

UDK 783 Osterc

Aleš Nagode
Ljubljana

OSTERC IN CERKVENA GLASBA

Slovenskemu ljubitelju ali poznavalcu glasbe, tudi tistemu, ki skladateljske ustvarjalnosti svojega naroda ni potisnil na obrobje svoje zavesti, se bo zdelo, da se v prispevku lotevam izrazito obrobne teme. Pa vendar se mi zdi pomembna. Postavlja namreč nova vprašanja, ki včasih segajo do globine skladateljeve notranjosti, zastrte pred pogledi sveta. Ob tem pa, čeprav lahko doda le malo novih potez na podobo Osterčeve osebnosti, nas opozarja na bele lise na njej.

Osterčev značaj, kot ga poznamo iz pričevanj sodobnikov je dobil v preteklih dobrih petih desetletjih že kar heroične poteze. Poznamo ga kot duhovitega človeka, ki je bil prijeten, včasih tudi polemično oster sogovornik in junak mnogih anekdot. Sovražil je vse puhlo, filistrsko, nepristno, pomehkuženo, sentimentalno, z eno besedo malomeščansko, romantično. Bil je odločen, neomajen borec za napredek, za novo glasbo, za pravice umetnika, občutljiv za socialno stisko sočloveka, torej levičar, simpatizer revolucije, član društva prijateljev Sovjetske zveze. Temu se pridružuje še dolgoletna bolezen, ki jo je junaško in neuklonljivo prenašal.

Nikakor nočemo zmanjševati veličine Osterca človeka in umetnika, pa vendar se nehote poraja dvom v celovitost slike, ki jo imamo o njem. Do danes poznamo Osterca le tako, kakor se je kazal v javnosti. Vidimo ga v kavarni, za gostilniškim omizjem, kot skladatelja, kritika in ostrega sogovornika v polemikah. Skrita pa nam ostaja njegova notranjost, svet njegovega čustvovanja, ki si ga je tudi sam s tako doslednostjo prizadeval izključiti iz svoje glasbe in svojega pisanja. Zato je toliko bolj upravičen strah, da so desetletja po njegovi smrti pobelila in počrnila mnoge sivine, ter iz človeka - z vrlinami in napakami - naredila puščobno, enostransko orisano zgodovinsko osebnost. Ironija zgodovine je, da je borca proti vsemu romantičnemu, prav po romantični maniri spremenila v svetnika religije umetnosti, njegovo delo pa, vsaj večinoma, prepustila nerazumljeno prahu knjižničnih polic.

Njegova cerkvena glasba, zvrst, ki pred skladatelja postavlja svojstvene estetske zahteve, do danes ni bila deležna posebne pozornosti. Te skladbe so se v preteklih desetletjih zdele tujek v njegovi ustvarjalnosti, ki je bila namenjena, kot je sicer tudi sam dejal, "sovjetskim ljudem in našim po revoluciji".¹ Tako naletimo na vprašanje, kakšen je bil v resnici Osterčev svetovni nazor, odnos do religioznega, ali

¹ Ivan Kreft, Komponiral je za čas po revoluciji, v: Slavko Osterc. Spominski zbornik, ur. Vanek Šiftar (Murska Sobota 1963), str. 130-132.

