

Miniature za klavir Primoža Ramovša

Primož Ramovš's *Miniatures* for Piano

Ključne besede: Primož Ramovš, *Miniature* za klavir Primoža Ramovša, neoklasicizem na Slovenskem, Slavko Osterc

Keywords: Primož Ramovš, *Miniature* for piano by Primož Ramovš, neoclassicism in Slovenia, Slavko Osterc

IZVLEČEK

Primož Ramovš (1921-1999) je klavirske *Miniature* napisal jeseni 1945. Po končanem študiju pri Slavku Ostercu v Ljubljani (1941) ter izpopolnjevanju pri Alfredu Caselli v Rimu (1941-1943) so bile njegovo drugo obsežno poštudijsko delo. Zasnova jih je kot variacije na koral, s katerim je bil uvedel sklepni stavek *Druge simfonije* (1943-1944). Sprva jih je želel imenovati variacije brez teme. V desetih odstavkih nastopa izhodiščna misel razdeljena v dve ne zelo kontrastni temi, ki sta vsakokrat obravnavani bodisi zaporedoma bodisi le ena; v prvotni melodični dikciji se avgmentirani oglasita le v srednjem delu zadnjega odstavka. Delo potemtakem niso variacije brez teme, temveč z »utajeno« temo, zaradi (morda različnih) zunanjih okoliščin pa jih je avtor slednjič in ne najbolj primerno imenoval *Miniature*. Bile so natisnjene 1955. leta, kot celota pa prvič javno izvedene šele jeseni 1963 in samó v radijskem programu. Ciklus kaže skladatelja na začetku samostojne poti. V njem so prepleteni idiomi »splošnega« neoklasicizma med obema vojnama, enako druga modernistična načela, ki jih je pri Slovencih uvajal Osterc, z ostanki starejšega kompozicijskega repertorija, ki ga je bil Ramovš spoznaval na koncertih in med pianističnim študijem. Oboje govori o potezah neoklasicizma na Slovenskem do 1945. leta, predvsem pa razkriva ustvarjalca z izrazitim novatorskim pogumom ter »improvizacijsko« domišljijo, širokopoteznega v zasnovah in usmerjenega k skrajnim območjem (klavirske) zvočnosti.

ABSTRACT

Primož Ramovš (1921-1999) wrote his piano *Miniature (Miniatures)* during the autumn of 1945. After finishing his studies with Slavko Osterc in Ljubljana (1941) and taking advanced courses with Alfredo Casella in Rome (1941-1943), these pieces were his second major works. He conceived them as variations on the chorale that introduced the final movement of his *Second Symphony* (1943-1944). At first, he wanted to name them variations without a theme. Throughout the ten parts, the introductory musical thought unfolds in the form of two contrasting themes, both included either successively or singly; in the original melodic diction they appear augmented only in the middle section of the final part. Thus the piece is not, in fact, a set of variations without a theme, but rather has a "concealed" theme. Due to (possibly various) external circumstances the composer eventually entitled them, perhaps not the most conveniently: *Miniature (Miniatures)*. They were published in 1955 but were not performed as a whole until the autumn of 1963, and even then only were only performed within the context of a broadcast programme. The cycle represents the beginnings of Ramovš's autonomous artistic path. Various idioms of "common" neoclassicism from the period between the wars are intertwined with other modernist principles introduced by Osterc, along with the older compositional repertoire that Ramovš was familiar with from concerts and his piano studies. Both bear witness to the features of neoclassicism in Slovenia before 1945, but above all reveal a composer with distinctive innovative courage and an "improvisational" imagination, liberal in design and oriented towards extreme regions of (piano) sonorities.

Dejstva povedo bolj ko ne preprosto zgodbo. Skladatelj je *Miniature* končal 7. novembra 1945.¹ Bile so njegov šestnajsti solistični klavirski opus in prvo delo, ki je (v odlomku) izšlo po končani svetovni vojni. Tretji (od)stavek celote sta Zorka Bradač in Silva Hrašovec z naslovom *Miniatura* leta 1949 uvrstili na konec albuma domače klavirske glasbe za mladino.² Kolikšen pomen je Ramovš pripisoval ciklu, so kazale odločitve naslednjih let. Ni ga bil ponudil Slovenski glasbeni reviji, ki bi lahko pač objavila komaj odlomek ali dva,³ spriči obsega in klavirske zahtevnosti tudi ni tvegala samozaložniške izdaje.⁴ Reviji je

Osnutek in čistopis hrani NUK, M (mapa Ramovš, Primož - Rokopisi). Kakor pri večini osnutkov, ki so vedno zapisani s svinčnikom, beremo na ovojnem listu le naslov, *Miniature za klavir*. Podpis, kraj in čas nastanka (datum, ko je avtor skladbo dovršil) so ob zadnjem taktu: »Primož Ramovš, Ljubljana, 7. XI. 1945«. Enako so podatki razdeljeni v čistopisu (čistopise je vedno izgotavljal s črnolom), vendar je naslov na ovojnem listu dopolnjen z imenom, priimkom in letnico: »Primož Ramovš / 1945«. Ta čistopis se je ohranil v zapsuščini Dragotina Cvetka, kar verjetno pomeni, da ga je bil slednji dobil pred objavo dela (1955). Morda je načrtoval (delno?) izvedbo med katerim svojih predavanj na tujem, ker pa je notni tekst nedotaknjen, se zdi bolj oprijemljivo, da mu je služil v študijske namene, bržečas ob pisanju kakega pregleda sodobne slovenske glasbe. O Ramovševi želji, da bi delu zagotovil odmev, govori tudi notografski prepis, ki ga je pred letom 1949 (gl. opombo 2) najbrž izdelal (nesignirani) Franc Leder (mapa Ramovš, P. - Tiski, NUK, M). Podatki ob zadnjem taktu manjkajo, ovojni list je napisal avtor: »Primož Ramovš / 1945 / *Miniature za klavir*«.

Slovenske klavirske skladbe za mladino. Izbrali in uredili Zorka Bradačeva in Silva Hrašovec. 6. album. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1949, str. 28-29. Predloga tej objavi je bil notografski prepis cikla (gl. opombo 1): v njem je Zorka Bradač dopolnila tretji (od)stavek s podrobnimi izvajalskimi oznakami ter naslovom. Enak redakcijski aparat, nemara tudi okrajšani naslov (*Largo* namesto *Largo non troppo*) pričata, da je bila po njenem izboru natisnjena v istem zvezku, str. 30-31, še druga od *Treh skladb za klavir*. Ta cikel je bil Ramovš končal kmalu za *Miniaturami*, 29. novembra 1945. Ker je med decembrom 1946 in januarjem 1948 služil vojske, do odhoda pa je nastala za klavir samo še *Mala suita* (gl. opombo 3), lahko velja, da je urednici ob vrnitvi ponudil zgolj dela iz razdobja 1945-1946, nobenih starejših. Odločitev je bila značilna, napovedovala je do avtorjeve smrti enako držo. V resnici so jo opredelili že klavirske *Suita*, *Scherzo* ter *Preludij - Pastoral - Tokata*, ki jih je 1943-1944 izdal pri Akademski založbi (bile so njegov knjigotroski debut): važnost nedavno nastalega je malone vedno štel za merilo, s katerim je tehtal praktično in umetniško težo objav, najbolj samozaložniških (gl. opombo 4). Kljub širokovestnemu, celo ohlapnemu dojemu tržnih konvencij se je malokdaj ognil takemu ravnanju, zagotovo nikoli brez tehtne osebne podmene. In resen premislek je bil najbrže opora njegovemu videnju *Miniatur*.

Tam sta 1952. leta - Slovenska glasbena revija 1/1951-1952, št. 3-4, notni del str. 54-59 - izšla *Allegretto in Vivace iz Male suite za klavir*, bolj prav tretji in četrti del (*Pastorale*, *Scherzo*) petstavnega cikla, ki ga je bil napisal do 15. januarja 1946 (gl. mapo Ramovš, P. - Rokopisi, NUK, M). Ni jasno, kdo in zakaj je opustil izvirna naslova, lahko da prej avtor kakor urednik Marijan Lipovšek (prim. Loparnik, Borut, *Biti skladatelj*). Pogovori s Primožem Ramovšem. Ljubljana, 1984, str. 112). Glede »obrobnihe« potez svojih del je bil namreč dokaj nebrizen, še zlasti pri izbiri naslovov ter njihovem citiranju. Manjše spremembe, denimo posegi Zorke Bradač (gl. opombo 2), celo vsebinska neskladja med prvotnim in kakorkoli redigiranim, ga niso zedevala v

⁴ Med letoma 1953, ko je svojo glasbo začel pošiljati na trg, in 1969, ko je to skrb docela prepustil Društvu slovenskih skladateljev, je bil na lastne stroške objavil 27 pretežno krajših del, 14 za solistični klavir (mapa Ramovš, P. - Tiski, NUK, M): do rojstva Edicij Društva slovenskih skladateljev (1955) tri klavirska, do konca 1950-ih let še eno klavirsko in dve komorni, vsa druga po 1960, ko se je začel hitreje uveljavljati v radijskih in koncertnih sporedih. Le dve te publikacij sta znatno prekoricali obseg 10-12 strani ali manj - najbolj *Sonata za klarinet in klavir* (1958, 33 + 11 str.), močno pa tudi prvi samozaložniški nastop, *Sarkazmi za klavir* (1953, 20 str.).

Kaj je bil povod, da je per primum objavil ta daljši, v domačem okolju težko »uporabni« ciklus (dovršil ga je bil 30. aprila 1951, gl. mapo Ramovš, P. - Rokopisi, ib.), razberemo iz njegovega spomina na dogodek pri Danetu Škerlu, ki sega nemara pred poletje 1951 (Loparnik, B., o.c., str. 118): »Uroš Krek je prišel, ki je bil takrat urednik radijskega glasbenega programa, in jaz sem prinesel *Sarkazme*, da bi jih zaigral [...]. Slučajno je bil tam tudi Matačić [...] in *Sarkazmi* so mu bili izredno všeč. Ker je bil navdušen, so, mislim, tudi drugi dobili nekoliko zaupanja vame in Krek je takoj rekel, ja, krasnó so, to moramo takoj posneti in je takoj naročil prepis. [...] V istem času [isto leto?] je odšel Lipovšek na turnejo po Zahodni Nemčiji in jih je tudi tam igral in vem, da je potem napisal v časopisnem poročilu, da je igral odlične Ramovševe *Sarkazme*.« Pritrdilni odziv kompetentnega kroga na delo, ki je bilo za slovensko, ne le pianistično literaturo novum presenteljive vsebine, nenavadnega oblikovanja ter posegov do meja atonikalnega, je avtor očitno razumel kot znamenje, da se izteka doba osame. Ta up je leto pozneje okreplil še filharmonični koncert »novih del slovenskih skladateljev« (25. aprila 1952, gl. Loparnik, B., o.c., str. 105-109), na katerem ga je prvič slišalo »pravoc« občinstvo. Dogodka sta bila važna, nemara celo poglavitni vzrok, da je hotel nastale avspicije in obetavnost prihodnost utrditi s tiski, nagli prodor *Sarkazmov* pa je samoumevno ponudil začetni korak. Brez vabljevih referenc o njihovi umetniški ceni bi bil morda prej izdal *Miniature* - če upoštevam, kako se je odločil dve leti pozneje.

namenil le tri prirejene (od)stavke,⁵ celoto pa je, kakor bi bil hotel definirati svoj (kompozicijski?) habitus, prvo predložil za natis v Edicijah Društva slovenskih skladateljev⁶ - oboje skoraj deset let post factum operis.⁷

Težja, daljša in v seštevek brez tehtnega odmeva je bila pot do izvedbe. *Miniature* so nanj čakale osemnajst let.⁸ K oviram velja prišteti pianistično raven in zajetnost cikla, vlogo *Sarkazmov*, ki so jim bili v javnosti dosodili umetniško težo, rigidno obzorje koncertnega življenja - pa tudi avtorjev spoprijem z novejšimi in novimi kompozicijskimi tehnikami. Njegovo hitenje k modernizmu, vzpon mlade skladateljske generacije in rast lastnega ugleda po 1960. letu so zlagoma prekrili željo, da bi »reševal« odmaknjene opuse nekoč avantgardnih intenc (bilo jih je več in nikakor le drobnih). Enako je vplivala zadržanost interpretov, ki v *Miniaturah* očitno niso našli dovolj umetniško pomembne, morda niti dovolj enovite substance. Vsekakor so jih prezrli, celote ni javno igral nihče. Na uvodnem koncertu prvega festivala Sodobna komorna glasba v Slatini Radenci je cikel 20. septembra 1963 doživel le močno okrajšano ter z naslovom utajeno izvedbo.⁹ Ta popoli krst je imel kajpak ozadje, ki ga je dopuščal Ramovšev status. Njegovo mesto v krogu novotarjev je bilo sicer nedvoumno, prireditelji ga niso mogli obiti, toda zdelo se jim je malo obvezujoče. Sub specie totalitatis so ga torej upoštevali »informativno«. Tudi kaže, da skladbe ni bil kdo »izbral«, ampak jo je, vsaj v grobem, ponudilo naključje. Delo je bil Aci Bertonec (verjetno) junija 1963 posnel za arhiv Radia Ljubljana¹⁰ in festival je le udejanil možnost navidezne premiere. Katere okoliščine ali pomisleki so napletli, da se je celota umaknila torzu, je danes neugotovljivo - bržkone kaj trivialnega. Takšen facit *Miniaturam* seveda ni dovolil zaležnega odmeva in II. radijski program je upravičeno napovedal ter 24. oktobra 1963 predvajal krstno izvedbo celote.

