

UDK 780.8:780.616.433Ravnik J.

Katarina Bogunović Hočevar

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Klavirska dela Janka Ravnika, objavljena v Novih akordih

Janko Ravnik's Piano Works, published in the New Chords magazine

Prejeto: 16. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 16th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Cljučne besede: Janko Ravnik, Novi akordi, klavirska dela, glasbena analiza

Keywords: Janko Ravnik, Novi akordi, Piano works, Musical analysis

IZVLEČEK

ABSTRACT

Janko Ravnik je ob svojem prihodu na slovensko glasbeno prizorišče veljal (ob Kogoju) za obetavno skladateljsko osebnost. Posebno pozornost so v Novih akordih pritegnila njegova klavirska dela, ki so po mnenju takratne kritike odpirala novo poglavje slovenske klavirske tvornosti. Razprava razgrinja kompozicijski ustroj posameznih skladb objavljenih v Novih akordih ter iz le-teh izpelje značilnosti skladateljeve poetike zgodnjih klavirskih del.

Janko Ravnik was, when entering the Slovene musical scene, considered to be (beside Marij Kogoj); a promising composer. Special attention in the New Chords was drawn by his piano works, which, according to contemporary criticism, was opening a new chapter in Slovene piano music. The article deals with the compositional structure of pieces published in the New Chords, from which the characteristics of the composer's poetics in his early piano compositions are deduced.

Janko Ravnik je s svojim prihodom na slovensko ustvarjalno prizorišče leta 1911 pritegnil pozornost maloštevilne domače strokovne javnosti. Obe največji kritiški avtoriteti slovenskega glasbenega prostora, Gojmir Krek in Anton Lajovic, sta njegovo skladateljsko delo sprejeli z navdušenjem. Krek je svoja stališča izrekel v literarni prilogi Novih akordov,¹

¹ Zanimivo je, da je Krek ob prvem prejemu Ravnikovih dveh skladb na uredništvo Novih akordov menil, da se njihov avtor »že dolgo bavi s komponiranjem« in se čudil, zakaj se ni že prej oglašil. V: Novi akordi. Glasbeno-knjižna priloga, 10, 1911, št. 4-5, 62. Ob tem je treba omeniti, da je Krek izražal mnenje o prvih Ravnikovih skladbah za zbor (*Poljska pesem in V mraku*). Krekova kritiška avtoriteta, ki je skladateljevo začetno ustvarjalnost opredelila kot »svetovno obljubo, obetajočo naši mladi umetnosti lepših dni, morda sijajnih dni svetovnega priznanja«, je Ravnikovo prvo objavljeno klavirsko delo povzdignila z mislijo, da »danes nam pač vsakdo pritrudi, da je Ravnikov *Moment* eden najsrečnejših, najglobljih, najbolj popolnih pojavov naše dosedanje klavirske literature«. V: Prav tam, 11, 1912, št. 1-2, 11-12. Ta misel je še zlasti pomenljiva, če vemo, da jo je izrekel avtor številnih klavirskih del, prav tako objavljenih v Novih akordih. Krekovo navdušenje nad »mnogo obetajočim talentom« se je z objavo

Lajovic pa pozneje Izidorju Cankarju v *Obiskih* leta 1919.²

S klavirskimi deli je Ravnik nedvomno obljubljal novo poglavje klavirske tvornosti v domačem glasbenem prostoru. Kot kažejo kritiški zapisi, je stopil korak naprej ali drugam od obstoječih klavirskih poetik, ki so po svoji zazrtosti v tradicionalne kanone ustvarjalnega mišljenja ponujale dokaj homogeno sliko dotedanje slovenske klavirske literature.³

Namen pričujoče razprave bo razgrniti glasbene značilnosti skladateljevih zgodnjih klavirskih del, torej tistih, ki so bila objavljena v glasbeni reviji *Novi akordi* v obdobju med letoma 1911 in 1914,⁴ pri čemer bo upoštevala kronologijo nastanka del in ne kronologije objav v reviji. Iz analize del bo mogoče izluščiti kompozicijske postopke in značilnosti, ki zaznamujejo in določajo Ravnikovo poetiko zgodnjih klavirskih del.

Tabela 1: Seznam Ravnikovih klavirskih skladb

naslov skladbe	datum in kraj nastanka	natis in ponatis
Večerna pesem/Nokturno	rkp., 1911 v Ljubljani, 1911*** rkp., v Ljubljani** 1910*	NA XI/1912, št. 3 ED DSS 537
Moment	rkp., 14. 1. 1912 v Pragi** 1911*	NA XI/1912, št. 1 ED DSS 537
Dolcissimo (Preludij)	rkp., 28. 9. 1911 v Pragi** 1912*	NA XII/1913, št. 2 ED DSS 537
Čuteči duši ... (Nokturno)	rkp., 19. 5. 1912 v Pragi** 1911*	NA XI/1912, št. 6 ED DSS 537
Nokturno	rkp., 1913 v Pragi**	

druga Ravnikovega klavirskega dela (*Večerna pesem*) stopnjevalo do te mere, da je kritiko nadomestil z razlago skladbe, to pa je prepustil kar samemu skladatelju. V: Prav tam, št. 3, 27–28.