konkretno, krščanske vere. Če pustimo ob strani vse samoumevnosti, postane slika izredno pisana. V otroških letih, ki jih je preživel v Veržeju, je bilo versko življenje del vsakdanjika. Kot otrok je bil celo ministrant, tako da je gotovo temeljito poznal cerkveno obredje. Najstarejše ohranjeno delo, katerega avtorstvo je sicer sporno, naj bi bila Maša za štiriglasni zbor a-capella, nastala v zadnjem letu njegovega študija 1913/1914. V kasnejših letih se je v spisih namenjenih javnosti očitno zavestno izogibal verskim vprašanjem. V njegovih spisih najdemo le drobce. Tako v spisu Trans, ki je nastal po letu 1935 najdemo zanimivo izjavo: "Immanuel Kant je dokazal, da Bog je, dokazal pa je tudi, da ga ni. S tem se mi je sicer nekoliko zameril, ampak tudi žaba lahko živi na suhem ali pa v vodi".² Ta, sicer značilno osterčevsko duhoviti, a hkrati nerešljivo zagonetni citat nam žal ni v posebno pomoč. Skladateljeva politična usmerjenost, ni bila popolnoma dosledna. Stalnica je le dosledno izogibanje klerikalnemu taboru. Okrog leta 1933 se je včlanil v Jugoslovansko radikalno kmečko demokracijo (JRDK), unitaristično režimsko stranko, ki naj bi politično podpirala od kralja-diktatorja postavljeno vlado in v katero so se vključili tudi slovenski liberalci. Njeno politično delo je bilo predvsem usmerjeno v podporo diktatorskemu režimu, ter proti klerikalni Slovenski ljudski stranki in njenim nacionalističnim stališčem. O njegovi svetovnonazorski usmerjenosti posredno pričajo tudi časopisi in revije, kjer je objavljaj svoje tekste. Med njimi, razen z dnevnikom Slovenec, kjer je objavil en sam prispevek, ni sodeloval s časopisi in revijami klerikalnega tabora. Pri tem ni izjema niti Cerkveni glasbenik, ki je pod uredništvom Stanka Premrla presegal okvire cerkvene glasbe in se ukvarjal tudi s splošno glasbenimi vprašanji. Kasneje so bile njegove politične simpatije vedno bolj na levi. O Osterčevih simpatijah do Sovjetske zveze in njegovem odnosu do proletarske revolucije govori pričevanje Ivana Krefta,³ ki poroča o srečanjih s skladateljem verjetno po letu 1934. Pravi, da je v zvezi s svojimi skladbami rad dejal: "Pišem jih za sovjetske ljudi in za naše po revoluciji!" Njegova politična usmerjenost pa ni bila le načelna. Leta 1940 je bil med ustanovitelji Društva prijateljev Sovjetske zveze. Ob tej priložnosti naj bi mu brzojavno čestital tudi Sergej Prokofjev. Ta brzojavka je bila zanj tako dragocena, da jo je, po pripovedovanju sestre Marije, odtlej vedno nosil s seboj.⁴ Prosovjetsko usmerjenost naj bi dokazovala tudi nekatera posvetila sovjetskim skladateljem in diplomatskim predstavnikom: balet "Iluzije" je posvetil Sergeju Prokofjevu, simfonično pesnitev "Mati" poslaniku Plotnikovu, Sonato za violončelo atašeju poslaništva Saharovu. In končno, da bi bila slika še bolj zapletena zapiše Stanko Premrl v Cerkvenem glasbeniku, leto po skladateljevi smrti, naslednje vrstice, ki so jih dosedanje biografije hote ali nehote prezrle: "Poudariti in podčrtati moramo na tem mestu in o tej priliki še to, da se je kot skladatelj tudi cerkveni oziroma nabožni glasbi dovolj oddolžil z več pomembnimi skladbami, zlasti z Očenašem, Ave Marijo, Magnifikatom in Requiemom. Umril je tudi dobro z Bogom spravljen ter vdan v voljo božjo, ko je prej potrpežljivo in spodbudno prenašal svojo težko bolezen."⁵

Kljub vsemu, pa je moč našeta protislovja lahko razložiti, če upoštevamo Osterčev značaj. Otroška leta v domačem Veržeju so za vedno oblikovala njegovo

2 Citirano po: Slavko Osterc. Spominski zbornik, ur. Vanek Šiftar (Murska Sobota 1963), str. 11.

3 Ivan Kreft, Komponiral je za čas po revoluciji, v: Slavko Osterc. Spominski zbornik, ur. Vanek Šiftar (Murska Sobota 1963), str. 130-132.

4 Marija Osterc-Ferenc, Moja zadnja srečanja z nepozabnim bratom, v: Slavko Osterc. Spominski zbornik, ur. Vanek Šiftar (Murska Sobota 1963), str. 98-101.