Napoved te oddaje, večidel obnova avtorjevih pojasnil, se je dotaknila glavne ideje opusa:¹¹ »Skladatelj ga je napisal [...] na temo iz finala svoje *Druge simfonije*. V mislih so

Tri miniature za violino in klavir (Pastoral, Uspavanka, Koračnica), Slovenska glasbena revija 3/1955, št. 1-2, notni del str. 72-78. Z dodanimi naslovi, a v istih tonalitetah in tempih, z enakimi agogičnimi in dinamičnimi oznakami so prirejene III. (Allegretto), VI. (Andante moderato) ter V. (Tempo di Marcia) (od)stavke. Ker je v zapsuščini (mapa Ramovš, P. - Rokopisi, NUK, M) ohranjen le osnutek te različice (*12 Miniatur za klavir*), ni gotovo, ali je skupni naslov posplošil avtor na čistopisu ali urednik Marijan Lipovšek. Prav tako ni znano, čigava pobuda, morda prošnja je okrog leta 1955 botvovala objavi te »stare« adaptacije iz leta 1949, ki bi bila lahko namenjena (višje)šolski rabi. Vsekakor se je Ramovš ni lotil z globjo kompozicijsko intenco. Redko je prilikoval končana dela - le na željo oz. po naročilu interesentov, vedno mimogrede in brez korenitejših osenjav ali dopolnil. Tudi *Tri miniature* so tega kova. Zdi se, da jim je žrtvoval komaj nekaj ur med snovanjem *Koncerta za dva klavirja in godalni orkester* (rokopis v NUK, M): na osnutku adaptacij je datum 12. november 1949, s *Koncertom* je bil gotov 30. decembra 1949. Bolj je torej pomenljivo, da je (v naglici?) izbral odlomke cikla, ki ni premogel več violinsko značilne dikcije kakor druge skladbe tistih let. Morda je upošteval željo pubdnika, kar bi govorilo, da ga je bil z *Miniaturami* seznanil (denimo Frana Staniča, prim. Loparnik, B., o.e., str. 43 in 101, ali njegovo hčer Jelko). Vsekakor ni dokaza, da bi se bil predelave lotil zgolj na lastno pest, čeprav bi tako najlažje razumeli, koliko mu je delo veljalo štiri leta po nastanku. In še čez naslednjih pet let, ko je uredniku Slovenske glasbene revije kljub dotlej končanim krajšim opusom ponudil prirejene (od)stavke, ne pa kaj novega.

Primož Ramovš, *Miniature za klavir, Miniatures pour piano*. Ljubljana, Savez kompozitorja Jugoslavije - Društvo slovenskih skladateljev 1955. Edicije, št. 5.

Prva (dvojna) številka 3. letnika Slovenske glasbene revije je izšla ob koncu februarja ali v začetku marca, prvi zvezki Edicij Društva slovenskih skladateljev maja 1955.

Ni znano, ali je kdo pred septembrom 1963 igral na šolskih koncertih *Miniature* iz *Slovenskih klavirskih skladb ^ mladno*. Vsaj Ramovševa dokumentacija (o tem času res bolj pomanjkljiva) ne hrani dokaza, da so se učitelji lotili njegove novosti. Gl. mapo Ramovš, P. - Kronika, do 1966 v NUK, M; prim. Loparnik, B., o.e., str. 111.

Acii Bertonec je igral *Kontraste* Primoža Ramovša (spored v mapi Ramovš, P. - Kronika, do 1966, NUK, M). Kompilacija se je omejila na »štiri izmed *Miniature*« (gl. v opombi 11 citirani članek), po koncertantovem spominu - tako je bil sklepal po svojem izvodu tiskanega cikla - na I., IV., IX. In X. (od)stavke.

¹⁰ Na kartoteki v fonografskem arhivu Radia Slovenija je datum 1. 7. 1963, ko je bil zvočni zapis produkcijsko urejen. Solistična in komorna dela za arhivska snemanja je izbral urednik Rafael Ajlec.

¹¹ *Primož Ramovš: Miniature za klavir* (krstna izvedba), v: Delo 5/1963, št. 287 (19.10.), priloga Tedenski program Radia Ljubljana. Od 20. do 26. oktobra 1963 (nepaginirano). Člančič je bil pripravil urednik oddaje B. Loparnik.

mu bile pravzaprav klavirske variacije brez teme - vrsta skladb, ki bi jih [...] povezoval en sam glasbeni domislek, le da ga ne bi bilo nikjer prepoznati v [...] osnovni obliki. Toda v času, ko je Ramovš končal svoje delo, so izšle *Variacije brez teme* Lucijana Marije Škerjanca, napisane prav tako za klavir in s podobnim namenom ...¹² in skladatelj je [...] ciklus preimenoval v *Miniature*. Sam pravi, da naslov ne ustreza najboljše vsebini opusa - a ker se je [bil] že tako odločil, je ostalo pri njem. [...] To po koncepciji simfonično delo [...] lahko zaživi le kot idejna celota in ne v posameznih, poljubno izbranih stavkih.«

Najbrž je v teh avtorjevih besedah bolj kakor zasnova opusa nenadejan ekskurz o vplivu Škerjančevega mladinskega cikla pri menjavi naslova. Že z dolžino, nič manj po namenu in kompozicijski drži sta opusa komaj in le zunanje primerljiva. Celo takojšnja objava *Miniatur* bi ne mogla pokazati več od navideznega vzporedja, se pravi novo različico oblike oz. konstrukcijskega modusa. Res, da ga na Slovenskem dotlej še nihče ni bil uporabil, vendar ni štel med neznanke in se ga vrhu tega ni dalo »ponoviti«. Oboje bi težko zbujalo dvome. Odmik, raje eskapada v megleno približnost, s katero se je Ramovš »zavaroval«, sta potemtakem lahko prej utemeljila njegova, v študijskih letih izkušena razmejitev domačih estetskih taborov na Osterčev in Škerjančev »krog« ter mesto, ki naj bi mu šlo kot »poslednjemu Osterčevemu diplomantu«. (Oznaka se je uveljavila komaj čez leta, ob nastanku *Miniatur* je bila med glasbeniki še oprijemljiva polpreteklost.) Vsekakor ni želel namigov, da je zapustil nekdanje »soborce« in se prilagodil tradiciji, dasi le z naslovom: tudi ta intimna ukoreninjenost je bila važnejša od ravnovesja med gradnjo ter poimenovanjem dela.

Dosegel ni kajpak ničesar, *Miniature* so obležale v predalu. In z idejo celote se je slabo ujemal že nerazločni kontekst prvotnega naslova. Variacije brez teme so *contradictio in adiecto*, neologizem, ki ga je bil ponudil modernistični razkroj oblikovalnih kanonov. Šlo naj bi za metamorfoze nikjer citirane teme, za bolj ko ne »skrivnostno« dopolnjevanje utajenega gradiva, tudi pri Škerjancu in Ramovšu. Prevzela sta ohlapno sintagmo kakor je bila krožila, četudi sta verjetno slišala, morda celo brala o delih, ki so različke osnovne misli nadomestila z vencem tematsko prostih ubranosti, denimo o Malipierovih *Variationisenza tema* za klavir in orkester (1923). Takšno konsenzualno umevanje oznake je živelo v senci romantičnih svoboščin karakternega variiranja, nikakor iz duha novotarij, ki so med vojnama zanikale podedovano.¹³ S to distinkcijo smemo dvomljiva naslova v izhodišču razumeti kot omen slovenskega okolja in obzorja. V Ramovševem primeru tudi kot (enako nehoteni) memento, da je znal v novoklasicističnih letih brez pomislekov mimo formalnih kategorij ali njihove intencionalne logike. Očitno mu je bila samo (preprost) okvir, manj jedro kompozicijskega ravnanja, in v svojem pojmovnem *quid pro quo* ni videl tehtnega zadržka. Konec koncev je imel cikel lastnosti variacij, s temo vred, in drugega si ni gnal k srcu.

¹² Lucijan Marija Škerjanc, *12 variacij brez teme*. Mladinske skladbe za klavir. Ljubljana, Glasbena matica 1945. Edicija št. 274. - Kolikor je ob zelo skopih podatkih mogoče domnevati, Ramovševa trditev ni zanesljiva. Verjetno je bil tedaj le izvedel za Škerjančevo delo, ki je izšlo ob koncu vojne, aprila ali maja 1945.

¹³ Seveda sta se naša avtorja načrta lotila vsak po svoje. Škerjančeva prva »variacija« (*Himna* v dorskem g-molu) eksplicira motivično gradivo v obliki konsistentne teme, Ramovševa uvodna »miniatura« zakriva prvi del izhodiščne misli s figurativnim potekom (dorski a-mol) in jo nadaljuje v prostem variacijsko-asociativnem duktusu. Ali drugače: nemara je bil Škerjancu konstrukcijski okvir minuciozna motivična domiselnost Beethovnevega opusa 120 (33 sprememb na *Diabellihev valček*), Ramovš pa se je gibal bliže schönbergovskemu pojmovanju »razvitih variacij«, torej tematičnemu oblikovanju - ali vsaj bliže svobodnemu nizanju vsebinskih nasprotij v Schumannovih ciklih.

Kaj ga je napatilo, da je delo nazadnje imenoval *Miniature*, bo hočeš nočeš ostalo uganka. Toliko bolj, ker ga je spodrsrljaj nedvomno (že kmalu?) motil.¹⁴ Romantična iznajdba vsebinsko in strukturno begotnega krokija, ki nima razvidnih oblikovalskih potez in mu niso v oporo samoumevne rokodelske uzance, je bila za tenzijo njegovih metamorfoz gotovo prelahkotna. Že obseg cikla je govoril o neskladju, z nekaterimi (od)stavki se naslov ni ujema niti značajsko. Povrhu je kontekst miniaturnosti zanikal variacijsko ogrodje dela, avtorjevo historično izhodišče ter slogovni ambitus razpoloženjskih utrinkov. V resnici je naslov opredelil le najmanj izrazito jezikovno potezo cikla, tiste drobne sledi 19. stoletja, ki so jih bili mišljenju dodali pianistični prijemi in morda odmev koncertov, s katerimi si je bil širil obzorje v Rimu. A ta nadih je bil delež mladosti, ne romantičnega muziciranja, tudi veliko bliže zamahu »simfonične« ideje kakor brezbrežju »svobodne« domišljije. Konec koncev se je razpon teme in devetih variacij iztekel v 865. taktu, z dolžino torej, ki ne sodi k prvenstvu nadrobne obdelave ali mimobežnih kompozicijskih okruškov. Seveda bi zaman ugibali, ali so priredbe treh odstavkov za violino in klavir dobile naslove namesto števil po analogiji, kakršno bi bila lahko izzvala misel o podobnih romantičnih nizih. Navsezadnje niti starejši svojih zbirk »bagatel« niso številčili in odlomki so se zdeli tako nemara bolj uporabni. Vsekakor so njihova besedna dopolnila zaznamovali kontrasti variacij, ne gola menjava razpoloženj: ni bilo naključje, da je Ramovš celoto v rokopisu ter izdaji postavil kot niz štetih (od)stavkov brez imen.¹⁵

Že I. (od)stavek *Miniatur* ni ekspozicija teme, ampak njena (na začetku opisna) varianta in v tem rudimentarnem pomenu gotovo blizu prvotnemu hotenju oz. naslovu dela.¹⁶ Toda bistvena novost uvodnega (od)stavka niso menjave, ki poživljajo ritem in melos »koralnega« izvirnika, temveč delitev 32-taktne perode na različno obravnavana tematična subjekta. Za prvo polovico še veljajo izvajalsko-tehnični obrazci formalnega variiranja (v naslednjih premenah se umikajo in umaknejo karakternim posegom), druga po zgledu »razvitih variacij« prosto širi gradivo:

¹⁴ Verjetno se je bil zatekel h kalupu: pogosto je izbiral neoblikovne naslove (miniatura, bagatela, dialog), od konca 1960-ih let še raje oznake, ki so poudarjale izvajalske značilnosti ali provenienco osnovnega domisleka. T.i. »čiste« strukture, v katerih bi imeli prvo besedo omejeval gradiva in stroga zasnova, mu niso bile najbližje, tudi zamlada ne. Disciplina gospodarnosti ga je ovirala, kakor Osterec (in v nasprotju z drugim učiteljem, Casello) je potreboval množino snovi. Komaj kdaj je krčil trajanje del, nikoli obilja prvih, tej drži pa je pojem miniature zagotavljal okvir, ki je lahko služil različnim namenom in tvorbam, v stiski celo variacijam. Kljub temu si ga je Ramovš dovolil zgolj ob solističnih, pozneje ob komornih teksturah. Seveda se je preprosto naključilo, da ga je malone periodično uporabljal štirideset let. Z njim je definiral *Miniature za solo violino* (1942), *Miniature za klavir* (1945), *Pet miniaturo za flavto in klarinet* (1961), *Figuro v miniaturoh za violončelo in klavir* (1967), *Šest miniaturo* (pihalni trio, 1982) ter *Miniature za flavto in gambo* (1985).