Zaupanje v Ravnikovo glasbeno govorico se je pri objavi tretje skladbe, skladbe *Čuteči duši*, kazalo tako, da je Krek svoje kritiško stališče zreduciral na nasvet izvajalca, da naj »mirno in brez svete umetniške jeze preskoči to skladbo«, če se ne prišteva k »čutečim dušam«. V: Prav tam, št. 5-6, 52.

Četrto in zadnjo v *Novih akordih* objavljeno klavirsko delo *Preludij* pa je kritiko kljub kratkosti ponujalo veliko »zanimivih potez«. Ta je skladbo označil kot »Ostinato ene miniature! Stvarca kaže, da koplje skladatelj globoko.« Prav tam, 12, 1913, št. 3-4, 36.

Zanimivo je, da je Pavel Kozina v kritiki koncerta Josipa Rijavca in Janka Ravnika za Ravnika dejal, da »se celo zdi, da kot komponist dalek presega pianista Ravnika«. V rubriki *Koncerti* o Ravniku napiše še, da se »nam je predstavil v prvi vrsti kot komponist s svojimi globoko občutenimi skladbami, katere so vzbudile povsod priznanje. Pri nas se le redko kdo posveti študiju glasbe, ali nihče še ni v tako zgodnji mladosti kazal toliko dobrih sadov kot ravno Ravnik«. V: Prav tam, 12, 1913, št. 1-2, 10.

² Anton Lajovic je kot obetavne skladatelj slovenske glasbene prihodnosti označil Ravnika, Kogoja in Škerjanca. V: Izidor Cankar, *Obiski*. Ljubljana: Nova založba 1920, 105.

³ Tu je treba omeniti osrednje skladatelj klavirskih del, objavljenih v *Novih akordih*: po velikem številu objavljenih skladb sta v ospredju Josef Prochazka in Emil Adamič. Skladbe prvega so izhajale v letnikih, ko še ni bilo literarne priloge in je bilo vprašanje profesionalnih zmožnosti produkcije domače klavirske literature še močno aktualno. Adamič je bil urednikov veliki skladateljski up, to pa je Krek zapisal v dvanajstem letniku revije: »Novi akordi se hvaležno spominjajo velikih in trajnih njegovih zaslug, ki bodo v zgodovini slovenske glasbe obsegale eno glavnih točk modernega gibanja«. O skladbah Vjekoslava Rosenberga-Ružiča Krek ni veliko pisal, vsekakor pa ima med njegovimi objavljenimi klavirskimi deli pomembno mesto klavirska sonata, ki velja za rariteto v tradiciji klavirskih del revije. Omeniti je treba še Benjamina Ipavca, Vasilija Mirka, Rista Savina, Julija Junka, Viktorja Parmo, Stanka Premrla, Frana Gerbiča, Antona Lajovica in nenazadnje samega urednika revije Gojmira Kreka.

⁴ Na uredništvo *Novih akordov* je Ravnik med letoma 1911 in 1913 naslovlil pet klavirskih skladb: *Večerno pesem*, *Moment*, *Dolcissimo*, *Čuteči duši* (Nokturno) in *Nokturno*. Razlog, da slednja ni doživela objave, lahko vidimo v prenehanju izhajanja *Novih akordov*.

naslov skladbe	datum in kraj nastanka	natis in ponatis
Grande valse caracteristique	rkp., 1916 v Judenburgu*** 1916*	ED DSS 147
Jugoslavija		1920, Sokolski savez SHS 1920
Valse melancholique	rkp., 1921 v Ljubljani*** 1935* (?)	Nova muzika I/1928, št. 4 ED DSS 147
List v album	rkp., 1921 v Ljubljani*** 1921*	Mala nova muzika I/1928, št. 3 ED DSS 537
Etuda (koncertna)	1926*	
Groteskna koračnica	1943 (Vir: ED DSS 537)	ED DSS 537
Nokturno	rkp., 1951 v Ljubljani*** 1947*	Slovenska glasbena revija I/1952, št. 2. ED DSS 537
Vzpon	rkp. pri Zdenki Novak 1971 (Vir: ED DSS 537)	ED DSS 537

* Delo z letnico nastanka, navedeno v seznamih del, ki jih je skladatelj popisal po letu 1960 in se nahajajo v Ravnikovi zapuščini, ki jo hrani Matej Ravnik.⁵

** Rokopis opremljen z datumom in krajem nastanka dela hrani arhiv uredništva Novih akordov. V: Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

*** Rokopis hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. V: Ravnikova mapa.

Večerna pesem je Ravnikovo prvo delo za klavir; nastalo je najpozneje v letu 1911.⁶ To je bilo obenem delo, ki mu je odprlo možnost študija kompozicije pri Vitezslavu Novaku v Pragi.⁷

Že sam naslov namiguje na karakterno skladbo, ki je v tej obliki tridelna pesem s ponovitvijo prvega dela, torej klavirska miniatūra. Po značaju razpoloženska skladba izhaja iz tradicije 19. stol., to pa se kaže tako v upoštevanju principov tonalne harmonije kot v razmerju med horizontalo in vertikalo.

