirajo, 2) klavirska spremljava lahko izvedljiva, pa poskusiti uvesti nove harmonije, ki niso iz terc“. <sup>53</sup> Kakor je značilno Osterčevo zavzemanje za novo, je kljub temu vedno znova prisotna njegova navezanost na tradicijo, saj v več pismih svojsko obravnava modulacijske zmožnosti „napolitskega sekstakorda“. <sup>54</sup> Vendar pa Pahorjev učitelj ni ostal samo pri teoretskih in praktičnih navodilih, ampak je za izvedbo zrelih del, kakršen je bil mladinski zbor „Pravijo“, <sup>55</sup> svetoval, da se ga pošlje „Šuligoju v Trbovlje (zborovodji Trboveljskega slavčka)“, ker da „zelo ugaja“. <sup>56</sup>

Končno sta se lotila tudi fuge, za katero naj bi „Krehl zadostoval“, <sup>57</sup> čeprav je Osterc obenem napovedal tudi lastne „definicije itd. na kratko“, ki so na eni strani tipičen primer Osterčevega, v živo prakso usmerjenega pristopa v smislu „do-it-yourself“, na drugi pa, podobno kot pri kanonih, kažejo — pri realnih fugah — odpiranje atonalnemu zvočnemu prostoru. <sup>58</sup> In vendar: navkljub njegovemu modernizmu in navkljub „železni logiki“ polifonskega pisanja je pri tradicionalnih, „starih fugah“ zahteval od svojega učenca, da mora čutiti, zakaj jih je popravil, „t.j. čutiti, kje je v resnici modulacija, ne optično!!“ <sup>59</sup> Začela sta seveda z dvoglasno, pa troglasno (vokalno, ki bi ji „kazalo podložiti tekst“, in instrumentalno) fugo, da bi se končno povzpela do štiriglasja in Osterčeve hvale, da je vse „brezhibno“, „izborno“, da „snovi ni več dosti“ in da je „sedaj... že čas, da bi začela z resno disonačno kompozicijo“. <sup>60</sup>

Prvega decembra 1933 je Osterc pospremil svoje popravke s programsko in nazorsko ključnim pisanjem: „Glede nadaljevanja [.] fuge Vam lahko sporočim le to, da je prav dobra kot šolska fuga, kar je pravzparav ‘der Zweck der Übung’. Kompozicijo-fugo pa Vam bom obral do kosti, če ne bo bolj disonančna, kromatična in originalna.

47 Iz pisma [s.d.], ki je pomotoma pripeto k I/24 (11. V. 1933), a po vsebini sodi v obravnavani mesec.

48 I/30.

49 Prim. I/33.

50 Na besedilo D. Vargazona, rkp. 1933; prim. Črčinovič Janja, ib., 42.

51 Prim. op. 15.

52 Verjetno gre za nehranjeni deli, saj Pahorjev klavirski opus bibliografsko začinja šele z letom 1937; prim. Črčinovič Janja, ib., 26.

53 I/31.

54 Ib. in zlasti I/33.

55 Na besedilo I. Grudna; prim. Črčinovič Janja, ib., 42.

56 I/32.

57 I/33; v mislih je gotovo imel Kontrapunkt (Leipzig 1908) znanega glasbenega teoretika Stephana Krehla.

58 I/34—36.

59 I/37.

60 I/38—46.



S „štiriglasno, dvojno (instrumentalno) fugo na nemodulirani<sup>65</sup>tem<sup>66</sup>“ je Pahor zaključil dopisni kurs iz kontrapunkta in fuge, kar je razvidno tudi iz Osterčevega pisma z dne 21. I. 1934, kjer med drugim pravi: „Gotovo imate tisto moje... pismo v rokah.<sup>65</sup> Še bolj važno bo, ko bodele imeli v rokah Schönbergovo knjigo o harmoniji, drugače je čisto izključeno, da bi do velikih počitnic končala. S pomočjo knjige bova pa z lahkoto. Pričakujem torej od Vas troje: I) da končamo s to Vašo dvojno fugo, II) da vidim kakšno zares kompozicijo, III) zahtevane naloge iz harmonije. Nadaljnje naloge iz harmonije pa bodele jemali kar po poglavjih, kakor jih ima razvrščene Schönberg — kolikor snovi boste pač od lekcije do lekcije imeli časa predelati. Zato Vam odslej nalog ne bom več jaz predpisoval. Treba bo itak vedno večje samostojnosti. Pa počasi se zanimajte za Berlioz-Straussovo instrumentacijo in za Leichtentrittovo knjigo o formah. Obe tisti snovi bodele morali delati po knjigah, jaz bom predelano snov kontroliral po Vaših nalogah. Kakor vidite, študija in dela bo še dovolj.“<sup>66</sup> In res ga je bilo več kot dovolj, saj je moral Pahor v dobre pol leta „predihati“ še obsesno Schönbergovo Harmonielehre!