¹⁵ Njihovo zaporedje (gl. osnutek) je spremenil v čistopisu - prvotno IX. variacijo je uvrstil na šesto mesto in tako nemara dosegel razločnejšo dramaturgijo. Terjala je nov konec predstavljene variacije, a hkrati s VI. in VII. (od)stavkom izostrila dinamično in agogično nižišče cikla (*Andante moderato*, pp - *Adagio molto*, ppp), v zadnjih treh variacijah pa dosegla sklenjeno gradacijo tempa (*Maestoso*, *Vivacissimo*, *Presto*). Arhitektonski kontinuum je bil pač vedno agens Ramovševega mišljenja, tudi v primerih, ko je družil neenako dodelane člene.

¹⁶ Nad prvimi takti osnutka si je Ramovš notiral uvodno misel iz finala *Druge simfonije*. Tam je na začetku metrično nevezan enoglasen »koralni« napev (I. trobenta in C, *Adagio*, f), ki ga variiranega in transponiranega za kvinto navzdol izostrila šele rogora v ritimizirani dikciji in metru alla breve (spet unisono, vendar *Allegro*, pp). Takšnega povzame orkester s fugatom in obdruži njegovo šestnajsttako periodično gradnjo (8 + 8, z nekvadratno strukturirano prvo polovico). Enako oblikovana, le diminuirana (2/4 namesto alla breve, 16 + 16 taktov) je tudi tema *Miniatur*. Kolikor so lahko našle primerjave - za pomoč sem hvaležen dr. Juriju Snoju - njen koralni vzorec ni citat, ampak samostojna tvorba. Patino mu dajejo heksakordalni obseg, modalnost in zadržan ritem.

II. simfonija, 4. stavek, t. 1-16

2 cor.
pp sempre
col ff

Miniature, I., t. 1-17

Miniature, I., t. 45-60

Oba segmenta, hkrati vzorca načinov modificiranja, poveže in odstavek konča »improvizacija« na uvedene motive, ki je bolj odmev sonatnega »izpeljevanja« kakor variacijske zaporednosti. Skladatelju služi kot tretja, najmanj obvezujoča možnost presnove, v kateri dominirajo intervalni postopi temeljne misli (sekunda, terca, kvarta ali kvinta), uporablja pa jih lahko svobodno. (Kam ga vodijo, kaže »opis« prvega tematičnega subjekta, enako diskantni kontrapunkt nad drugim.) Dosledna eno-, potem dvoglasna faktura uvodnega (od)stavka - izmiki so redki, pretežno »pianistični« - je kajpak v nasprotju z množino modelov variiranja, ki se jih avtor dotakne in mu bodo, večidel prepleteni, rabili do konca. Vendar opozicija ni postavljena za strukturni kažipot celoti. Modele in sredstva bo Ramovš izbiral med kakršnimikoli skrajnostmi, brez vidnega »reda«, če že ne stopnjevanja (denimo od elementarnega h kompozicijsko zahtevnejšemu). Enako bo ravnal s temama, ki sta po naravi le malo kontrastni: v nekaterih *Miniaturah* bosta domala nedotaknjeni, drugod jima bo namenil vlogo dveh subjektov - in razliko poudaril ali obšel. Facit so mnogi odenki dvo- in tridelnega ustroja, neko po videzu nepredvidljivo, malone sprotno klesanje tektonskega mikroreliefa, ki mu šele arhitektonika cikla najde mesto v jasneje členjeni obliki. »Izravnava« ni do zadnjega koncizna, domišljena z enakovredno tenzijo in disciplino. In to je, čeprav bržkone najbolj davek avtorjevim letom, opozorilo, da struktura celote ni bila izhodišče, ampak nasledek oz. korektiv intuitivnih procesov med delom. Ramovš je bolj verjel zamahu muzikantske neposrednosti.

Njen impetuozni podnet je dovolj samoumeven, da se nas antinomija dotakne le nerazločno, kot zaznava v krogotoku sorodnih nagibov brez pomenske hierarhije. Bolj očitno uveljavijo egalitarnost dogodkov tisti prehodi in/ali vračanja v daljših variacijah, kjer hipni domisleki sežejo mimo temeljne ideje. A njihov kontekst ne razkriva globjega oblikovalnega namena. Orisani so s plitvimi izraznimi in sintaktičnimi distinkcijami, ki jih avtor uporablja tudi sicer, ali krajše: videz enake pomenljivosti je učinek vokabularja, ki nudi veliko skrajnih leg, toda malo barv in odtencev v območju teh položajev. Kaže nam, da je repertorij kompozicijskih prijemov (kdaj že kalupov za strukturiranje gradiva) bolj ko ne ozek, da scela obvladuje način mišljenja. Značilnost ali novost ideje ne vodi k iskanju oz. širjenju postopkov, ker jezik domišljiji ni okvir, ampak izhodišče. V resnici ponuja le možnost naglega snovanja ter dovoli zamah muzikantske radoživosti ex abrupto, brez zaležnejših vajeti intelektualne kontrole. Oboje se zdi po meri Ramovševe duhovne držje. Da je hkrati past, ki omejuje govorico na prostor znanega in ponovljivega, šteje seveda k neizbežnemu. Kakor bi misel zgolj tipala za poudarki, so ločnice v dogajanju manj opazne in spremembe značajev opredeljene sorodno. Ta nejasna izreka - komaj kje delež muževne kompozicijske izkušnje - sili v (podzavestno?) uravnavo. Skladatelj jo najde med »dopolnilnimi« prvinami jezikovnih fenomenov, na stopnji zunanjega razlikovanja. V nenehnih menjavah kar moč odmaknjenih tonskih leg, dinamičnih nasprotij in zvočnih gostot, v hitri, celo hektični gestiki velikih premikov, s katero želi zavarovati in stopnjevati tenzijo poteka.

Tu smo najbližje ključnemu parametru njegovega govornega idioma. Raba skrajnosti je poglavitna ne le za strukturo nosilnega loka celote, temveč enako pri oblikovanju (od)stavkov, vezavi domislekov, pri naraciji vsake ideje. Kljub omejenemu izboru gradbenih modusov dopušča odprt zvočni prostor in občutek zajetne, kadarkoli uporabljive tonske snovi (v resnici njenih posameznih, večidel mejnih segmentov), torej znatno svobodo gibanja. Kje bo kaj prišlo na vrsto in kako pogosto bližnja ali ista območja, je domena intuicije, še raje samohotne potrebe za drugačnim (oddaljenim, presenetljivim), nikakor temeljna funkcija novega v fakturi ali arhitektonskem sosledju. Ta nagon hočeš nočeš absolutizira kontrast in ga uvaja kot primarno, po rabi domala edino možnost izražanja. Kot definitivum skladateljevega dela, četudi je narava kontrastov nekonsistentna. Kajti njihova omniprezenca zanika dvojnost nasprotja in različnosti ter mimogrede (iz)enači spremembo in protislovje. Menjave so kratko malo enakovredni, ponavljajoči se »dodani« preskoki brez očitnega vsebinskega ozadja, facit pa, v premem sorazmerju z dolžino zasnov, ne služi logiki in stopnjevanju dogodkov. Med intenziteto mišljenja ter nizi mejnih položajev ni vedno določnega razmerja, relief celote zgloblja preglednost in oblika jasne mere.

Paradoks, ki s takimi odmiki barva izraz in ga moremo na temeljni ravni definirati za istovetenje kontrasta in skrajnosti, ni le vidno znamenje Ramovševe govorice, ampak elementarna dimenzija njegovih estetskih vodil.¹⁷ Kakorkoli ga je že podžigala Osterčeva šola - in bila bi ga marsikatera - je bil konec koncev le plod nezavedne umetniške držje onkraj mode ali obrobnihih zgledov. Po eni plati šteje ta dimenzija k bistvu skladateljeve ekstatične naracije, ki hlastno izgovarja in dopolnjuje misli, zato ji gre veljava osrednje poetološke konstante. Po drugi (ob nastanku *Miniatur* še zelo megleni, a daljnosežni, v Ramovše-

¹⁷ Poučne so avtorjeve izjave v Loparnik, B., o.c.: »Najbolj na splošno rečeno [je kontrast] vse, kar ni ponovitev. Ampak to je samo večji ali manjši kontrast. So pa tudi bistveni kontrasti, recimo tiho-glasno, nizko-visoko, počasi-hitro, in manjši kontrasti znotraj teh razponov.« (str. 213) »Morš se odločiti, kdaj boš uporabljal kontrast in kdaj je tisto, kar uporabljaš, še kontrast. Kajti kontrast za kontrastom ni več kontrast, je samo še skupek nečesa različnega, ki nima nobene povezave več, nobenega smisla in možnosti kompozicijskega obstoja. [...] Množina kontrastov v moji glasbi je dejstvo in zavedam se ga. Ne morem pomagati, zmeraj me mikajo skrajnosti« (str. 214-215).

vem osamosvajanju čez leta odločilni) plati so njegovi nemirni vzgibi sicer prikriti, toda važno nasprotje idiomatiki jezika. Seveda je ne rušijo, najmanj intencionalno, toda med obvladanim ravnanjem se kdaj za hip utrne podnet k drugačnemu strukturiranju gradiva. In teža, ki jo takrat (bežno) dobijo tempo, dinamika, višina ali gostota zvoka, je dovolj povedna aluzija na upiranje tradiciji, zlasti slovenski. Kjer naj bi gospodarila pretehtana igra s kânoni (s historičnim ozadjem), je »nenadoma« glavno muziciranje in puris naturalibus, sproščanje energije, v kateri živi nagon svobodnega zamaha. Seveda bi mu komaj lahko že pripisali novotarsko voljo, a tipanje k nekonvencionalnemu, malo rabljenemu je na dlani. Otepa se običajne jezikovne norme in »gladkih« sintaktičnih zvez ter dodaja nadrobnosti, ki so izvorna forma mentis. Nekakšen podzavestni presežek kompozicijskega métiera, ki ga besednjak in primeri uvrščajo med različke novega klasicizma.

Zanj kajpak ne gre jemati mere po Stravinskem. Že zato ne, ker je bilo na Slovenskem iz ruskega literarno-teoretičnega formalizma deducirano prenašanje historičnih slogov vsaj do 1950-ih let malone uganka. Slušno komaj znana, še teže umljiva zaradi okoliščine, da smo jo med vojnama dojemali posredno, iz druge roke, prej žurnalistične kakor kompozicijske Osterčeve, raje žurnalistične kakor estetske Vurnikove. K nam je segla iz drugega, najbolj praškega zornega kota, v prilagojeni, ne izrazito domišljeni ter dosledni obliki. In tudi to so kmalu načela, slednjič pa odrinila muževna, prvenstveno (kulturno-) politično ukrojena gesla o konstruktivizmu, novi stvarnosti, levičarstvu, ultramodernizmu, o vsakršnem (naglem) »napredovanju«. Stravinski je tako postal publicistični in ostal estetsko nerefektirani sinonim »moderne smeri«, ki naj bi zaje(ma)la dobršen del, če že ne celega novotarstva. Kar je v slovenski zavesti in spominu iz 1930-ih let obveljalo kot predrzno (in seveda »zgrešeno«), je pač vseskozi odganjalo med raznolikim neoton(ik)alnim gibanjem, ki mu je bil Stravinski - na začetku - »principlinalni« slogovni vzorec. Povzemalo ga je disimulativno, brez genealoškega konteksta oz. odtujitvene poante, brez enakovredne inovativne moči.¹⁸

¹⁸ EKSKURZ 1. Najizrazitejšo, tudi najbolj odmevno ustvarjalno dihotomijo prve polovice 20. stoletja, opredeljeno v antagonizmu Stravinskega in Schönberga, je med tehtanjem (sociološke, filozofske, obrobno zgodovinske, predvsem pa ideološke) vloge obeh usmeritev izčrpno, dasi enopomensko ocenil še Theodor Wiesengrund Adorno (*Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949). Njegovi pogledi so imeli znatno starejše korenine, o katerih govorijo, denimo, polemike s Casello v reviji Anbruch leta 1929. Gl. Susanne Starke, *Vom »dubio tonale« zur »chiarificazione definitiva«*. *Der Weg des Komponisten Alfredo Casella. Kölner Beiträge zur Musikforschung* Bd. 207. Kassel 2000, str. 103-169.) Objava Adornovega dela je zaznamovala cela desetletja razprav o glasbenem »napredku«, vendar se je slovenskega mišljenja dotaknila komaj po izdaji Fochtovega srbohrvaškega prevoda (*Filozofija nove muzike*, Beograd 1968). Medtem si je bila pridobila stigmatizacija Stravinskega, ki je v neoklasicizmu videla restavrativno, nazadnjaško, zoper duha »nove glasbe« in razvoj uperjeno hotenje ter se širila ob vzponu oživiljenega avantgardizma v 1950-ih letih, veljavo »dokončne« sodbe. Tonikalno utemeljeni klasicizem je odrinila na stranpot zunaj zgodovinsko pomembnega. Kakšne so bile prezre ali vsaj malo upoštewane teorijske korenine ter posledično izvorna estetska načela in sociokulturne tendence kompozicijskih modusov v poetiki Stravinskega, je šele 1977 opozoril Rudolf Stephan (*Der Neoklassizismus Stravinsky's als Formalismus*. V: *Funkkolleg Musik. Studienbegleitbrief* 5, Weinheim-Basel-Mainz). Njegova rehabilitacija nedvajstonskega historizma, oprta na ključne pojme ruskih idej o literarnem formalizmu - na parodijo, deformacijo, odtujitev - je zarisala ločnico med Stravinskim, edinim pristnim klasicistom v modernem tonikalnosti, ter posnemalci, ki so njegova vodila razumeli kot slogovni model brez jezikovno intencionalnega ozadja. Ugotovljeno razliko je Hermann Danuser v pregledu nastajanja in oblikovanja neoklasicizma (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7. Laaber 1984, str. 146-159) povzel z nasprotjem med univerzalnim ter nacionalnimi neoklasicizmi, v drugi izdaji leksikona Musik in Geschichte und Gegenwart (geslo *Neue Musik*, Sachteil Bd. 7, 1997, stolpec 89-90) pa je celoto poimenoval klasicistična moderna.