Skladba je pisana v D-duru, srednji del poteka v g-molu, to kaže na plagalno razmerje delov oblike. Kot osnovo za nadaljnji potek prvega dela skladbe bi lahko označili tri v

⁵ V Ravnikovi zapuščini najdemo tudi dva seznama del, ki sta sestavljena po kronologiji skladb, le da je eden razdelan še po glasbenih zvrsteh. Dela so popisana na obrazcih, ki jih je Ravnik prejel oz. prejel od Zveze skladateljev Jugoslavije (Savez kompozitorja Jugoslavije). Zveza je omenjene obrazce razpošiljala za zaščito in obračunavanje avtorskih pravic. Ravnik je seznama po vsej verjetnosti pripravil nekako v 60. letih prejšnjega stoletja. To potrjujejo tudi datumi dopisov, ki jih je prejel od Zveze skladateljev. Gl.: Zapuščina Janka Ravnika, hrani vnuk Matej Ravnik.

⁶ Ni povsem jasno, ali je *Večerna pesem* nastala leta 1910 ali 1911; gotovo pa je, da je to Ravnikova prva klavirska skladba, nastala pred odhodom na študij v Prago. To potrjujejo letnice zapisane v seznamih Ravnikovih del, ki jih je pripravil sam skladatelj.

⁷ O sprejemnem izpitu na Prškem konservatoriju jeseni 1911 se je Ravnik spominjal takole: »Ko sem vse [to] preigrall, sem zaprosil, da bi zaigral še svojo skladbo *Večerna pesem*. Po nekaj taktih pa me Kaan ustavi in odide iz sobe. Tisti hip me je spreletela huda misel: 'Fant, polomil si ga, ne bodo te vzeli!' Toda čez nekaj trenutkov se direktor konservatorija vrne z nekim gospodom in mi pravi, naj skladbo še enkrat zaigram do konca. Oni drugi gospod me nato vpraša, ali bi se želel vpisati na kompozicijski oddelek, on da me je pripravljen sprejeti v mojstrski razred. S slabim znanjem češkega jezika se mu zahvalim za naklonjenost in povem, da želim študirati klavir. Sprejemni izpit sem s tem opravil. Izvedel pa sem takoj, da je bil oni gospod slavni skladatelj Vitezslav Novak.« Gl.: Radijska oddaja o Janku Ravniku z naslovom »Naši umetniki pred mikrofonom«, predvajana 26. 5. 1980 na Tretjem programu Radia Ljubljana, v okviru uredništva kulturnih in literarnih oddaj. Kopijja oddaje se nahaja v skladateljevi zapuščini, ki jo hrani Matej Ravnik.

začetnem dvotaktnem motivu združene plasti: (1) intervalni potek dvotaktnega motiva označuje melodično gibanje navzdol (dve zaporedni sekundi in terca); vloga vmesne menjalne sekunde dobi vsebinske razsežnosti v drugem delu skladbe; melodija je v najvišjem glasu, preostali, razen basa, jo podpirajo; (2) umerjen in enakomeren ritem vsebuje punktirano ritmično vrednost; (3) bas prinaša sinkopirano ponavljanje enega tona; to nakazuje na rabo latentnega basa.

Primer 1:

Sentimento, lento

V tem motivu je Ravnik združil izhodiščne vsebinske momente, ob katerih je gradil in stopnjeval nadaljnji potek skladbe.

Začetnemu motivu sledi njegova rahlo variirana ponovitev (t. 3 in 4), nato pa štiritaktna perioda, ki je pravzaprav variirana in razširjena glasbena misel začetnega motiva – melodični potek motiva se v rakovem zaporedju intervalov obrne navzgor:

Primer 2:

Ker je izhodiščna glasbena poved (osemtaktna perioda) edini vsebinski moment, na katerem gradi Ravnik prvi del skladbe, je ves nadaljnji glasbeni potek osrediščen na proces variiranja, stopnjevanja in nato umiritve obstoječega glasbenega gradiva.

Na kakšen način oz. s katerimi kompozicijskimi postopki uresničuje Ravnik stopnjevanje in glasbeno dramaturgijo, bo prikazano v nadaljevanju. Poudarjeni bodo posamezni, za graditev in gradacijo ključni kompozicijski principi posameznih variiranih ponovitev osnovne glasbene povedi.