5 Stanko Premrl, Slavko Osterc in njegove skladbe, v: Cerkveni glasbenik 65 (1942) št. 1-3, str. 10.

osebnost. Ne v velemestni Pragi, ne v malomestni Ljubljani ni postal meščan. V njem je naprej živel kmet, ki drugače opazuje svet okoli sebe. Njegovo verovanje ni bilo niti sholastična filozofija, niti farizejsko pobožnjakarstvo, temveč ljudsko verovanje. Bilo je del sveta njegove mladosti, dediščina očetov, ter odgovor na osnovna vprašanja človekovega bivanja in sobivanja. Protislovje med njegovim ravnanjem in političnim prepričanjem je le navidezno. Osterčeva politična opredelitev očitno ni toliko temeljila na racionalnih svetovnonazorskih izhodiščih, kot na njegovem nezadovoljstvu nad socialnim, kulturnim in političnim položajem v takratni Jugoslaviji ter na pričakovanju stvarnih in korenitih, predvsem pa takojšnjih sprememb. Podpiral je vedno tiste politične stranke, od katerih je pričakoval, da bodo opravičile njegova pričakovanja. Sprva je podpiral liberalni tabor. Ta vse do diktature ni mogel omajati absolutnega primata, ki ga je imela klerikalna Slovenska ljudska stranka na Slovenskem. Zato je toliko bolj razumljivo, da se je skladatelj po nastopu liberalne, čeprav od kralja-diktatorja postavljene vlade, odločil za danes navidez nerazumno včlanitev v režimsko JRKD. Verjetno se je, razočaran nad meščanskimi političnimi strankami, ki niso videle dlje od svoje oblastiželjnosti, v svojih političnih simpatijah obrnil še bolj na levo. Pritegnila ga je vabljava marksistična vizija novega človeka, ki bo v revoluciji odvrget spone starega. Da je v tem videl družbeno vzporednico svojih glasbenih prizadevanj ni treba posebej poudarjati. Ko danes, šestdeset let kasneje opazujemo dogajanje pred drugo svetovno vojno, se postavlja vprašanje, v kakšni meri se je Osterc zavedal vseh civilizacijskih posledic komunistične politike. Slovenski dnevni tisk, zlasti klerikalni, je namreč prinašal dovolj poročil o dogajanju v Sovjetski zvezi po revoluciji in v času Stalinove vladavine. Prav mogoče je, da jih je v svojem očitnem odporu do klerikalizma razumel predvsem kot protipropagando.

Osterc je sam, posredno sicer, pojasnil svoje stališče do vprašanja o zvezi med skladateljevo religioznostjo in njegovimi kompozicijami. Tako v članku "Čustvo in razum v glasbi" leta 1935 pravi: "Znano je, da niso bili vsi komponisti eminentno nabožno-glasbenih del tako verni, kakor bi se dalo sklepati iz navidezne čustvenosti, ki jo nahajamo v teh delih. Kot primer navajam Verdijev Rekvjem. Verdi je tukaj najbrž s pomočjo svoje visoke inteligence zadel pravi ton."⁶ Osterčev odnos do vere je sicer mogel biti povod za komponiranje kar nekaj skladb na izrecno liturgična besedila, ni pa odločilno vplival na glasbeno podobo njegovih cerkvenih skladb. Glasba je bila zanj svet zase, v katerem ni svetovnonazorskih in ideoloških razlik in v katerem vladajo le zakonitosti absolutne glasbe. Tem morajo slediti skladbe, da bi bile avtonomne umetnine, ter ne smejo biti odvisne od zunajglasbenih dejavnikov. Celo skladateljeva osebnost nastopa tu le kot stavbenik, ki gradi glasbene umetnine. Te so osvobojene vsega osebnega, celo čustvovanja njihovega avtorja.

Najstarejše Osterčevo glasbeno delo na cerkveno besedilo naj bi bila maša za zbor a-capella. Njeno avtorstvo ostaja sporno zato, ker je ohranjena le v prepisu skladateljevega mladostnega prijatelja Franja Kozarja. Ta poroča, da je mašo prepisal leta 1922. Skladateljeva sestra mu je pripovedovala, da naj bi jo bil le-ta komponiral v šolskem letu 1913/14, zadnjem letu svojega študija na učiteljskišči. Kozar tudi opozarja, da se ne spominja več, kako je mašo prepisoval, ter da nima originala. Vendar je delo vedno imel v spominu kot Osterčevo.⁷ Če je skladba res Osterčeva,

6 Slavko Osterc, Čustvo in razum v glasbi, v: Žena in dom 6 (1935) št. 3, str. 94.

7 Prim. Danilo Pokorn, Slavko Osterc. Prispevek za biografijo, v: Muzikološki zbornik V: Ljubljana 1969), str. 84.

potem je to njegovo najstarejše ohranjeno delo. Kljub temu pa je ne moremo obravnavati enakovredno ob skladateljevih tovrstnih delih iz zrelih let.