Postadornvska leta so torej izostrila, a še bolj uravnovesila pogled na obdobje, ki mu je bil bistvene značilnosti vtisnil tudi Stravinski in so jih relativirali njegovi samooklicani privrženci. Seveda je mnogo vprašanj ostalo brez odgovora, za nas gotovo vprašanja Osterčeve »šole«. Kje vidijo uganke historično konsistentnejše ocene dogajanja drugod, povedo razprave minulega desetletja. Njihove teme so prvenstveno geneza in sočasni antipodi novodobnega klasicizma (Markus Bandur, *Neoklassizismus*. V: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1994. Gereon Dieppen, *Innovation oder Rückgriff? Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus*. Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 4. Frankfurt am Main etc. 1997), večkrat primerjave tudi komaj sorodnih kompozicijskih praks, ki jih je mogoče šteti k novemu klasicizmu (Volker Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*. Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 8. Kassel etc. 1998), kdaj pa kdaj še analize vsebinskih in/ali ideoloških razhajanj ob posamičnih tokovih oz. osebnostih, denimo glede ti. nove stvarnosti (Stephen Hinton, *Neue Sachlichkeit*. V: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1990. Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart-Weimar 1999).

Pri tem ne gre zamolčati, da slej ko prej oživljajo dvomi, čemù naj bi poenostavljeno zgodovino šteli med sloge, torej v načinu mišljenja in ravnanja samobitne oblike izražanja. Dovoljuje jih pač narava novega klasicizma, ki ga sicer zlahka prepoznamo, a mu kljub bogatim historiografskim in filozofskim (še) niso našli tudi občne kompozicijske opredelitve. Nedvoumen in dokazljiv je le najbolj posplošen skupni imenovalc njegove množične uporabnosti, zveza med umevanjem tonalitete (praviloma diatonične, zakrite z »disonancami«) ter nekdanjih oblikovalnih shem (najraje baročnih, vedno »svobodno« variiranih). Oboje odseva melodična dikcija z rabo tradicionalnih motivičnih vzorcev in jasnimi konturami domislekov. In oboje poudarja intelektualno držo ali vsaj »čustveno zadržano«, »objektivno« muziciranje namesto izpovedovanja. Ne vselej tudi namesto »igranja« (avtorske distance) oz. popolne meritornosti pri deformiranju in vezavah slogovno večidel raznorodnega gradiva ter enako divergentnih sintaktičnih zgledov... Klasicizem s te vrste omejitvami je ob koncu 1920-ih let na Slovensko uvedel Slavko Osterc. Ali, dopolnjeno z »razvojnim« besediščem: takšen estetski prostor je bil okvir metamorfoz, ki sta jih Osterc ter njegova »šola« udejanila z našim neoklasicizmom. Nihče mladih, le učitelj je tedaj poudarjal vezanost Stravinskemu - in ga še pred Ramovševim študijem odrinil med znamenja (svoje) preteklosti.¹⁹ Vrhu tega ne vemo, koliko in kako je bivšega »očeta revolucije« poznal, kaj je bil slišal, kaj analiziral. Rane hvalnice sub specie monogenesis novotarjev pač niso oprijemljive. In z glasbo ni ubiral njegovih korakov. Tudi ni dokazov, da bi ga bil komu svetoval za vodnika. Še celo pa nimamo pričevanja,

¹⁹ EKSKURZ 2. Ni ugotovljivo, katera vzornikova dela so poleg *Petruške* (v Pragi?) tako navdušila romantiki že gorkega samouka, da je uvidel nujnost celostnega novotarstva. Če sklepamo po njegovih besedah (gl. niže), mu je bil *Petruška* začrtal pot nekaj pred koncem celjskih let (1922-1925). Še najbolj se zdi verjetno, da je bil obiskal eno od 19 predstav baletnega ansambla zagrebške Ope-re, kjer so delo uprizorjali med 16. junijem 1923 ter 4. aprilom 1925 (Hečimović, Branko, prir. in ur., *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*. Knj. I. Zagreb 1990, str. 247). Seveda je tudi mogoče, da so ga zvoki burleske zaznamovali komaj v prvem letu praškega študija. Dokazov sicer ni, toda naslednja dva semestra je bil zagotovo slišal le *Ognjenega ptica* in *Mavro* (mapa Osterc, S. - Kronika, rokopisni zvezek *Praha 1926/27. Glasbene prireditve*, NUK, M). *Petruška* je bil torej zgodnejše doživetje. Silovito in globoko, ker mu je še čez deset let narekvalo nedvoumni confiteor v kritičnem poročilu *Muzika u zemlji - Ljubljana*, Zvuk 3/1935, št. 6, str. 229: »Rad priznam, da je pred desetimi leti [sic!] vplival name ravno *Petruška* in me privedel v tabor 'hipermoderne'.« *Pariška uspešnica* je bila potemtakem iniciacijski trenutek kateksohen, a bržkone bolj idejni kakor kompozicijski, saj bi težko izbrskali kakšno njegovo delo z globljimi sledovi Stravinskega, še teže s folklornimi odmevi. To lahko najprej, tudi najbolj umljivo pomeni, da sta mu klasicizem privzgojila Šola ter mentaliteta »naprednih« v Pragi. Slednjim, če ne vsem po Evropi, je bil Stravinski kajpak referenca, vendar ne izhodišče, spodbuda, nemara celo zgled, ne pa edini smernik ali odgovor na uganke in zadrege protiromantičnih iskanj, bodi pred ali po *Zgodbi o vojaku*. Bil je pač le del recentnega panoptikuma ter samo ena, dasi kar moč odmevna možnost. Takšen je med vojnama vsakomur ponujal argumentum ad oculos, ko je šlo za novo. Kot stalnica, izziv, vatele evropskih dogajanj, njihovo ključno ime - in pojmovna sublimacija, s katero se je Osterc vrnil domov. Razglasil jo je bil takoj (*Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost*. Nova muzika 1/1928, št. 1, str. 3): »Oče velike glasbene revolucije, ki traja že čez deset let, je nedvomno Igor Stravinski. [...] Njegov vpliv se najbolj čuti pri [...] Francozih, pri Madžaru Bartoku in v zmanjšani meri tudi pri vseh Nemcih.« Še isto leto je tej posplošeni jubilejki dodal na videz bolj osebno (*»Izkomične opere«*). Nekaj razlage k premieri. Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, sezona 1928/1929, št. 4-10. november 1928, str. 28): »Zelo sem zadovoljen, da tvori moj sketch skupen večer s Stravinskega *Oedipusom*, ker je zame Stravinski danes mojster vseh mojstrov.«

A navdušenje ni obveljalo za vekomaj, po malem je kopnelo in se konec koncev umaknilo Osterčevemu osamosvajanju, bolj samozavesti, ki ni malikovala pred ljubljanskim oz. slovenskim panteonom, tudi pred tujino vedno manj. Potreboval je dobrih šest let, da je z enako vehemenco, čeprav sur rosa oznanil, koliko naprednejši je od vzornika (*Muzika u zemlji - Ljubljana*, Zvuk, ib.): »Kot tipično delo druge faze njegovega razvoja navajam *Zgodbo o vojaku*, za njegovo današnje stanje pa ravno *Simfonijospalmov* in opero-oratorij *Oedipus rex*. A tudi pri tem se ni ustavil. Poznejša dela (*Apolon musagète* ali *Vilmpoljub*) so še bliže klasicizmu, ki ga je Stravinski začel z obdelavo Pergolesijeve [sic!] *Pulcinelle*. Razumljivo, to ni korak naprej, to je korak nazaj. Mladi komponisti se danes vse manj naslanjajo na Stravinskega. Diatonika beži od kromatike in četrtnov ali še manjših intervalov; kdor danes piše ostinate, je skoraj šablonski in si olajšuje delo; kdor piše reprize in sklepe, je ostal sredi poti. In če bi [bil] Stravinski ostal na razvojni točki *Petruške*, bi postal prav tako šablonski kakor drugi. [...] Dolžnost mlajše generacije je zdaj, da prekine s *Petruško*; če je ta stara ideologija Schönberga, Berga in Haba, je dolžnost najmlajših, da prekinejo s Schönbergom in imenovanimi. Da mora ta prelom priti v smislu napredka in ne v smislu reakcije (kar bi morda kdo mislil po mojih razlagah) - je popolnoma očitvidno. Eno je gotovo: danes Stravinski ne predstavlja več stopnje, ki jo je razvoj moderne glasbe že dosegel in je zato interes za njegove novejšje kompozicije po vsem svetu že manjši, kakor je bil. Kakor so zgubili aktualnost Hindemithovi kanoni in fuge, tako sta zgubila stik z razvojem tudi diatonika Stravinskega in tehnika ostinata.« - Dovolj očitno se kaže, da zapisano ni povzetek študija citiranih del in skladateljev. Gre le za nove (z današnjo terminologijo avantgardne), neuporabljene, kakorkoli neklasicistična dokaze »revolucionarnosti«, ki jih Stravinski et consortes niso več dohajali. In ta misel je merila daleč prek Osterčevega peresa.

da bi se bil Ramovš do diplome oziral k avtorju *Oedipusa*. Ljubljanski študij je ponujal neotonikalni klasicizem brez historičnega ozadja.

Malo širše, dasi v drugačni svetlobi je lahko mladi muzik ocenil veljavo te popotnice komaj pri Caselli. Ne ob tehtanju svojega ravnanja z idealnim dosegom Stravinskega. Takšnih ocen verjetno ni pričakoval niti osemindesetletni mentor, kakorkoli je bil sam zorel pod vplivom ruskega pionirja, napisal 1926 celo prvo monografijo o njem ter se dolgo osamosvajal z omejevanjem čezmerno globoke iniciacije na ljubo izvorno italijanskemu.²⁰ Ramovš za kažipot ni imel česa ali koga podobnega, najbrž sorodne avtoritete niti ni pogrešal. Vednost, ki mu jo je dala šola, se je zdela trdna, umeščena k pravim vodilom. In kar je bil našel razlik, ga niso begale: za njegova leta ter obnebjje so se zdele historične korenine brez veljave. Videl je le osebnostne, prvenstveno kompozicijske mnogoterosti, verjel pa »napredovanju«, ki ga je bil oznanjal slovenski učitelj. Konec koncev je piš »naprednega« kdaj pa kdaj bežno vznemiril tudi rimske repertoarje med letoma 1941-1943. V njih evropskega kajpak ni manjkalo, segali so dokaj čez ljubljanske meje - toda po železnih uzancah: novemu se je glasbeno življenje ogibalo, Stravinski denimo je prišel do publike zgolj folklorno zaznamovan, s *Petruško* in *Svatbo*. Več je lahko radovedni prišlek našel edino v knjižnici Akademije sv. Cecilije, a tam seveda le z notranjim ušesom, pravi zvok in celota sta se odmikala.²¹ Četudi na robu »prave naprednosti«, mu je zato doživetje modernega ob slušnem vtisu najpogosteje nudila sodobna italijanska glasba, dela, ki so dovoljkrat kazala osterčevsko držo ali bila vsaj podobne zunanosti.²² S tem je dobivala Ramovševa »zvestoba« novemu gotovost in širino, zgledi so pričali, da rimski študij dopolnjuje njegova hotenja. Konec koncev ga Casella ni likal v kompoziciji, temveč v polifonem stavku. Seveda je učitelju prinašal, kar je bil (takrat zgolj klavirskega in komornega) napisal, imel je resnega kritika - toda odločati se je moral na lastno pest.²³ In lahko je razbral, do kod sega ljubljanski vademekum, bodi v gradivu in pogumu bodi v temeljiti obrti.

Takšne vzporednice bi ne zalegle prida, ko bi jih bile utirjale navadnosti, samozavest ali dvom, nagib ali opomin. Iskanje adekvatnih kompozicijskih, še bolj estetskih meril je pač terjalo doslednejšo držo, v resnici dosleden, tudi zgodovinsko ekspliciten organon

²⁰ Gl. n.pr. Starke, S., o.c., str. 14-102, 238-241, tudi 243-249.

²¹ Tudi po štiridesetih letih je pomnil nekaj tedanjih novosti (Loparnik, B., o.c.): »Vem, da sem si kupil *Le sacre du Printemps*.« (str. 69) Slišal je »*Petruško*, enkrat v svoje veliko zadoščenje tudi *Pacific 231* [...] Videl sem vse [štiri] predstave *Wozcka*, [...] Stravinskega *Les Noces* [...] kot balet, Hindemithovo *Hin und zurück*.« (str. 73) »Zelo veliko sem študiral v knjižnici Accademia di Santa Cecilia, [...] ker so imeli precej bogato notno zbirko. Stravinskega, Hindemitha, Honeggerja [...] Zanimalo me je, kako skladatelj dela. [...] Za informacijo mi je šlo.« (str. 75) - Iz popisa skladateljevih muzikalij (mapa Ramovš, P. - Kronika, Seznam zapuščine, NUK, M) lahko sklepamo, da si je med bivanjem v Rimu kupil še vsaj nekatera od naslednjih del Béle Bartoka (*godalni kvarteti št. 2-4; Glasba za godala, klarvo, harfo, celesto in tolkala*), Albana Berga (*Lyrische Suite*), Paula Hindemitha (*Kammermusik*, op. 36/1; *Symphonische Tänze*), Igorja Stravinskega (*Octour; Symphonie de Psaumes*).