A (Sentimento, lento)

a (t. 1-8)

a1 (t. 9-16)

dramaturgija glasbenega poteka: spremljamo karakterno nekoliko predrugačen motiv, ta odpira periodo kot nekakšen dinamični vrhunec; sledi mu postopna umiritev glasbenega poteka;

kompozicijski postopki: motiv v višjem registru, ojačen s triglasno harmonsko podporo v dinamiki forte, se postopno spušča v nižji register; glasbeni potek, postavljen v vzporedni mol (d-mol), se s kromatično modulacijo zasuka v Es-dur in ustavi na septakordu A-dura; predrugačen latentni bas v obliki razloženega akorda v prvem delu združuje funkcijo ležečega tona in statične harmonije, v drugem pa ponavljanje tona b; ritem ostaja kljub priostreni punktirani figuri nespremenjen;

a2 (t. 17-31)

dramaturgija: ponovitvi začetnih štirih taktov sledi naglo stopnjevanje k vznesenemu vrhuncu, ki se razblini v pasažnih kromatičnih postopih navzdol;

postopki: spreminjanje (pr. 3) in krčenje (pr. 4) intervalne podobe motiva, zgoščevanje ritmičnega poteka z diminucijo motiva in drobljenjem ritmičnih vrednosti; spremeni se harmonski potek (H - C - a ... - A), ki še pred kromatičnim zdrsom utrjuje a-molovo harmonijo;

Primer 3:

Primer 4:

a3 (32-39) - dobesedna ponovitev *a*

a4 (40-47) - rahlo variirana ponovitev *a1*

a5 (48-61) - variirana ponovitev *a* (48-51), ki ji sledi kromatično stopnjevanje motiva in nekaj takti rapsodični zaključek (razložene pasaže in akordi).

Drugi del (*B*) skladbe je karakterno kontrasten, vendar pa gradivo ter stopnjevanje le-tega izhajata iz prvega dela. Še preden skušamo odgovoriti, kako dosega skladatelj kontrastnost celot, bomo opredelili značilnosti glasbenega gradiva.

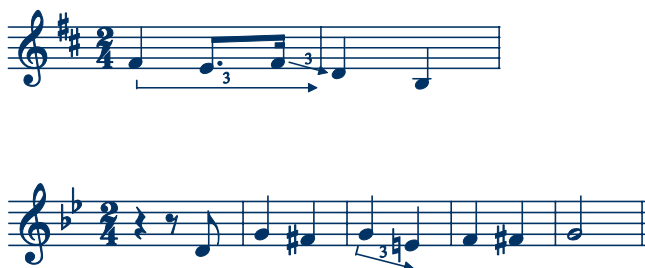
V glasbenem poteku spremljamo dve teksturi: prva poteka v nižjem registru (levi roki) in ima funkcijo ostinata, druga pa v višjem registru (desni roki) in prinaša štiritakti motiva.

Dvotakti ostinato karakterizira interval kvinte, priostren z zvečano kvarto. Če pogledamo ostinatni potek prvega dela skladbe, ugotovimo, da je tudi tu kvinta imela osrednjo vlogo:

Primer 5: B del

Primer 6: *A del*

Izvor motiva v desni roki drugega dela skladbe pa je treba iskati v začetnem motivu: nekoč vmesna menjalna sekunda dobi v drugem delu, torej drugem motivu strukturno težo:

Primer 7: *motiv 1 in motiv 2*

Motiv 2 bi lahko razumeli kot v ambitusu skrčeno izpeljavo *motiva 1*. Tok glasbenega gibanja *motiva 1* teče navzdol, pri *motivu 2* pa navzgor.

Vendar pa poleg variiranja ali mogoče celo izpeljevanja motiva in ostinata kaže izpostaviti še drugačen kontekst, v katerem se pojavlja gradivo dela *B*: ostinato dela *A* skladbe je imel predvsem harmonsko funkcijo, v delu *B* pa se ta predružači v motorično. Poleg tega ostinato neposredno vstopa v ospredje glasbenega dogajanja, s tem pa se spremeni njegova vsebinska raven.

Vsebinski kontekst *motiva 2* se spremeni toliko, da se harmonsko bogatenje *motiva 1* umakne dvoglasnemu in potem enoglasnemu stopnjevanju *motiva 2*, v katerem prevladuje horizontalni moment z značilnim intervalnim gibanjem.

Ne samo da novi ritem in tempo močno določata značaj ostinata in *motiva 2*, temveč ju umeščata v nov glasbeno-vsebinski kontekst, tj. omogočata kontrastno glasbeno celoto prvemu delu.

Način dela z gradivom v srednjem delu *B* se pravzaprav ne spremeni, saj osnovno vodilo ostaja stopnjevanje izhodiščnega motiva oz. gradiva. To se kaže v širjenju ambitusa, naraščanju v dinamiki, bogatenju motiva z akordskimi strukturami. Podobo ponavljajočega se motiva je Ravnik nekoliko popestril s postopnimi oktavnimi premiki navzdol, s sekvenčno ponovitvijo tega pa pripeljal k zgoščeni in obloženi ponovitvi motiva *B*, ki ji sledi vrh srednjega dela skladbe. Dogajanje je do vrha uresničevalo stopnjevanje dveh horizontalnih momentov, vrh pa prinese postopno umiritev postopnim gibanjem motiva navzdol (gre za ponovitev postopnih oktavnih/akordskih premikov navzdol) v desni roki in razloženimi akordi v levi roki. Motorično glasbeno dogajanje obeh tekstur se torej umakne zaporedju akordskih struktur.