Vendar pa Pahor ni čakal, saj je Osterc že naslednji dan, to je 22. I. 1934, potrdil prejem prvih harmonskih nalog pod naslovom „Spojitev glavnih in paralelnih trizvokov šesterih stopenj (brez VII)“, ki da „so vzorne, kakor seveda drugače ni mogoče, ker — predelan kontrapunkt vendar tudi nekaj pomeni.“<sup>67</sup> Ob tem pa je treba ugotoviti, da sta se učenec in učitelj skoraj dosledno držala Schönbergove porazdelitve snovi,<sup>68</sup> toliko bolj, ker Osterc v tem času še ni bil sestavil svojih skript pod naslovom „Kromatika in modulacija“.<sup>69</sup> Kljub temu da tudi v harmonskem kursu prihajajo na površje Osterčeva naziranja o „netonalitetnem, t.j. atonalno kromatičnem“ stavku,<sup>70</sup> pa Osterc vedno znova opozarja učenca, da mora „harmonske vezi bolj“ upoštevati, „saj pride čas, ko jih ne bo niti treba, niti umestno“,<sup>71</sup> ko bo „končno merilo vsega... : individuum (to ste Vi) in okus (to ste Vi + jaz oziroma moja navodila, nazori itd.)“.<sup>72</sup> In še značilno: „Kar naprej, se predolgo ustavljamo pri tem, da vežemo vse stopnje z vsemi. Bolj važni so stavki“,<sup>73</sup> torej višje celote. „In še nekaj: ne mene, še manj pa knjige se držati suženjsko“,<sup>74</sup> saj „Schönberg rad na široko piše, pa je tudi sofist!“<sup>75</sup>

Zato Osterc poudarja<sup>76</sup> tudi pomen „zdrave pameti“ kot nasprotja prevelikemu teoretiziranju, ki mu itak ni ležalo. Na primer: „Vsak akord lahko vežemo z vsakim, torej 7akord s takim, ki nima tona, v katerega bi 7 padla. Padeč septe je le neko sigurno sredstvo za učinkovitost naslednjega akorda (po mojem prepričanju). Lahko pa tudi 7 pade 'šepavo'... Če je učinkovita zveza, ni treba, da pade. Lahko gre stop-

<sup>65</sup> Prim. op. 64.

<sup>66</sup> I/57.

<sup>67</sup> II/1.

<sup>68</sup> To dokazuje že primerjava naslovov posameznih harmonskih nalog, ki so bolj ali manj sprečeni prevodi ustreznih poglavij Schönbergove Harmonielehre (3. popr. izd., Wien 1922).

<sup>69</sup> Pahorjev — vsekakor pozneje vložjen — lepispisni prepis le-teh vsebuje sicer tudi obravnavana „harmonska“ mapa, pri čemer pa je iz Osterčevega uvoda razvidno, da so skripta nastala šele ob samem koncu tridesetih let. Prim. tudi „Hromatika i modulacija“ (Uputstva za kompozitore), prev. Stana Djurić-Klajn, tipkopis, Ljubljana 1941, v: Osterc Slavko, Kronika, Glasbena zbirka NUK.

<sup>70</sup> Prim. Pahorjev prepis, 5.

<sup>71</sup> II/2.

<sup>72</sup> II/5.

<sup>73</sup> II/10.

<sup>74</sup> II/11.

<sup>75</sup> Prim. Osterčev odgovor na verjetno — glede na vsebino — napačno datirano [1934 in ne 1933!] ter obenem neoštevilčeno Pahorjevo pismo na začetku „harmonske“ mape.

njema kvišku, v Vaši nalogi skoči, pa je vseeno zelo dobro".<sup>76</sup> Ali: „Ni pravila brez izjeme, pa tudi: kdo nas bo silil upoštevati pravila, ki so jih skovali... teoretiki von anno dazumal".<sup>77</sup>

Zategadelj je njegovo harmonsko razmišljanje, ki ga je, pa čeprav skicirajoče, razvil ob nalogah „modulacij preko paralelnega tonovskega načina“, zelo poučno. Kaže namreč, kako je Osterc tudi v tistih svojih skladbah, ki že sodijo v „tonalitetno kromatični stavek“,<sup>78</sup> „polnil“ zvočni prostor med dvema tonikama. Pravzaprav ga je imel za eno samo, mobilno dominantno področje, kar je konec koncev značilnost ne le pretežnega dela zahodnoevropske glasbene umetnosti, pojavlja pa se, kot bo videti pozneje, celo tudi v skladateljevem atonalno zasnovanem stavku!<sup>79</sup> Vendar k prejšnjemu, s skladateljevimi besedami: „Stranske dominante nastanejo, če konzonančne trozvoke (po stopnjah) skale (v duru torej vse razen VII, v molu pa, kakršen mol je) smatramo prehodno (za tisto in za modificirano prehodno dobo) kot tonovski način in k temu pišemo lahko vse, kar učinkuje kot dominantna. Primer (C-dur)":<sup>80</sup>