Skladanja cerkvene glasbe se je Osterc zopet lotil šele po vrnitvi iz Prage. Tako že leta 1928 v Jutru na vprašanje "Kaj delajo in snujejo naši umetniki" odgovarja: "... in snujem latinski requiem."⁸ Za kakšno priložnost je bila skladba namenjena, ni znano. Glasbena zbirka NUK hrani s skladateljevim lepim rokopisom prepisane izvedbene glasove. Na njih ni sledov, da bi bili kdaj uporabljeni. Najdemo le nekaj naknadnih opomb s svinčnikom, verjetno tudi Osterčevih. V prid trditvi, da delo ni bilo izvedeno priča tudi občutna napaka v glasu za 2. rog, ki ni bila korigirana.

Requiem ima velikopotezno in hkrati dokaj nenavadno zasnovo. Petnajstim instrumentom stopa ob bok le en vokalni glas in sicer zborovsko zaseden bas. Med instrumenti so zastopani flavta, oboa, dva klarineta, fagot, dva rogova, trobenta, basovski trombon, basovka tuba, timpani, veliki boben, tam-tam, ter godala z dvema violama, violončelom in kontrabasom. Iz skladateljeve opombe na edinem ohranjenem zborovskem partu pahko domnevamo, da naj bi zborovski glas collapse podpiral še tenorski trombon. Iz zasedbe je razvidno, da pri vseh skupinah instrumentov močno prevladujejo tisti v basovski, oz. tenorski legi, kar daje ansambelskemu zvoku mračen značaj. Tradicionalna zasnova instrumentacije z vodilno vlogo godal, se je umaknila transparentnemu, skoraj komornemu zvoku šestnajstih, v svojem gibanju samostojnih glasov. Vse to je naravna posledica zasnove samega glasbenega stavka. Ta je izrazito polifon. Ob bok tradicionalnim kontrapunktskim načinom oblikovanja, ki jih najdemo tudi tu, npr. fugatu, kanonu, postavi Osterc mojstrsko izvedeno svobodno polifonijo, v kateri glasovi spletajo pestro mrežo melodičnih linij in motivičnih povezav. Polifoni odseki se običajno iztečejo v široke gradacije, ki jih skladatelj dosega z markantnimi unisoni, ali masivno homofonimi bloki. Harmonsko ozadje melodičnih linij ostaja mestoma tonalno, pretežno modalno, ali pa imajo le-te vsaj nek tonalni center. V izrazito linearnih odsekih kompozicije je močno oslABLJENA vertikalna, za katere sozvočja se zdi, kot da so le naključju prepuščen rezultat svobodnega gibanja glasov.

Vokalnemu glasu gre še vedno posebno mesto, čeprav nastopa kot prvi med enakimi. Primat mu ne gre le zato, ker je nosilec besedila, ter je zato skoraj neprenehoma navzoč. Tudi pri glasbenem oblikovanju je bil deležen posebne skladateljeve pozornosti. Njegova melodika odstopa od tiste v ostalih glasovih. Izdaja renesančne zglede tako po jasni členjenosti, umirjeni, gladko tekoči ritmiki, kot tudi po mestoma na melodiko, gregorjanskega koralnega spominjajočimi frazami, ki jih le občasni drzni skoki iz disonančna zaporedja intervalov trdno umeščajo v 20. stoletje.