Umiritvi sledita virtuoza pasaža in skoraj dobesedna ponovitev dela *B*. Nanj se navezuje ponovitev dela *A* s to shemo: *a* in *a1* prinašata dobesedno ponovitev, *a2* pa na mestu pričakovanega stopnjevanja prinese hipno naraščanje, ki vodi v zaključek.

Doslej smo pokazali, da gradivo drugega dela skladbe izhaja iz prvega, vendar je vsebinski kontekst le-tega nekoliko spremenjen. To pomeni, da je skladatelj predrugičil funkcijo glasbenega gradiva, način dela z njim pa je ostal nespremenjen. Nekoč harmonski potencial motiva in ostinata je prevzela motorična prvina, ki je postavila v ospredje nekoliko bolj horizontalen način mišljenja dveh plasti – leve in desne roke (ostinata in motiva). Kljub spremenjeni funkciji glasbenega gradiva je enoten harmonski ritem še vedno uravnaval motorični utrip obeh plasti.

Kar zadeva harmonski stavek, lahko rečemo, da skladatelj ostaja v mejah tonalno-funkcijskih razmerij, čeprav v posameznih situacijah z rabo alteriranih tonov povzroča manjšo negotovost.

Čeprav skladba sloni na prepoznavnem oblikovnem modelu, tradicionalnem strukturiranju, tj. načinih dela z gradivom, pričakovanih stopnjevanjih in ponovitvah, pa skladatelj preseneča s predrugičenjem funkcije glasbenega gradiva. Ta ugotovitev vzbuja dvom: da je skladatelj do te kompozicijske rešitve prišel instinktivno ali pa je izhajal iz poznavanja dosežkov klavirskih poetik 19. stol? Dejstvo je, da je Ravnik *Večerno pesem* napisal kot učenec šole Glasbene matice, torej brez globljega vpogleda v študij kompozicije. In če je ta skladba dejansko njegovo prvo klavirsko delo,⁸ nedvomno opozarja na avtorja z velikim umetniškim potencialom. Tako postane povsem razumljivo, da se je Vitzeoslav Novak navdušil nad njegovim kompozicijskim dosežkom in po vsej verjetnosti je prav povabilo k študiju kompozicije na Ravnika ustvarjalno učinkovalo zelo vzpodbudno.

Moment je prva skladba za klavir, s katero se je Ravnik predstavil slovenski javnosti. V Novih akordih je Krek med drugim napisal: »kakor nam je [skladatelj] naznanil, mu je zaplodil tega otroka Saint-Saëns s svojo 3. simfonijo z orglami.«⁹ Ob tem se postavlja vprašanje, v kolikšni meri in na kakšen način bi lahko Saint-Saënsova simfonija vplivala na Ravnikovo ustvarjalnost, ali natančneje, na konkretno klavirsko delo. Zdi se, da je skladatelja poleg dela samega pritegnila – kot poznavalca orgel in orgljanja – Saint-Saënsova vključitev orgel v simfonični stavek. Vloga orgel se v tej simfoniji pojavlja predvsem v funkciji harmonske spremljave bodisi melodičnemu (drugi stavek) bodisi motivičnemu gradivu (četrti stavek) ter sicer kot barvna razširitev zvočnega spektra.

Funkcijo spremljave in bogatenja zvočnih razsežnosti orkestra (melodija 2. stavka simfonije) oz. klavirja bi kljub pridržkom (o teh bo tekla beseda v nadaljevanju) lahko deloma prepoznali v začetnih taktih skladbe. Tu desna roka postavlja v ospredje melodijo, leva pa razgrinja harmonsko in barvno podporo melodiji:

⁸ Čeprav virov o obstoju kakšnega prej napisanega klavirskega dela danes nimamo, so možne tudi drugačne hipotetične domneve.

⁹ Novi akordi. Glasbeno-knjižna priloga, 11, 1912, št. 1-2, 12.

Primer 8:

Moderato, espressivo

Nizanje akordskih struktur z melodijo v najvišjem glasju najdemo v drugi 'koralni' temi četrtega stavka Saint-Saënsove Orgelske simfonije. Podoben postopek lahko prepoznamo tudi v Ravnikovi klavirski miniataturi, a s to razliko, da je vsebinski pomen gradiva tu povsem drugačen:

Primer 9:

Čeprav oba momenta vsebujeta potencialno možnost nekakšnega posrednega sklicevanja na glasbeno gradivo simfonije oz. način dela z le-tem, pa se zdi vsakršno nadaljnje razpravljanje vprašljivo.

Moment je, tako kot *Večerna pesem*, zasnovan v tridelni pesemski obliki. Prvi del karakterizira svojevrstna vsebinska fragmentarnost, drugi pa je jasno zaokrožen z enotno motiviko in ritmom valčka v melodiji in spremljavi.

Prvi del je sestavljen iz dveh različnih celot, ki pa imata različno glasbeno gradivo in vsebinski kontekst v skladbi.