²² Hotel se je natanko razgledati (Loparnik, B., o.c.): »Kupil [sem] Dallapiccolove *Canti dipirgionia* [...] in nekaj Petrassija. Oba mi je omenil že Casella, to sta tista dva, je rekel, ki vodita italijansko glasbo. Tudi nekaj Casellovih reči sem seveda kupil.« (str. 69) »Bil sem na treh njegovih [skladateljskih] večerih,« (str. 71) slišal »nekaj Petrassijevih koncertov, [...] Picca-Mangiagallija, nekaj Malipiera, [...] uprizorili so Dallapiccolovo opero *Volo di notte*, [...] baletno [...] Petrassijev *Coro di morti*, [...] neko Casellovo malo opero.« (str. 73) V knjižnici Accademia di Santa Cecilia [...] so imeli [...] tudi Casello in Petrassija.« (str. 74) - Kaj je lahko pregledoval »doma«, najdemo v popisu njegovih muzikalij (gl. v opombi 21 cit. mapo): Casello (*Cinapièces*, op. 34; *Quattrofavole romanesche*, op. 38; *Partita*, op. 42 v priredbi za dva klavirja; *La Donna serpente*, op. 50 bis, 1. serie; *Concerto per pianoforte, violino, violoncello e orchestra*, op. 56), G. F. Malipiera (*Pause del Silenzio*, 1. serie; *Rispetti e Strambotti per quartetto d' archi; Ricercari per 11 strumenti; Tre preludi e una fuga per pianoforte*), Petrassija (*Partita per orchestra; Introduzione e Allegro per violino e 11 strumenti; Concerto I*) ter I. Pizzettija (*Rondo veneziano per orchestra*).

²³ Prim. Loparnik, B., o.c., str. 79-80: »O tujih skladbah sva sicer govorila, ampak tako, da sem mu kaj pripovedoval o koncertih ali pa je sam načel kakšno misel in sva poklepeta. Zelo na široko sva razpravljala le o mojih stvareh, ki sem jih takrat pisal. Redno sem mu prinašal, kar je bilo novega, in to je skrbno pregledal in analiziral. [...] Popolno svobodo mi je pustil, kakor Osterc. [...] Rad je imel jasne oblike. Približno tako sem delal, tako je želel. Vem, da je bil zadovoljen z mojimi skladbami. [...] Njegovo merilo je bilo, kako kaj zveni.«

presoje, na katerega ne vplivajo obrobne zaznave. In Ramovš o njem dotlej ni bil slišal mnogo. Nemara se ga je v Rimu sploh šele ovedel oz. doumel, kako temeljna je opora, ki jo nudi - navsezadnje sta mu pot kazala najboljša možna vodnika, Casella in Petrassi. Ne avtoritarnost, njuni osebnosti, izkušnje in položaj v središču nacionalne idiomatike novega klasicizma so terjali raven mišljenja, ki je ozaveščalo skladateljsko delo tudi zunaj monomanije »napredovanja«. Ta introspekcija se je bržkone dotikala edino vprašanj, ob kateri je tedaj zadeval mladi ustvarjalec, komaj verjetno še »metaforičnih dopolnil«, denimo vloge starih italijanskih mojstrov pri genezi novega. Po eni plati pač zavoljo kratko odmerjenega časa: nekoliko daljše rimsko »leto« preprosto ni bilo dovolj, da bi aksioloških refleksij malo vajeni glasbenik ugledal širše kontekste. Po drugi plati mu je historično razsežnost sodobnega omejevala (ne le njegova) plitka vednost o slovenski zgodovini - celo hote bi jo mogel aplicirati kvečjemu formalno, brez jasnih oporišč. Vendar je Casellov intimni vpliv, Petrassijev nemara še bolj,²⁴ dozorel v prav tako važen, za kompozicijsko diferentia specifica poglaviten memento. Da je namreč »Osterčeva smer« lahko tudi inteligenčno zahtevnejša, s fakturo nadrobneje razvita vsebina. Bil je facit, ki ga je Ramovš doumel kot »nadaljevanje [ljubljskega študija] na novih tehničnih temeljih«²⁵ ter ga skuša obvladati že v *Drugi simfoniji*. Intenca je postala gonilo njegovega osamosvajanja in zorenja, kar nekaj let je botrovala zlasti večjim zasnovam.

Najprej *Miniaturam*. Če bi jih bili kmalu izvedli, se (ljubljska) mnenja skoraj gotovo ne bi ognila vzporejanju z Ostercem, vatel zadržkov glede naprednjaštva pa bi bržkone pokazal vsaj dvoje umišljenih neskladij. Predvsem malo »dosledno« obliko, gradnjo brez otipljivega ratia oz. formalne trdote. (Da že leta pred Osterčevo smrtjo ni veljala niti za referenčnega profesorja, bi motilo komaj koga.) In podobno bi se bile ocene nemara dotaknile jezika, se pravi učiteljeve (disonantne) leksike: v Ramovševem govoru je marsikod zvenela »mehkeje«, domala »sprejemljivo« moderno, ušes ni dražila »hote«. Seveda bi bile takšne sodbe merile prek dejstev - ne pa mimo potez, v katerih se je profilirala nova osebnost. Razlike med konservatorijsko učenostjo s krepkim odmerkom »svobode« ter italijanskimi zaznavami ob hkratnem polifonem vajejstvu pri Caselli so se namreč jele dopolnjevati v amalgam nakazanih ali že izrisanih značilnosti. K prvim so šteli zarodki individualnega repertorija govornih stalnic, k drugim impulzi piščeve narave, denimo naglica, gostobesednost in kopičenje skrajnega. Njihovo zgodovinsko ozadje (le posredno izvor) je bila komajda razmejena idiomatika baročnega in klasicističnega, bolj ko ne poljubna historična kulisa, ki ni terjala enovite kompozicijske discipline ali slogovno istorednih aluzij. Mladi avtor je zato prilagajanje splošnemu videl v jezikovnih, oblikovalnih, nič manj izraznih novotah, misel o preteklem pa se je oklepala zgolj (šolskih) gradbenih modelov. Kajpak, da je celota kazala sledove vzgoje, obeh vzgoj - toda brez namernega ponavljanja. In ta drža je študijske vzore levila iz nekdanjih temeljev v méti-er, ki je dovolil več razgibanosti kakor Osterčev in se laže kot Casellov prilagajal parafrazam starejšega. Šlo je za bolj intuitivno odbiranje novoklasičnih prvin oz. pogostnost njihove rabe, s katerima so se (v *Miniaturah* še megleno) utrjevali obrisi mlade poetike. Kljub mnogim

²⁴ Loparnik, B., o.c.: »[Petrassija sem] večkrat [...] obiskal. Nosil sem mu kazat svoje stvari, o njih sva precej govorila in debatirala, on pa mi je razlagal svoje skladbe.« (str. 70) »Začetke [Druge simfonije sem Caselli] še lahko pokazal, preden je odšel v bolnišnico. Veliko pa sva o njej debatirala s Petrassijem, posebno o instrumentaciji. V orkestru imam, recimo, tri saksofone. To je vaša vpliv, sem mu povedal. Ja, je rekel, saj je pametno, še danes ga slišim, kako je rekel, saksofoni so zelo hvaličen instrument, samo premišljeno ga moraš uporabljati.« (str. 85) Ni bilo torej naključje, da je Ramovš, najbrž v 1950-ih letih, kupil še štiri Petrassijeve partiture: *concerte II - IV* in *Coro di morti* (gl. v opombi 21 cit. mapo).

²⁵ Loparnik, B., o.c., str. 82.

enačajem, ki so jo vezali k deblu mišljenjske provenience, je bila že toliko samoumevna, da ji bližina občnega ni udušila zamaha. Tudi karakterno je bila dovolj opredeljena, da je niso razosebili zgledi, v katerih je Ramovš našel možnost samostojne replike. Z drugimi besedami, *Miniature* so v njegovi genezi trenutek, ko intencionalno še prevaga skladateljski dosežek, a je hkrati ovedenost avtorja že na dlani, izluščena in spontana.

Na ravni jezika je vseskozi očitna (rudimentarna) tonalnost. Prostor, ki ga obvladuje, zamejnjeta diatonika in funkcionalni red. Gibanje se podreja kvintnemu krogu in terčni sorodnosti, marsikod nejasno diarihijo dura in mola večkrat dopolnijo enako preprosti izmiki v modalnost. To harmonsko okolje ne pozna tenzij, ki jih sprožajo kromatične zaostritve in redke alteracije so komaj kdaj vzvodi moduliranja: njihov učinek je praviloma del »stroge«, vedoma neromantične doslednosti zvenenja. V resnici so predvsem znak, da se je spremenila tonaliteta, kar dovoli (malo) drugačno barvnost. Poetika zvoka (»kako kaj zveni«) je Ramovšu, v Osterčevem in Casellovem duhu, zagotovo najvažnejši parameter kompozicijskega dosega. Modelira ga s tremi, med seboj obilokrat prepletenimi elementi novoklasične govornice, z reducirano akordiko, dodajanjem »disonanc« ter bitonalnimi zvezami. Poglavitna za slušno razpoznavo individualnega duktusa je dominacija kvintakordov z obrati. Le tu in tam, nikoli na viških in skoraj brez izjeme melično, v figuracijah, se trizvoki umaknejo štirizvokom, ti pa so malone vedno opredeljeni z osnovno terco, docela durmolsko. Nasprotno so kvintakordi značajsko marsikje nedoločljivi, okrajšani na zunanja tona (na kvartne oz. kvintne miksture), kar zamegli dvojnost dura in mola, enako njuno razmerje do modalnosti.

Posledica je »enobarven« diatonični prostor, v katerem so možni le neznatni harmonski odenki. Izrazitejša barvne poteze so edino durmolska / modalna določljivost ter bitonalna mesta. A tudi slednja so razločno zasidrana v logiki kvintnega kroga, njihove superpozicije štejejo k elementarnim zvezam tonike in dominante, ki ne rušijo malokdaj skromno variirane kadenčnega obrazca subdominanta-dominantna-tonika. (Isto velja za občasne, na videz kvartne akorde: v resnici so delno prikriti obrati kvintnih bitonalnih postopov.) Prav ta skrajna funkcionalnost daje Ramovševi govornici, če jo primerjamo s pozno Osterčevo, »blažji«, komaj kje rabiaten zven, neko asociativno, morda celo podzavestno »domačnost«, malone pričakovana. Vsekakor ima nanjo dodajanje »disonanc« zelo omejen vpliv, uporabljene barve so večidel enake. Nikoli ne gre za lestvicam tuje kromatizirane dopolnitve, ampak praviloma za dva izmed možnih neakordičnih tonov - za zgornjo in spodnjo sekundo osnovnega tona (veliko sekundo ter septimo), ki zaznamujeta dominantno-tonično razmerje. Po logiki harmonskega duktusa sta večidel neizpeljan zadržek ali prehitke (svobodno uvedeni so izjema), teorijsko »dopustnost« pa kažejo tudi druga, redka, navadno s klavirskimi prijemi navržena dopolnila.

Harmonski slovar, ki je tako na voljo, seveda ni razkošen, je pa enega kova, enovito »asketski« in pripraven za neromantično dikcijo, bolje za izmikanje »klavirski poeziji« salonske veljave. Kakorkoli v ozadju *Miniatur* sem in tja še slutimo domišljijško neomejeni impetus 19. stoletja, je Ramovšev naturel do jedra tuj razčustvovanemu postavljaštvu, ki si vznesenost jemlje za ščit. Celota njegovih »sredstev« in »prijemov« je malone učbeniško dosledna raba t.i. razširjene tonalnosti, ki se teže poda pianističnemu blagozvočju in so jo bili z množičnim posnemanjem Stravinskega uveljavili novi klasicisti.²⁶ Ne akordna

²⁶ Gl. Gieseler Walter, *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen - Modelle*. Kassel: Moeck Verlag cop. 1996. Textteil, str. 13-15. - Ko bi bil Gieseler svoj pregled objavil v 1940-ih letih, bi mogli sklepati, da si ga je Ramovš izbral za kompozicijski vademekum, tako secela se ravna po njegovih ugotovitvah. Očitna bližnjost seveda potrjuje, da je bil skladatelj mladostni vokabular docela zavezan tisti smeri neoklasicizma, ki je sredi minulega stoletja veljala kot množinsko potrjena in sprejeta.

zaporedja ne vezave harmonskega gradiva kajpak niso šolarski ali umerjeni po tujih zgledih - tonski dogodki se brez omejitev vrstijo le z impulzi avtorjeve moči, nemira ter napetosti. Vnaprejšnjega, dosledno odtehtanega sorazmerja je zato v celoti manj, kot bi ga sicer zmoglo ob klasicističnem spodbujeno mišljenje. Takšni okviri so komaj nakazani, bolj slutimo jih kakor da bi nas in factu vodili z izborom, dotiki in/ali mešanjem tonalitet, z razporejanjem akordnega in polifonega, mikstur in pedalnih tonov, s horizontalnim in vertikalnim nizanem harmonskih gostot in redčin. Zdi se, da slednje Ramovšu nastaja malone sproti, pravzaprav posledično, kot ga utirja vezava variacij. Duktus cikla je spričo tega bolj orisan kot zarisan, nekje na robu skladateljeve pozornosti in po videzu bolj ko ne »samoroden«. S trdnejšimi razlogi bi pač težko pojasnili tonalitetni »načrt«, ki ga kaže deseterica (od)stavkov: a - (Ges) - D ; d - (B) - d ; d - (B) - d ; B - (g) - B ; C - (B) - C ; As - (Ges) - As ; C - (Es) - C ; a - (C) - F ; C - (B) - C ; d - (F) - d/H.