Tudi v tej skladbi lahko zasledimo Osterčevo izredno skrb za glasbeno obliko. Preseneča nas to, da je kljub odporu do tradicionalnih sredstev, ki ga je razglašal v svojih spisih, vedno znova segal po tradicionalnih načinih oblikovanja. Za primer vzemimo sekvenco. Njeno obsežno besedilo je razdelil v šest stavkov - Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa (Delitev je enaka kot v Mozartovem Requiemu). Pri oblikovanju večine stavkov se je zgledoval pri obliki koralne sekvence. Kratka, po verzih besedila v trikrat po dva takta členjena fraza prinaša po dve zaporedni kitici. Izjema je le peti stavek, z besedilom od "Recordare Jesu pie" do "statuens in parte dextra", ki je nekakšna vsebinska os stavka. Ta je

obsežen fugato, katerega temo eksponira vokalni glas brez spremljave, nato pa z vstopanjem ostalih glasov zvočna masa narašča do zaključne gradacije pri kitici "Inter oves locum praesta/ et ab hoedris me sequestra/ statuens in parte dextra". Ob oblikovni sorodnosti zaokroža sekvenco tudi le malo spremenjena ponovitev začetnega Dies irae na besedilo Lacrimosa.

Druga, leto mlajša cerkvena skladba nosi naslov "Aleluja", s podnaslovom "Quasi fuga" za štiriglasni moški zbor. Oblikovana je tridelno. Prvi del eksponira modalno temo, srednji ima izpeljevalni značaj, s temo in svobodnim kontrapunktom, medtem ko ima tretji vlogo reprize. Omeniti velja bistveno spremembo v Osterčevem obravnavanju vokala. Če se je pri Requiemu še zgledoval pri vokalni glasbi renesančnih mojstrov, dobijo pevski glasovi v Aleluji čisto instrumentalni značaj soroden tistemu v najvirtuoznějšíh baročnih zborovskih stavkih. K temu prispeva predvsem zapletena, pogosto močno sinkopirana ritmika, dolge verige melizmov ter veliki, največkrat disonantni skoki.

Tudi naslednje leto, leta 1930 je Osterc komponiral skladbo na versko besedilo. Tokrat je bila to "Ave Maria", mala kantata za sopran, alt, oboo, saksofon in bas klarinet. Skladba ima pet stavkov: Preludij, Ave Maria, Interludij, Sancta Maria in Amen. Skladatelj razvija novosti iz Aleluje. V glasbenem stavku lahko zasledimo odločnejše korake v smeri doslednejše atonalnosti. V ospredju je linearen način gradnje, ki se kaže zlasti v obsežnih kanonsko zasnovanih odsekih. Mojrsko pa je tudi vsebinsko razlikovanje obeh polovic besedila. Prvo, Ave Marija, ki je evangelijski angelski pozdrav, prinašata umirjeni, kanonično povezani pevski liniji obeh vokalnih glasov, nad svobodnim, motivično sorodnim kontrapunktom. Drugačen je drugi del. Pevska glasova se gibljeta v skrajnih legah. Tako se močno ekspresivna sopranska melodična linija nad tritonusnim ostinatom v instrumentalnih glasovih počasi spušča od skrajnega dvočrtanega b do zaključnega enočrtanega b. Tudi vsebinski vrhunec besedila pri besedah "in hora mortis nostrae" je dobil svojo glasbeno vzporednico z opustitvijo do tedaj centralnega tona B, ki je bil vseskozi v ozadju harmonskega dogajanja, postopnim zamiranjem prevladujočega osminkskega toka v instrumentalnih glasovih in odsekanih vstopih pevcev solistov. Zadnji stavek, Amen, je soroden že omenjenemu Recordare iz Requiema. Skladatelj tudi tu s fugatnim kopičenjem glasov pripravlja končno stopnjevanje. Skladba se izteče v ekstatičnem unisonu.

S podobno gradacijo na besedo "amen" se konča tudi "Oče naš" iz leta 1931. Besedilo tu izjemoma ni latinsko, pač pa nov slovenski prevod. Prevajalcu, jezikoslovcu Rajku Nahtigalu je skladba tudi posvečena. Izšla je v založbi Glasbene matice, tako da je pravzaprav edina skladateljeva cerkvena skladba, ki je postala sestavni del repertoarja slovenskih zborov. Za to skladbo in za leto mlajši Magnificat za mešani zbor in klavir štiriročno je že Tomaž Šegula v svojem pregledu skladateljewe zborovske glasbe⁹ ugotovil, da ostajata v primerjavi s posvetnimi skladbami teh let izrazito konservativna. Pisana sta diatonično, mestoma celo tonalno. Vsa disonantna sozvočja je moč razločiti v okviru tradicionalne harmonije, ter uporabe zadržkov, prehajalnih in menjalnih tonov, ter bordunske tehnike. Vzrok za to je gotovo v prvi vrsti prizadevanje za izbiro najboljše možne forme, melodične in harmonske strukture, ritma in dinamike. Lahko pa iščemo vzroke tudi drugje. Skladatelj je z navezovanjem na tradicionalne vzore morda ostajal zvest svoji specifično cerkveno-glasbeni govorici.