Prva celota (primer 8) je štiritaktni stavek, skladatelj pa ga v nadaljevanju še dvakrat variirano ponovi. Ta stavek, ki je obenem začetek skladbe, učinkuje na način, kot da skladba nima pravega začetka oz. kot da smo vstopili v glasbeno dogajanje, ki se je začelo že pred začetkom. K temu pripomore tako melodični moment kot harmonski stavek: nihajoči potek melodije najprej v smeri navzdol in nato navzgor se ne izpoje, temveč zgolj ustavi. Harmonski potek vzbuja še večjo negotovost, saj je prva harmonija, ki jo slišimo v akordični strukturi, dominantni septakord na 4. stopnji izhodiščne tonalitete (Es-dur). Ta se razreši v septakord pričakovane dominante in enako naprej:

$$\begin{aligned} \text{As7} &\rightarrow \text{Des7} \rightarrow \text{Ges7} \\ &\text{Es7} \rightarrow \text{As} \text{ (as-es)} \end{aligned}$$

Melodično postopno padanje spremljajo ponovno padajoči sekundni harmonski premiki, ki učinkujejo na drsenje harmonskega poteka navzdol.

Kantabilnost diskanta srednjega dela skladbe določata tako spevni značaj motiva kot način dela z njim. Poleg obeh pa k temu pripomore še podvajanje motiva v sinkopirani spremljavi:

Primer 12:



Del *A* sestavljata celoti vsebinsko fragmentarne narave, drugi del pa namiguje na valček. Toda metrični pulz tega nekoliko zmotijo sinkopirani udarci v spremljavi. Ob tem se postavlja vprašanje, ali se skladatelj namenoma igra s pričakovanji poslušalcev ali pa je raba sinkopiranega ritma v funkcij ritmične in harmonske popestritve. Ker je bil poudarek na vertikalnem momentu navzoč v celotnem prvem delu (*A*) skladbe, se zdi, da lahko tudi v delu *B* vidimo prej težnjo k širjenju harmonskega stavka kot pa poigravanje s pričakovanji poslušalcev.

Da je bilo Ravniku mišljenje v vertikalnih akordskih strukturah blizu, kaže skladba *Dolcissimo*, pozneje preimenovana v *Preludij*. Skladba, ki naj bi nastala tik pred začetkom študija v Pragi, po podatkih sodeč pred *Momentom*, spominja po svoji kratkosti in deloma tudi po načinu dela z gradivom na Chopinove preludije. Že naslov sam sugerira razpoloženje, ki ga bo mogoče spremljati v skladbi: *dolcissimo* je presežnik besede *dolce*, ki pa pomeni sladek, blag, prijeten, mil. To razpoloženje je podano v začetni dvotaktni motiv, ki ga v nadaljevanju Ravnik sedemkrat (varirano) ponovi. Gojmir Krek je delo posrečeno označil kot »ostinato ene miniature«. ¹⁰ V načinu dela z motivom je prepoznal »raznolične pikantne harmonizacije, smotreno dinamiko in kontrapunktično rabo (*cantus firmus* v levi roki od 5. do 8. takta)«. ¹¹

Harmonski stavek dvotaktnega motiva bi lahko opredelili kot postopno nizanje padajočih štirizvokov. Zaradi dodanih alteriranih tonov bi njihovo tonalno funkcionalno pozicijo težko enoznačno opredelili, saj se zdi, da je Ravnika vodila želja po drsenju harmonskih struktur, v katere je vpet prav tako padajoči motiv v diskantu:

¹⁰ Novi akordi. Glasbeno-knjžna priloga, 12, 1913, št. 3-4, 36.

¹¹ Prav tam.

Primer 13:

Seveda se ob sedemkratni ponovitvi izhodiščnega motiva, postavlja vprašanje oblike, če vemo, da je Ravnik doslej posegal po tridelni pesemski obliki s ponovitvijo. Do odgovora nas bo pripeljala analiza dela z gradivom. Kot smo ugotovili, Ravnik variirano ponavlja motiv, pri čemer se variiranje nanaša na: 1. premik melodičnega diskanta v nižji register, 2. dodajanje alteriranih tonov obstoječim akordskim strukturam, 3. spreminjanje zvočne barve z dinamičnimi posegi in podvajanjem tonov obstoječim harmonijam.

Ker vsak variirano ponovljeni dvotakt postavlja v ospredje katerega od navedenih postopkov, daje glasbeno dogajanje vtis različnosti enakega. Različnost je treba razumeti s pridržkom, saj so variacijski posegi minimalni. Torej predvsem kot izogibanje nevarnosti, da bi skladba zapadla v dolgočasno glasbeno dogajanje.

Če bi glasbeno strukturo dela želeli razčleniti po kriteriju:

- gibanja melodije v glasovih, bi dobili obliko: *a* (1–4) *b* (5–8) *a'* (9–12) *a''* (13–16),
- tonske barve in z njo »zaznavne«*»* strukture: *a* (1–8), *b* (9–12), *a* (13–16),
- harmonskega gibanja: *a* (1–2) *a1* (3–4) *a2* (5–6) *a3* (7–8) *a4* (9–10) *a5* (11–12) *a6* (13–14) *a7* (15–16).