Vendar je podnet za takšno tonal(itet)no okolje bržkone globji, kot bi ga mogli najti v neulovljivem naključju. In verjetno mu gre pripisati, da se kaže Ramovšev harmonski slovar sem in tja bolj pičel od »teorijsko« možnega, denimo redkejši v odtenkih, če že ne skromnejši v besedišču. Nikakor vselej, še manj iz jedra domisleka, toda pod pero (na ljubo hipno kontrastnemu), komaj kaj redkeje pod prste (zavoljo pianističnih učinkov) mu segajo harmonska »dopolnila«, ki bi jih gospodarnejši nadzor odstranil. Kopičijo namreč pogosto slišano ter meglijo za novoklasicistično dikcijo važno preglednost uporabljenega, t.i. neobloženo teksturo, ki jo je bil izvorni glasbeni dedič ruskega formalizma dvignil v suprema lex. Brez teh dodatkov, lahko ugibamo, bi celota zmogla več svežega naboja in odbrana snov bi boljje izzivala pozornost. A tu se dotikamo avtorjeve intimne (ter let), kar sega prek kompozicijsko zavestnega in je v dano dražljivemu hitenju iz trenutka v trenutek - nemara z engramom Osterčeve revolucionarnosti, gotovo pa z izročilom njegove (pozne) šole. Mladí skladatelj kratko malo ni ujetnik doslednega reda ali konstrukcijske ezoterike. Seveda oblikuje po kalupih, vendar ga ne utesnjujejo, in to je enako temeljna značilnost nove osebnosti (pa dediščina Osterčevega vpliva) kakor zamah, energija in samozavest, ki žarijo iz *Miniatur*?¹

Po generičnih danostih »splošnega« neoklasicizma sta slušna zunanost in oblikovalni videz *Miniatur* sicer nekoliko arhaizirana, kar bržčas ni bil Ramovšev namen. Enako razumljivo se kaže, da bi bil cikel veljal ob nastanku za zelo modernega, v slovenskem okolju nič manj za samostojno gradnjo, kakorkoli je delo po bistvu zmoglo le okrajšano različico uzanc, s katerimi se je »ljubljska šola« prilikovala boju zoper romantizem. Na sorodno pot, dasi je imel drugačno izhodišče in bogatejša sredstva, je bil nekaj let prej stopil Marijan Lipovšek. Te njegove govornice, denimo v (prvi) *Suiti* za godala ali *Treh* (klavirskih) *impromptujih* Ramovš ob času *Miniatur* seveda ni mogel poznati - vendar je indikativno, da sta se pri neotonikalno bližnjih, bolj ali manj k baroku zagledanih konceptih ujela prav glasbenika, ki ju je edina dosegel Casellov harmonski tradiciji dostopni modus operandi. (Lipovšek se je pri njem res izpopolnjeval le pianistično, toda slogovni fluid, tudi fluid okolja, je bil očitno nezgrešljiv.) Nemara se je obema zdel kristalizacija

²⁷ V takšni luči velja razumeti tudi Ramovševo spreminjanje sredi 1960-ih let, ki se ga je bil dotaknil z besedami (Loparnik, B., o.c., str. 129-130): »V Varšavi [na festivalu Varšavska jesen] sem našel rešitev vseh problemov, ki so me mučili. Odprle so se mi vse strani mojega bistva. [...] Ne več zaporedje tem, izpeljava, repriza in tako naprej, ampak improvizacijsko načelo. Ideje se porajajo sproti, v tistem trenutku, ko delaš, in v tistem trenutku ustvariš naslednji trenutek in iz njega tretjega in tako se nadaljuje ... [...] Komponist si sproti ustvarja obliko, nima več preskušene kalupa, vse je odvisno od njegove potence.«

rudimentarnejšega »ljubljskega métiera«, bodi kot kaŕipot v evropsko moderno bodi kot vrata iz Osterčeve sence, kjer se besede in dejanja že nekaj let niso več zanesljivo dopolnjevali. Ampak to je brŕkone resneje tehtal Lipovšek, Ramovša (tedaj?) ni begalo in je bolj brezskrbno druŕil neomajani pogum prve ŕole z rimsko eksegezo. Nastala je slej ko prej »zvesta«, le nekoliko milejša govorica, v objezikovnih potezah kdaj narahlo barokizirana, čeprav se je bil mladi avtor skromno zavedal njenih slogovnih izvorov.

V resnici mu ni bilo po duŕi miŕljenje z baroĕnim ozadjem, ŕe zlasti ne z baroĕno polifonsko doslednostjo. Privzel je le nekaj takih znamenj, saj so v 20. stoletju vsevprek rabila razpoznavnosti modernega izraŕanja, a jih je svobodno prepletal z drugaĕnimi. Ugotoviti moremo naslednje: *Miniature* so dokajkrat dvo- ter enoglasne, obilno oprte na pedalne tone ali drugaĕe izpostavljeno vlogo basa, ŕene jih utrip, ki se neredko, najraje v hitrih (od)stavkih, ujema z metrumom, dinamika pa je preteŕno stopniĕasta. Do polifone teksture prihaja komaj kdaj med dvoglasji, kar dovoljuje samo nezapletene izpeljave, kveĕjemu z drobci kanoniĕnih ali zrcalnih imitacij, torej »navadno«
ravnanje. Sledov kakrŕnekoli kontrapunktiĕne oblike ne najdemo niti v IX., zgolj dvoglasni variaciji (*Vivacissimo*), kjer bi bil skladatelj najlaŕe izpeljal polifono celoto. Znatno bolj pogosto mu je misel narekovala pedalni ton: le ŕtirje deli cikla steĕejo brez tega harmonsko ŕirokovejnega sredstva, ki je v II. (od)stavku temeljna kompozicijska prvina, drugod prijem, ki barva in zgoŕĕa zvoĕnost. Z njim dobijo preteŕno enako sestavljene miksture ter superpozicije kvintakordov veĕ izdatnosti, tudi veĕ moĕi, in oboje kaŕe, kako zelo so v ospredju skladateljeve pozornosti gostota, napetost in udarnost zvoĕnega dogajanja - recimo Ostercu bliŕnji akordni »pogum«
ali iskanje modernega zvena:

II., t. 22–23

IV., t. 49–50

X., t. 203–204

Enako vlogo bližnjih harmonskih »dotikov«, toda pri mirnem teku, rahli dinamiki ter intimnejši vsebini, ima (dvoglasni) ostinato. Taki prepleti morejo »zabrisati« tonalno razločnost, tudi »romantično« obarvati melos, zlasti z rabo klavirskega pedala. Ramovš ga brez logične doslednosti predpisuje le v nekaterih odstavkih (ne v VI., vseskozi ostinatnem) in razviden je namen, da bi z mehanskim pomagalom dosegel kolikor mogoče »neopredeljen« zvok - morda nekaj sorodnega tvorbi, ki jo bodo pozneje imenovali »zvočna ploskev«. Ustvarjeni slušni vtis domala zanika, gotovo pa moti veljavo novoklasicističnega kompozicijskega reda:

I., t. 59–63

VIII., t. 19–23

Ramovša vsekakor mika obrobje razširjene tonalnosti, tisti »nenadzorovani« svet zvočnega, ki je sicer facit zapisa, a dodaja gradivu neko zmuzljivo dimenzijo, svoj vzporedni, skladateljsko (dotlej) odrinjeni prostor barve in gostote. Sam je ob igranju *Miniatur* zelo verjetno, kot že sodi h klavirskim izvedbam, uporabljal pedal tudi tam, kjer ga ni označil, in bržkone si smemo sporadična navodila razložiti kot opozorilo, da z njimi usmerja k »prepovedanemu«. Slovenski literaturi, razen bolnemu Kogoju, za čigar iskanja nihče ni vedel, je bilo to kajpak tuje in »grdo«, se pravi nesmiselno in zgrešeno. Ne pomagalo bi vzklicavanje kakršnih koli, denimo futurističnih, dadaističnih i.p. sorodnosti, dasi je »izpad« kvečjemu »predrzo« posnemal francoske impresionistične uzance. In drugih Ramovš dotlej tudi ni bil slišal.

Prav tako se njegov gon po kar moč obsežnem zvočnem prostoru kaže v nenehni rabi skrajnih klavirskih leg. Razen III., izrazito pastoralnega (od)stavka, ki ne seže prek ambitusa med veliko in dvakrat črtano oktavo, v *Miniaturah* ni variacije, ki bi potrebovala manj kakor šest oktav razpona. Skoraj vedno z daljšimi poteki v zelo visokem ali zelo

nizkem območju, tudi hkrati v obeh. To se prilega avtorjevi zasvojenosti s kontrasti, med katerimi so razponi, če že ne preskoki najbolj pogosto, po njegovem verjetno tudi najbolj učinkovito sredstvo. Razume se, da jih poudarja še dinamično, kar je bržkone važnejši povod njegovi stopničasti glasnosti kakor prilikovanje baroku. Ne zelo redki crescendi in sforzati potemtakem niso beg iz slogovno čistega formalizma, ampak le neobremenjeno paberkovanje v posplošenem baročno-klasicističnem repertoriju neostilnega idioma. A seveda se dinamični kontrasti pogosteje udejanjajo s trdimi razlikami, najraje s prelomi med pianissimo - fortissimo (ali obratno), zato je opozorilo »subito« domala nenehno. Hipna menjava dinamičnih ostrin je klicaj, poudarek, tudi dopolnilo ob slehernem, zlasti večjem premiku po zvočnem prostoru. Spričo njegovih oddaljenih meja premiki pač potrebujejo konotacijo glasnosti (in utrditev s pedalom), sicer bi zgubili čvrstino, nemara celo napon: skladatelj se otepa spremljevalnih figur (izjema je VI. variacija) in območje »vmesnih« oktav je pogosto prazno. Groba razmerja glasnosti v *Miniaturah* - dinamične ločnice praviloma poudarjajo tudi oblikovne člene (od)stavkov - nam zato kažejo značilen relief Ramovševih dinamičnih težišč:

I. (Allegro, 75 taktov) f - p - ff

II. (Largo, 32 taktov) f - p - ff

III. (Allegretto, 59 taktov) p - pp - f - p

IV. (Vivace, 119 taktov) ff - pp - ff - pp - ff

V. (Tempo di Marcia, 57 taktov) p - f - mf - p - pp - ff

VI. (Andante moderato, 68 taktov) pp

VII. (Adagio molto, 42 taktov) ppp

VIII. (Maestoso, 46 taktov) f - p - f

IX. (Vivacissimo, 98 taktov) pp

X. (Presto, 269 taktov) ff - p - ff - p - ff - pp - f - pp - f - ff - fff

Seveda dinamičnega poteka ne moremo presojati brez tempa, ki sodoloča barvo in odenke zvočnosti ter zato vlogo dinamike, postavim v bežni eno- in dvoglasni IX. variaciji, »romantično« krhki VI., melodično prosojni III. ali neutrudno napeti sklepni. Kakor druge kompozicijske prvine cikla se namreč tudi tempo ne oklepa zgolj klasicističnega ali baročnega vzorca. Raznolik je, soodnosen z oblikovnim, natančneje razpoloženjskim zarisom (od)stavka in pogosto agogično razgiban. Ne sicer tam, kjer prevladujeta avtorju ljuba naglica (IX., X.) ali poseben značaj domisleka (II., VI., VII.), gotovo pa ob dogajanju, ki dovoljuje ali sploh terja oživljajoč premik. Kajti naglica oz. silovitost je Ramovšu bližje, nemara celo zanimivejša (ali skladateljsko lažja?) od zmernega in razčlenjenega poteka. Sicer z dinamičnimi kontrasti v hitrih delih ne ravna drugače, nedvomno pa jih uporablja pogosteje, ker se mu najbrž kaže, da izdatneje »vežejo« sredobežne silnice velikega zvočnega prostora in tako pomagajo vzdrževati muzikalno tenzijo.

S tako ustvarjalno držo se ujemajo tudi klasicistični prijemi, ki jih rad ponavlja, »gosti« akordi, začuda številna (enoglasna) vzoredja razloženih sozvočij in lestvičnih pasaž, bližnja igra motivičnih figuracij v protipostopih, oktavne podvojitve z levico ter (kot redkost pianistične, zlasti koncertantne izrabe klavirja in posebnost *Miniatur*) hkratni štiriglasni tremolo obeh rok. Običajna »spremljava« je zgolj izjema, večidel je ostinantna redukcija harmonske »podlage« na mestih, kjer ni obveljal pedalni ton. Presenetljivo barvno dopolnilo in dinamični sfumato doseže zlasti dvakrat uvedeni con sordino, ki

zagotovo ne sodi med orodja novoklasicistične (klavirske) poetike, navsezadnje niti med pogoste fasete Ramovševega zvočnega prostora, in ga je v V. ali vsaj VII. variaciji očitno narekovalo nenavadno vsebinsko ozadje. Seštevek, predvsem pa izraba klavirsko-tehničnih elementov tako pokaže, da je cikel izvajalsko zahteven, vendar malokdaj virtuozen. Učinek virtuoznega zmoreta pravzaprav le sklepna (od)stavka zaradi poudarjene naglice. Skladatelju je očitno bliže koncertantnost v izvornem pomenu tekmovalnega razburjenja, prežavosti in odzivanja, z njimi dosega »orkestrsko« moč zvoka brez »zunanjega« leska, ki ga da izvajalsko tehnično postavljaštvo. Taka drža seveda kaže avtorjevo glasbeno naravo, nemara tudi Osterčevo bližino, in je gotovo novoklasicističnega kova. Najbrž ne brez Casellove sledi.