⁹ Tomaž Šegula, Zborovske kompozicije Slavka Osterca, v: Muzikološki zbornik VI (Ljubljana 1970), str. 54-74.

Cerkvena glasba v Osterčevem opusu ni le obrobni pojav. Prav vsako leto od leta 1928 do 1932 je prineslo po en prispevek tej zvrsti. V teh delih zasledimo ne le enako kvaliteto kot v drugih, posvetnih skladbah, temveč tudi poglobljeno ukvarjanje s problemi skladanja cerkvene glasbe. Jasno se kažejo Osterčevi poskusi, da bi dosegel sintezo stilnih elementov glasbe, ki je že iz 19. stoletja veljala kot vzor cerkvene glasbe (Palestrina, Bach), s sodobnimi tokovi. Vendar je bila kljub temu njegova glasba veliko preveč moderna, da bi prodrla v cerkveno rabo. Zanimivo je, da je skladateljevo cerkvenoglasbeno delo v Cerkvem glasbeniku prvič omenjeno šele po skladateljevi smrti. Očitno je bila še Premrlova generacija, kljub sprejemanju nekaterih elementov poznoromantičnega glasbenega jezika preveč zavezana cecilijanskim, oz. cerkveno-formalnim pogledom na vlogo in podobo cerkvene glasbe, da bi bila sposobna prepoznati možnosti, ki jih je odpiral Osterčev sodobni, pa vendar iz duha tradicije rojeni način komponiranja cerkvene glasbe. Drugih cerkvena glasba na latinska besedila ni zanimala. Po drugi svetovni vojni pa je bil razvoj cerkvene glasbe prejkone nasilno pretrgan. Ostane le tujina. Ta je dala Ostercu priznanje z izdajo *Magnificata* pri založbi Univerzal Edition na Dunaju (leta 1934). V vsesplošni ignoranci do tovrstnih skladateljevih del bi lahko tudi našli vsaj del odgovora na vprašanje, zakaj je bila vrsta cerkvenih del leta 1932 prekinjena. Mogoče je k temu prispevalo tudi njegovo vedno bolj odkrito levičarsko prepričanje, čeprav v tem primeru ni mogoče čisto zagotovo ločiti vzroka in posledice. Smer, ki jo je pri komponiranju cerkvene glasbe nakazal Osterc je bila možnost, da bi se ta izvila utilitarizmu, odvrгла breme svoje romantične, tako cecilijanske, kot ljudskodušne preteklosti, ter se dvignila na novo umetniško raven. Bila je še ena zamujena priložnost slovenske glasbene zgodovine.

Kaj nam torej ukvarjanje z Osterčevo cerkveno glasbo in z okoliščinami njenega nastanka pove o Ostercu? Predvsem to, da je bil izrazito protislovna osebnost. Ne le levičar, ampak tudi, vsaj v zadnjih dneh življenja dejaven katolik. Skladatelj, ki tradicije ni le neusmiljeno izganjal, temveč jo je znal tudi mojstrsko zliti z najmodernejšimi kompozicijskimi rešitvami. Ne le razumski stavbenik, ki gradi glasbene svetove, ampak človek, čigar dela nosijo neizbrisen pečat njegove z leti spreminjajoče se osebnosti. In prav v vsem tem se kaže njegova človeška in umetniška veličina.

SUMMARY

In the past years Osterc's personality and work were in many respects studied from one aspect only. On closer examination of the biographical material it turns out that he was in fact a personality with more than just one level of experience. Such was he also in his attitude towards his religious belief as well as in his constantly changing political views. Also his church music has so far remained on the fringe of professional interest. The composer wrote during 1928-1932 five compositions for different religious texts (Requiem, Ave Maria, Alleluia, Pater noster, Magnificat). In these works the composer shows himself not only as a representative of new musical directions, revolutionary under current circumstances, but also as an author familiar with tradition and genuinely capable of including its elements in the modern musical expression.