Kljub ponavljanju istega pa se zdi, da je Ravnik hotel izpostaviti spreminjanje zvočne barve.¹² To je dosegel z rabo različnih registrov, kontrastnih oznak za dinamiko ter podvajanjem tonov obstoječim harmonijam. To pomeni, da struktura, ki jo slišimo, ne nastopa hkrati s strukturo melodičnega ali harmonskega poteka; čeprav se melodija v taktih 5–8 pojavi v najnižjem glasu, tega ne zaznamo kot kontrast, temveč kot nadaljevanje predhodnega, saj skladatelj ohranja enako dinamiko in primerljiv tonski obseg glasbenega gibanja.

Struktura, ki jo zaznamo, je nedvomno eno od možnih izhodišč določanja oblike, gotovo pa ni poudarjeno nadrejena preostalima dvema, saj je kontrast zvočne barve premalo transparenten.

Če bi nekatere Krekove misli ob skladbi želeli redigirati, bi lahko dejali, da je Ravniko-vo delo uspešno uresničilo idejo ponavljanja skoraj istega glasbenega poteka, v katerem pa ni bilo prostora za kontrapunktno delo, temveč predvsem za minimalno igranje z zvočnimi barvami. Ker je po vsej verjetnosti Krek v skladbi 'iskal' dinamiko tonalno-funkcijskih razmerij, se zdi, da iz harmonskega poteka motiva (in celotnega poteka) ni mogel prepoznati drugega kot »pikantne harmonizacije«. In kje bi bil Ravnik lahko dobil idejo,

¹² Gre za kompozicijski postopek, ki ga srečamo pri generaciji »romantičnih«*»* skladateljev. Rosen navaja kot primer stavek iz Schumannovega *Karnevala*, »Eusebius«, ob katerem lahko opazujemo v kolikšni meri je lahko tonska barva odločilna pri določanju glasbene oblike. Prim. Charles Rosen. *The Romantic Generation*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press 1995, 12-13.

ki mu jo je uspelo uresničiti v delu? V dobrem poznavanju klavirske literature romantikov ali v izkušnji orgelskega zvoka? Medtem ko na prvo ponuja odgovor analiza celotnega skladateljevega klavirskega opusa, pa se drugo zdi precej verjetno.

Zdi se, da tonska barva ali raba timbra stopa v ospredje tudi v naslednji Ravnikovi skladbi, v *Čuteči duši*. S stopnjevanjem dvotaktnega motiva v okviru osemtaktne stavka gradi skladatelj dinamiko melodičnega loka (t. 1-9), ki jo karakterizirata postopno gibanje navzgor in umiritev:

Primer 14:

Largo, sensibile

The musical score consists of three systems of piano music. The first system begins with the tempo and mood marking "Largo, sensibile". The left hand starts with a piano (*pp*) and legato accompaniment, while the right hand has a whole rest. The second system continues the piece, with the right hand entering with a piano (*pp*) dynamic. The third system concludes the piece with a *rit.* (ritardando) marking. The score is written in 6/8 time and features a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Ker pa je melodično gibanje vpeto v akordske strukture (desna roka), bi bilo treba izpostaviti prevladujočo vertikalno plat glasbenega dogajanja. To gibanje raste na korakajočem poteku ostinata dveh sosednjih tonov (leva roka). In čeprav se sprva zdi, da je enakomerno gibanje ostinata usmerjeno v horizontalni glasbeni potek, je njegova funkcija predvsem harmonska. To potrjuje že v petem taktu kadenčno gibanje ostinata, v nadaljevanju oz. v srednjem delu *B* (t. 31–54) pa popolna opustitev ostinata v korist melodiji z nezapletenimi harmonskimi strukturami. In prav opustitev ostinata ter z njim 'razumljivejši' tok harmonskih zaporedij, ki polarizira razmerje melodija – spremljava (ob melodiji postavlja v ospredje enoznačno harmonsko spremljavo), predstavlja tisti

kompozicijski postopek, ob katerem je gradil Ravnik kontrast v tridelni glasbeni obliki. Ta raste iz izhodiščne osemtaktne celote, ki jo ob vsakokratni ponovitvi nekoliko bodisi melodično bodisi harmonsko rahlo variira.

Princip variiranja nastopi v (1) kontekstu harmonskega barvanja oz. minimalnega predruženja harmonskega poteka in (2) stopnjevanja melodičnega poteka.

Prvo se kaže v dodajanju ali odvzemanju alteriranih tonov obstoječim harmonijam ter v spremembi zaporedja ostinatnih tonov:

Primer 15:

Ta postopek kaže, da skladatelj postavlja v ospredje zgolj variacijskost zvočne barve. Ker pa želi glasbeno dogajanje vendarle vpeti v proces stopnjevanja, doseže to z melodičnim in dinamičnim naraščanjem (t. 18–23), katerega višek zdrsnje v kromatični niz padajočih akordskih prijemov (t. 24–30).