Ni torej nenavadno, da je enako razpoznavna v metrični in ritmični teksturi dela. Nespremenljivi metrum je malone stalnica variacij in ga »zmoti« kvečjemu kak lestvični potek, redkeje figuracija, če ju skladatelj zavoljo važnejše okoliščine ne more ali ne želi podrediti utripanju celote. Utrip - motoričnost - pa je vedno v ospredju, bodi z meličnim ali samo pulznim deležem. Najbolj dominanten se kaže pri IX. in I. oz. X. in VI. (od)stavku, kjer poganja gibanje. Drugod ni manj občuten, le manj poudarjen ob ostalih prvinah fature, vse našteto pa vodi bliže baročnim kakor klasicističnim uzancam, a je seveda najbolj delež avtorjevega nemira. Dokaj osupljivo pri takšnem ravnanju je zgolj njegovo omejevanje na notne vrednosti med celinko in osminko. Ne glede na tempo se potek bežno dotakne šestnajstink edino v IV. (od)stavku (z njimi je nato izpeljan še nekoliko daljši prehod k V. variaciji), sicer se zdijo »širše« enote očitno bolj skladne z metrično enakomernostjo, ki je pretežno osminska. - Dosledna slišnost »takta« je tudi važnejša od ritmičnih dogodkov, saj so razmeroma skromni in precej enake vrste. Prav malokdaj je izpostavljeno sinkopiranje in malokje se oglasi zasutek kakšne preproste igre s pavzami. Nič zanimivejšega ne poživlja *Miniatur*, nikar v duhu Stravinskega ali Bartoka, glasba teče v »navadnem« metričnem toku. Ritmično bolj razgibane (V., VIII.) oz. po taktovem, sicer pretežno dvodelnem načinu »nepravilne« variacije, v katerih se takt in tempo največkrat zamenjata (IV.: 5/8 z delitvijo na 2 + 3), ji dodajajo zgolj premore. Muziciranje v kontrastih se metrike pač komaj dotakne.

Za spoznanje več premikov se skriva v periodiziranju tega poteka, v oblikovanju fraz pod plaščem dominantnega »kvadratnega« mišljenja. Kajpada, če želi stopnjevati razgibanost ali med izzvenevanjem tematike, Ramovš sem in tja tudi zelo gibčno podira notranje meje somernosti. Bodi z »daljšanjem« tem ali krajšanjem pričakovanih periodičnih enot bodi z drobljenjem štiri- in osemtaktnih členov na manjše, praviloma parne odlomke. A taki izmiki so vendar presežek ali dopolnilo, ne običajni modus strukturiranja. Gotovo, da jih ne moremo šteti med iskane, po sili uvedene »modernizme«, njihov učinek je naraven ter »neopazen«, toda vtis o celoti je še vedno tradicionalno simetričen, skladen z utripom metra in malim deležem izrazitih ritmičnih dogodkov. Avtorjeve korenine so globoko v podedovanem, bolj klasicističnem kot baročnem, bliže (klavirsko) standardnemu kakor čaru prostega poigravanja z navadami. Vsekakor bolj ob kakor na tleh Osterčevih hotenj, zlasti pa učenja.

Teža, ki jo ima pri takih danostih melos, je kajpak znatna. Razen v medigrah ali »spremljevalnih« taktih, ki sem in tja uvajajo ter končujejo variacije, je Ramovšovo poglavitno vodilo. Ne le zavoljo sprememb izbrane teme, na katerih delo sloni, v resnici dveh tem,

čeprav sta komajda kontrastni, je melos ob harmoniji skladateljevo bolj uporabljano orodje. V *Miniaturah* kaže celo več raznolikosti alias ustvarjalne pozornosti kakor harmonska govornica. Dogajanje po (od)stavkih rase iz vsakokratnih melodičnih različic (pa klavirskega stavka, ki jih poudarja, nemara jih je kje tudi sooblikoval), akordna oz. tonalitetna podstat je malone »dodana«, skromno diferencirana in pogosteje členjena z dinamičnimi premiki ali izvajalskimi prijemi, redkeje s harmonskimi sredstvi. Pri tem Ramovš gotovo ni »rojeni melodik«, njegova dikcija je sicer okretna, vendar se niti ne skuša odmakniti prvotnemu zarisu teme. Sledi mu po ustaljenih kalupih formalnih variacij, razpoznavno in zvesto izročilu:

Largo, t. 1-6

u f — r r — | f j r r r r r r r r r r f i

t. 13-18



Allegretto, t. 1-4



t. 20-24

I — V — j' « ii,j — j — j' inj — j* « t J T J h

Vivace, t. 1-4



l. 16-18

△ — s — h e x j — L J | m — m

Tempo di Marcia, t. 1-4



t. 25-28

△ r r i y △ △ y r

Andante moderato, t. 3–9



t. 26–32



Adagio molto, t. 1–7



t. 17–20



Maestoso, t. 1–8



Vivacissimo, t. 1–4



t. 53–57



Presto, t. 1–4



Ne dosti drugače se melodični duktus nadaljuje v obdelavah teh preoblik. (Od)stavki ne vodijo daleč na »robove« variant, motivično delo malokje in zgolj za malo preseže okvire njihovih bližnjih različkov, potek pa vzdržuje uvodoma zarisano ubranost, kakor je v navadi pri ornamentalnih variacijah. Kljub temu je učinek soroden »fantaziranju«, recimo dovolj sproščenim reminiscencam, ki jih ne vežejo v grobem enaka dolžina premen, postopno izmikanje izhodišču, bolj ko ne stalna oblika členov ali trdno, kdaj tudi nespremenljivo harmonsko ogrodje, ob kratkem uzance formalnega obravnavanja glasbenih misli. Po tej plati štejejo *Miniature* gotovo prej med karakter(istič)ne variacije, dasiravno jih je skladatelj pogosteje krojil z orodji ornamentalnega drugačenja, oblikoval in razvrščal pa v duhu schönbergovskih metamorfoz. Spet smo torej priče mladostnemu paradoksu, ki ni le facit šole ter let, ampak

enako ustvarjalne drže in narave. Ramovševa zmes dediščine in modernizma, nekdanjih metod ter novih obratov, samodejnosti in poguma je samo njegova, kakor je čisto njegov odtsek zaznamovanosti z baročnim in klasicističnim ter vsakokratna vezava ali menjava teh prvin. Tudi ob strukturiranju melosa in oblikovanju period, kjer je v ospredju redko skaljena simetričnost po modalitetah 18. stoletja, najdemo odlomke, ki so umerjeni z baročno prostim razpredanjem motiva, mimo nezavedne »kvadratnosti«, enako trenutke svobodnega avgmentiranja, bežno kdaj še diminuiranja, kar oboje podaljšuje gradbene člene in »rahlja« enakomernost.

Značilno je, da takih korakov navadno ne izzovejo karakterne poteze sicer neimeno-
vanih vzorcev, ki so ozadja variacij. Sprožajo se spontano, očitno iz muzikalne intuicije ali kar siceršnjega tonskega dogajanja ter ugasnejo, kakor so bili nastali. Brez poudarka, ob katerem bi jim morda iskali ekvivalente. Drugače povedano, »izjeme« niso znamenje, še manj del skladateljskega načrta, toliko manj slogovne težnje: avtorjeva misel preprosto plava s tokom izživljajoče se napetosti pa njenih kontrastov. Sleherni intelektualno vabljivejša kontekstualizacija seže prek obzorja te psihološke zadostitve ter ostane igra na robu glavnega, razdajanje spricho (mladeniškega?) preobilja vsakršnih možnosti. Ne potrebuje hotenega zamejevanja doumljene svobode - in tako je treba bržkone spremljati tudi Ramovševo oblikovanje oz. aplikacijo formalnih vzorcev, ob katerih gradi. Povedno je, da si vseskozi izbira le vsebinsko opredeljive modele brez trd(n)ih gradbenih zahtev, lahko bi rekli razpoloženske izzive namesto strukturnih pomagal. Ker je variativnost okvir celote in melodična misel njena srčika, so vzorci dovolj gnetljivo sredstvo, zlasti v zavetju »variacij brez teme«, ki dovoljujejo marsikaj, najbolj prosto pot domišljiji.

Ramovš jo je ubral z očitnim zaletom ter se ognil nekaterim »vidnim« uzancam variacijskega sosledja, denimo postopnosti ritmičnega drobljenja ali vezanosti na obliko teme, kakor pritiče ornamentalnemu spreminjanju. In ker je izhodiščno melodijo razdelil v samostojni, ne zelo izraziti, še manj kontrastni enoti, ki ju variira poljubno (zapored ali posamič) ter avgmentirani združi v prvotni, dotlej nikoli citirani različici komaj v sklepnem (od)stavku, so razlike med premenami značajske seveda ostre. To govori za duha karakternih variacij, vendar spricho sorodnosti obeh tem le nakazuje skupno podstat, ki je vezivo celote in vodnik po notranje bolj ohlapnem nizu tonskih dogajanj. Njihova izrazitost se opira na razpoloženske stalnice uporabljenih oblikovalnih matric, kar pomeni, da so metamorfoze v dobršni meri nezaveden odsev narativnosti izvorno večidel romantičnih »miniaturnih« prizorov ... Tu smo kajpak na tankem ledu domnev o možnem psihološkem ozadju skladateljeve domišljije, a nemara se prav med takšnimi domnevmi ponuja del odgovora, čemu so variacije kdaj bliže aludiranju na znane vsebine kakor doživljajsko samostojnim zasnovam. Ramovševe odzive bi lahko razumeli tudi z oznakami

- I. Etuda
- II. Koral
- III. Pastoral
- IV. Scherzo
- V. Koračnica
- VI. Zazibalka
- VII. ?
- VIII. Fanfara
- IX. Perpetuum mobile
- X. Toccata

Razen v »Koračnici«, ki ohranja od 19. stoletja »uzakonjeno« tridelno obliko s kvadratno periodizacijo ter plagalno intoniranim triom (C-, G-, C-dur: 24 taktov; B-dur: 16 taktov; C-dur: 16 taktov), je Ramovš nakazane značaje strukturiral zunaj omejitev, po katerih razpoznavamo njihove kalupe. Ne mimo njih, ker gre vselej za eno- ali dvotematične skladbe nekje na pol poti med variacijsko opredeljenostjo ter iskanjem drugačnega. Facit je pestro sosledje dvo- in tridelnih oblik (štiridelna je le »Etuda«) z dvema komponiranimi prehodoma in brez uvodov (harmonsko-metrični ostinato, ki pričtenja »Zazibalko«, ni tematski in v strožjem smislu torej ni uvod). Morda je naključje, a zdi se pomenljivo, da dvodelnost že s III. (od)stavkom umanjka ter najde prostor le še v središčnem območju »Toccate«, kjer se avgmentirani temi oglasita s prvotno dikcijo. Tudi ob tem bi mogli sklepati, da je (neo)baročni miselni podnet manj zasidran v Ramovševem svetu kakor klasicistični oz. njegove naslednice. Med spontanim muziciranjem se domišljija pač oprime vzorcev, ki jih je bila (splošna, klavirska, koncertna) omika ukoreninila najgloblje - kar je bil dodal, razvijal, nadgrajeval skladateljski študij, je hočeš nočeš ostalo drugotno. Seglo je na površje le ob »tehtanju«, s komponiranjem, ki vidi prek opojnosti trenutka, in temu je Ramovš zaupal pač občasno. Oblikovalno so *Miniature* v grobem sicer uravnotežene, toda z nekakšnim, denimo osterčevsko prostodušnim enakovredjem navadnega in zahtevnejšega, med katerima so razmerja dokaj neobvezna. Avtor se jih dotika le toliko, da ima potek celote dovolj pospeška v prvem (II.-IV.) in zlasti sklepnem delu (VIII.-X.), tanjše ali vsaj manj poudarjene razlike, če že ne vmesnosti pri soobstoju različnih metamorfoz pa mu narekujejo zgolj skrb za nevsiljiva nadaljevanja oz. gladke izzvene (od)stavkov. Kakorkoli so domišljeni, njihova strukturiranost nima temeljnega deleža v zasnovi cikla.