The image shows a musical score for a sequence of chords in C major. The chords are labeled below the staff as I, III, 2, II<sub>6</sub>, IV, V, and I. Above the staff, four brackets indicate modulation regions: 'e-mol' covers the first two chords (I and III), 'd-mol' covers the next two (III and 2), 'F-dur' covers the next two (2 and II<sub>6</sub>), and 'G-dur' covers the final three (II<sub>6</sub>, IV, and V). The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Tako je pisal sredi aprila. Že konec istega meseca pa je ugotovil, da „si sedaj pisanje stopenj že lahko ‘šenkamo’“,<sup>81</sup> „ker itak moduliramo. Vsak višaj, nižaj itd. sprotili“<sup>82</sup> „Baš v tem, da hodi vsak svoja pota, je vendar ‘vic’ cele zadeve. V ostalem — zavoljo števil se ne bomo kregali, najbrž tudi zavoljo not ne“.<sup>83</sup> Kljub temu pa Osterc nikakor ni zavračal harmonskega znanja preteklih obdobij, ker sicer ne bi brali: „... te harmonije pravzparav ne učimo za svojo porabo pri komponiranju, ampak za obvladanje obstoječih mojstrov, ki bazirajo na tej harmoniji in da vidimo, kako se je razvijala harmonija tekom časa do današnje stopnje“.<sup>84</sup> „Važnejše bodo vaje v kromatičnem stavku, a) tonalnem, b) atonalnem. Tiste bomo delali. Pišite mi po navodila zanje, kadar mislite. Modulacija bo itak kmalu gotova“.<sup>85</sup>

Vendar pa je Pahor še polnih sedem tednov, tja v julij 1934, pridno delal naprej po Schönbergu, čeprav je bil že vsega sit in „že popolnoma otopen“ ter bi se vseh teh harmonskih vaj rad „že znebil“ (Osterčev komentar: „Vse lamentacije so odveč...!“).<sup>86</sup> S

- 76 II/12.
- 77 II/14.
- 78 Gl. op. 70.
- 79 Prim. op. 89.
- 80 II/15.
- 81 II/16.
- 82 II/17.
- 83 II/18.
- 84 II/24.
- 85 II/26.
- 86 II/28–29.



Kljub naveličanosti je bil Pahor še poln načrtov in želja: „Kaj pa večglasni (petero, šestero itd.) akordi. Pisal bi rad akorde z 12 poltoni naenkrat tako, da zrušim dvorano s prvo orkestrsko skladbo!“ Na kar mu je Osterc odgovoril, da se „12 itd. zvoke ... dá pisati tudi v manj glasovih, tako da se gotovi toni izpuste. To pa ne spada v pouk harmonije, ampak v estetiko, oz. v skladbe, ki jih boste delali. Tam bo prav prišel kontrapunkt, t.j. paziti na linijo vseh glasov“, in dodal: „Le na delo!“<sup>90</sup>

Na robove zadnje naloge je Pahor, potem ko je omenil, da bi „15. avgusta pa ... spet začela“, med drugim pripisal še naslednje: „Na koncu pa: Živijo amusicon! ... In ker je še malo prostora na razpolago..., Vas lepo pozdravljam ... želim Vam zdrave noge, sebi pa ..., da začnem z revolucionarno kompozicijo!“<sup>91</sup> Kar se je tudi zgodilo. Vendar je bilo to veliko težje, saj ni šlo več za „disciplinske naloge“, ampak za obdobje, ko so ocenjevalni kriteriji postali veliko strožji oziroma, kot je napovedal veliki učitelj: „Jetzt springt aus dem Osterc ein Hund heraus!“<sup>92</sup> To pa je že druga zgodba.

#### SUMMARY

*The article discusses two of the three folders (Counterpoint and Fugue – I, Harmony – II, Composition – III) of the correspondence course – an unhabituated way of learning one's trade as a composer in itself – that Karol Pahor took with Slovenia's leading inter-war modernist, Slavko Osterc. It covers the period from September 1932 to July 1934. With the support of this key source that has been unavailable to the public till now, it sheds light from as yet unseen angle not only on this remarkable case of private schooling and the process of maturing as a creative artist of Slovenia's notable 20th-century composer Karol Pahor (1896–1974), but also, or even more, gives us a concrete insight into Osterc's work as a teacher which has so far been known almost invariably from more or less accurately written down and/or „popularized“ anecdotes that have long become part and parcel of the „music tradition“. Now it has been made possible to follow – week by week and lesson by lesson (amounting to a total of 57 plus 35 correspondence assignments and commentaries) – the systematism of Osterc's pre-compositional, theoretical instruction. This, in turn, gives us an insight into the subtleties of his teaching methods, his knowledge of contemporary theoretical literature, and opens new aspects of his views of art. What is even more important is the fact that some of Osterc's instructions as a teacher represent a major contributing factor to better knowledge of his compositional technique, i.e. the structure of his musical language and thought amidst the tonal, the atonal, and the dodeca-  
phonic.*

<sup>90</sup> Ib.

<sup>91</sup> II/35.

<sup>92</sup> Gl. III/1.