Spričo takšnega ustroja zgubita del zanimivosti edini širše razpleteni variaciji, IV. (morda bi jo lahko poimenovali tudi »Ples«) in X. Njun zaris je sicer tridelen kakor pri večini, toda osrednja dela uvajata obsežnejša prehoda (drugod so menjave neposredne), potek je tonalitetno živahnejši in celota doseže t.i. veliko pesemsko obliko (ABA). V »Scherzu« najdemo drobljenje in mešanje tematičnega gradiva, kar ta del približuje izpeljavi, variacijo pa sonatnemu stavku, dasi je značaj bliže plesnemu gibanju. V »Toccati« ima del B še izrazitejšo težo zavoljo nekoliko skrivnostnega, tudi nenadejanega citata obeh tem, ki ju, zlasti drugo, poznamo le iz premen in sta za motiviko uvodnega ter sklepnega dela (A, A1) preoblikovani, v resnici »poenoteni« do komaj ločljivih različkov. Po ustroju je torej »Toccata« bolj ko ne sonatni rondo, ob kratkem še ena podoba prevladujoče tridelnosti. Tej najdeva Ramovš vseskozi odtenke in jih poudarja s krajšanjem ali daljšanjem period ter dinamičnimi kontrasti. Med bolj samosvoje šteje n.pr. enotematična »Fanfara«, v kateri je prva tema variirana kot nasprotje dveh (razvijajočih se) motivov v treh delih (A: eolski modus in a, 8 taktov; A1: C-dur, 23 taktov; A2: F-dur, 15 taktov). Z drugimi besedami, oblikovalski relief cikla ni enoličen in ga ne zamejuje dosledno ponavljanje, četudi je celota brez izvirnejšega formalnega loka.

Ali je bilo to skladatelju dovolj ali pa mu misel pri 24 letih globje ni zmogla, ostaja spekulativno vprašanje, bliže psihološki kakor kompozicijski obravnavi. Eno je seveda na dlani: *Miniature* dodobra izrišejo naravo novega avtorja, bodi umetniško bodi »okoljsko«, genealoško, ki mu je bila zaznamovala pot. V obojem najdemo osebnost, pri kateri sta dediščini učitelja (učiteljev) ter mentalne provenience dobili neznan ustvarjalni napon. Merjen s t.i. slogovnim vatlom je gotovo najbliže Osterčevemu. Kar je bil Osterc uvedel kot »slovenski« neoklasicizem, je leta 1945 vzdrževal

le Ramovš, v sredstvih in estetski drži. Karol Pahor je zadnjič spregovoril z enakim jezikom leto poprej, ko je končal *Slovensko suito 1941-1945* za klavir. Lipovška sta po (prvi) godalni *Suiti* ter brahmsovskem intermezzu (prva *Sonata za violino in klavir*) na začetku 1950-ih let pritegovala bachovski barok (nova različica *Treh klavirskih impromptjev*, *Dva dva* za violino in violo) ter prokofjevski neoklasicizem (*Drugasuita* za godala). Enako vsaksebi, celo bolj razprti so bili Šivičevi vidiki, le da se je gibal bolj nemirno, z drugačnim radijem iskanj (a nič bliže Ostercu). Komaj za spoznanje razločnejše »soroden« učitelju je bil Demetrij Žebre, kajpak v delih, ki so vzklacevala (nikakor samo osterčevski) modernizem, v simfoničnih pesnitvah *Svobodi naproti* (1944) in *Žalni spev* (1945) ter »hindemithovskem« *Concertinu* za klavir in orkester (1946).

Toda duha nekdanje »šole«, ostrega, če že ne svežega, pogumnega, dasi kdaj opotekavega, načelno »skrajnega«, a preprostega za videzom - tega duha po Osterčevi meri bi v delih njegovih kompozicijskih »potomcev« našli komaj za troho. Oglašal se je le pri Ramovšu. Res je bil mladeniško vihrav, privrhuo dosleden, estetsko negotov, tudi brez izkušenj, toda zmogel je širokopotezno govorico, krepko, nič zavrto, nikjer upognjeno pred zgodovino. S takšno se je bil okolju upiral tudi Osterc, v drugem času seveda, pod drugimi zvezdami, na neprimerljivi eksistenčni ravni in zoper drugače zaznamovano (nacionalno umetnostno) politiko. Vzporejanje se torej ustavlja ob kompozicijskih modalitetah, ob razmerju do muzičnega ter ob psihološkem profilu, dolžno je premisliti ločnice med zgodnjim in poznim, javno odmevnim ali utišanim v zasebnosti, dognati vabljivosti sveta pri učitelju ter nedosegljive tujine pri samotnem učencu. Ni dvoma, da je vmes dokaj neenakih stičišč, intuitivnih, redkeje mentalnih razlik, značajskega odmikanja, morda podzavestnih protislovij - zagotovo pa sta enakega kova v prvo(bi)tnem razmerju do glasbenega ter skladateljski drži. Logika t.i. »razvoja« šteje zato Ramovša naravnost med nadaljevalce Osterčeve »smeri«, kar je »v načelu« videti zgodovinsko in šteje kot dokaz »napredka«. Zrno, ki tiči pod pezo tega vzvišenega videnja, je seveda preprostejše: z Ramovšem je preživela osterčevska čud. Brez dedičev in sorodnega vpliva na mlajše, toda pomembna eo ipso, kot faktum radovedne in pogumne osebnosti. Važna je bila še dolgo po učiteljevi smrti zavoljo molka, s katerim se je kulturna politika otepalala njegove sence v bolj »držnih« evokacijah nekdanjih somišljenikov, denimo Šivica ali Švare.

Ramovš je bil med tem pisal neopažen, večina novoklasicističnih del mu je za vedno obležala v predalu. Usoda *Miniatur* torej ni bila posebna, le značilna, in natis jo je (z zamudo, kakor pri vseh) komaj neznatno omilil. Delo je ob *Drugi simfoniji* gotovo kazalo najboljši portret njegove prve samostojnosti, celo izrazitejšega nemara od partiture, ki jo je bil zasnoval v Rimu. Navsezadnje ga je mogel slišati realno, vrhu tega sta opusa ločili domala dve leti trdih izkušenj. Sredi 1943 se je bil vrnil domov, končal januarja 1944 *Drugo simfonijo* (do julija še godalni *Divertimento št. 3*), medtem so ga mobilizirali k domobrancem, maj 1945 je dočkal kot hornist njihove godbe in tri naslednje mesece preživel v zaporu. Seznam del jasno kaže, kako sta mu čas in okolje ustavljala pero, a sam je malo in malokdaj govoril o tistih dneh, še zlasti skopo o ječi in sodnem postopku v škofovih zavodih nad Ljubljano. Bila so »razna zaslišanja in drugo«, ker da so godbeniki »sodelovali z okupatorjem kot njegovi propagandisti«. ²⁸ Tega se je Ramovš pač želel znebiti, kakor hitro so ga

²⁸ Loparnik, B., o.c., str. 88. - Več je bil bržkone povedal staršem, morda le očetu, tudi mnogo pozneje nikomur od prijateljev. Pavle Merku me je opozoril, da med »obravnavo« zapornikov niso bili izbirali sredstev, kakor mu je dogodke opisoval nek Ramovšev sojetnik (nikoli skladatelj, niti z namigom). Ponoči so jih n.p. odvedli na dvorišče in pustili pred (lažnim) strelskim vodom ... Takih »prijemov« seveda niso pozabili, psihološki namen je bil dosežen. Marsikoga je verjetno spremljal še leta, vsaj podzavestno, in moral je sam opraviti z njegovim učinkom.

izpustili. Vrgel se je v delo: 10. avgusta je bil pred vojaškim sodiščem odvezan »krivde«, 31. avgusta ga je Slovenska akademija znanosti in umetnosti sprejela za arhivarja, 17. oktobra je po dobrih petnajstih mesecih končal prvo skladbo, *Bagatelo* za flavto ter dve violi, in tri tedne pozneje so bile napisane *Miniature*. (Še pred koncem leta tudi pet naslednjih krajših del.²⁹)

Tolikšno zarezo kakor domobranstvo in zapor je v Ramovševem opusu pustila samo še vojaška obveznost, ki jo je moral opraviti čez leto in dan. A sta bila premora kljub temu različna. Med prvim je iz Osterčeve »šole« ter Casellovih in Petrassijevih pobud (bolj slogovnih kakor kompozicijskih, bolj mišljenjskih kakor obrtniških) nastal rani novoklasicistični habitus prihajajoče osebnosti in pokazal obvladani doseg najprej v *Miniaturah*. Po drugem je ta zaris dopolnil Šostakovič ter zaznamoval *Tretjo simfonijo* (1948) - vmes pa je odganjalo, kar šteje h pristno Ramovševemu. *Miniature* so gotovo avtorjev uvodni aplomb, tudi zato se je močno trudil, da bi jih ljudje slišali. Danes razkrivajo, kakšni so bili nastavki značilnega, kje se moderno ni moglo zoperstaviti izročilu. in kakšno sled sta pustila čas in okolje v »abstraktnem« vencu variacij.

Ta sled je nemara »zakrinkana« v VII., najbolj nepianističnem (od)stavku cikla, edinem, ki mu nismo našli formalno-vsebinske opredelitve. Da bi lahko imel posebno ozadje, so kajpak domneve, skladatelj ni bil česa podobnega namignil nikoli in z naslovi, zvest novoklasicističnim uzancam, tudi sicer ni rad nagovarjal poslušalcev. Naše tipanje za odmevom, ki je bil morda avtorjev domišljijski vzgib, ima pač le toliko verodostojnega, kolikor ga dovoljujejo manj vidne plati posameznih nadržbnosti. Sedma variacija *Miniatur* vsekakor izstopa zavoljo nenadejanega klavirskega stavka, vztrajanja pri nizkih, tudi najnižjih dinamičnih stopnjah, poudarjeni vlogi sforzato ter hoteno orkestrski fakturi, ki z doslednim tremoliranjem sega po komaj še pianističnih barvah, zveni »skrivnostno« in bolj ko ne evocira romantično izpovedno napetost:

t. 1-3

ppp sempre e legatissimo

con sord. e con Ped.

t. 17-19

sfz pp

sfz pp

sfz pp

²⁹ Gl. mape Ramovš, P. - Rokopisi, NUK, M in Loparnik, B., o.c., str. 257.

Prva asociacija, s katero se bralec odzove na ta osupljivo drugačen variacijski »prizor«, je najbrž stavek *Z mrtvimi v jeziku mrtvih* iz *Slik z razstave* Modesta Musorgskega. Tremolo v njem je sicer manj poudarjena prvina - le ozadje ob različku teme, ne akordična »snov«, na kateri »plava« variacija - toda sorodnost je zaradi domnevne značajske bližine in spričo klavirskega stavka dovolj izzivalna. Prav lahko, da ta pianistični prijem sploh ni bil vzporedje domisleku v *Slikah z razstave*, saj je n.p. bliže uvodu k prvemu stavku Schubertove *Fantazije* za violino in klavir, D. 934 (op. posth. 159). Ramovš bi jo bil lahko poznal iz konservatorijskih let, od muziciranja z Jelko Stanič ali z rimskih koncertov. Vsekakor pa ni brez pomena: povzel je le kompozicijsko-tehnično enak, orkestrskemu zvoku priličen in malo koncertanten vzorec. V primeri s Schubertom ga je »razmaknil« na pet in pol oktav med levo in desno roko ter našel bolj trepetavo, skrivnostno obarvanost, v primeri z Musorgskim se je ognil molu, tremolu pa ni zoperstavil »il canto marcato«, kar (od)stavku jemlje trden metrični utrip in določljivost manj izpostavljenih parametrov. Med tako »nestvarnim« lebdenjem učinkujejo sforzati središčnega odlomka (dela B), ki se dogaja v »navadnem« območju klaviature, kot usodni dramatični prelom. Njegova glasnost in pritajeni »odmevi«, slednjič strm crescendo ter zadnji udarec, po katerem razpoloženje skoraj trudoma, nadvse obotavljivo zdrsnje k nekdanjemu trepetu skrajnosti, kjer ga domala neslišni »spomin« na sforzate zlagoma »ugasne« - to je gotovo sporočilo, ki mu gre izrazita teža.

Seveda ne moremo dognati, koliko in kako je segalo v avtorjevo intimo, a najbrž velja upoštevati okoliščini, ki se na videz komaj dotikata cikla. O prvi govori le rokopis: skladatelj je bil spremenil zaporedje srednjih treh variacij. Po prvotnem zapisu sta »dramatično« VII. oklepali krepka »Koračnica« in slovesna »Fanfara«, kar bi lahko bil tudi nekakšen (namerni?) triptih o dogajanju ob koncu vojne. Ga je bil Ramovš zabrisal v dvomih, da je preveč nazoren, ali iz kompozicijske, boljje umetniške pobude? Naravna se vendarle zdi misel o možnem, morda celo nehotenem odzivu na burna doživetja. Druga okoliščina razpira podobne dvoumnosti: tema *Miniatur* je koral, s katerim je bil skladatelj pričel *Finale Druge simfonije*. Izbor ima bržkone simbolno vlogo, poleg drugega zavoljo navezave novega obsežnega dela na poglavitno prejšnje in torej (nikomur izzivalnega) opozorila, da se avtorjeve držje ter namena vmesni čas ni bil dotaknil. Nemara bi kazalo s takšnim ozadjem razumeti uvrstitev »Koral« takoj po (delni) predstavitvi obeh tem, zlasti pa »umik« njune proveniencie za vprašljivo opredelitev variacij brez teme. In če so tedanji dogodki res kakorkoli segli v Ramovšev tonski imaginarij ter našli glasbeni pendant, se zdi razumljivejša tudi odločitev za naslov *Miniature*. Ni se jasneje prilegal strukturi, nakazoval pa je, da cikel morda ponuja okruške doživetij, kakršna je bila romantična doba (in z njo vsakršno občinstvo) štela med upravičene estetske vsebine. Najbrž ni živa duša pri branju, čez dolga leta tudi radijskem poslušanju razbrala senc, ki so nemara obdajale avtorja, ko je bil cikel pisal. Še desetletja pozneje moremo le ugibati, ali so dodale obolos zasnovi, ki bi jo mogli neglasbeno in brez misli na leto 1945 poimenovati variacije s prikrito temo.