Enako shemo strukturiranja in členjenja delov ter doseganja stopnjevanja in umiritve kaže del *B. Novost*, drugačnost ali kontrast je dosegel Ravnik tako, da je melodijo postavil v srednji register, izločil je ostinato, harmonsko spremljavo melodiji pa je postavil nad melodični motiv in pod njega. S tem je spremljavo tako na ravni obsega kot jakosti razširil, z rabo sinkop pa še ritmično poudaril.

Primer 16:

S tem, ko je Ravnik v *B* delu skladbe ponovil glasbeno dogajanje taktov 31-42 v novem tonalnem prostoru (iz *c*-mola preidemo v *E*-dur – takti 43-54) je po eni plati vzpostavil stopnjevanje, po drugi pa *B* delu omogočil strukturo, ki je postala po obsegu in vsebinski teži enakovredna prvemu (*A*) delu skladbe.

Variacijskost v kontekstu rahlega spreminjanja in stopnjevanja zvočne barve se zdi osrednja značilnost obravnavane skladbe. Kljub temu pa celostni vpogled v skladbo in način dela z glasbenim gradivom ter ciljem, ki ga je Ravnik očitno želel doseči, poraja domnevo, da skladatelj bodisi ni hotel bodisi ni znal izrabiti potenciala izhodiščnega glasbenega gradiva. Vsako stopnjevanje, ki na določen način spodbuja način izpeljevanja ali pa variiranja, se uresniči le deloma, vsakič po istem obrazcu, tj. z razreševanjem nakazanega viška v kromatičnem zdrsru navzdol.

Čeprav se mogoče zdi, da skladbo vodi melodično gibanje, je analitični vpogled pokazal, da je vertikalni moment glasbenega dogajanja tisto izhodišče, na katerem gradi Ravnik svoj glasbeni stavek. To potrjuje tako (čeprav minimalno) variiranje zvočne barve kot vzpostavitev kontrasta na osnovi spreminjanja le-te.

Vsa štiri klavirska dela, objavljena v Novih akordih, so klavirske miniature. *Moment*, *Nokturno* (Čuteči duši), *Preludij* in *Večerna pesem* so primeri skladb, nastalih v obdobju (1910–1912), torej Ravnikovih prvih kompozicijskih poskusov. Razen *Preludija* imajo klavirska dela (malo) tridelno pesemsko obliko s ponovitvijo. Raba simetrične sintakse se pokaže kot zavezujoči kompozicijski princip, v katerem prevladuje dvotaktno členjenje (redkeje raba stavčne sintakse) in brez katerega se zdi vsakršna glasbena zamisel neuresničljiva – dvotaktna narava melodičnih motivov, ki se neposredno naslanjajo na tradicijo 19. stol., na splošno ne manifestira kompleksnejše tematike. Na osnovi dvotaktov gradi skladatelj štiritaktne ali osemtaktne celote, z variiranimi ponovitvami teh pa uresničuje posamezne dele pesemske oblike. Na podlagi oblikovnega principa graditve miniaturnih je očitno, da se Ravnik sprehaja po Chopinovih sledih. Svoj klavirski stavek gradi ob tipu najmanjše in najkrajše klavirske miniature – preludiju. Iz analiz vseh štirih kompozicij smo lahko razbrali, da je Ravnikov način dela z gradivom dokaj preprost. Poleg ponavljanj, uporabe sekvenc in manjših variiranj ne najdemo drugih načinov, s katerimi bi stopnjeval glasbeni potek. Harmonski stavek uresničuje na osnovi tonalno-funkcijskih razmerij, dinamiko njihovih zaporedij pa skuša razrahljati in zamegliti z rabo alteriranih tonov, kromatičnih in sekundnih postopov tako v vertikali kot horizontali. Poleg naštetih je v treh kompozicijah očitna nekakšen latentni ostinato, s katerim posega predvsem v harmonski stavek glasbenega dogajanja. Če bi želeli opredeliti funkcijo teh tonalno razrahljanih harmonij, bi ugotovili, da širjenje tonalnega prostora izhaja iz skladateljevih hotenj in potreb po iskanju novih harmonskih zvočnosti. To nakazuje tudi faktura glasbenega poteka, v kateri je akordski/vertikalni moment prevladujoča lastnost vseh skladb. Zdi se, da je raziskovanje harmonske barve predstavljalo Ravniku enega od osrednjih kompozicijskih vzgibov. S spreminjanjem ali rahlim variiranjem harmonske in zvočne barve, dodajanjem ali odvzemanjem ostinata in novimi/drugačnimi dinamičnimi oznakami je ustvaril bodisi minimalno variacijskost bodisi kontrastnost glasbenih delov. To utemeljuje še s spremenjeno dinamiko (*Preludij*) ali tonalnimi spremembami (*Čuteči duši*).

Dejstvo je, da je v *Večerni pesmi* gradil kontrast srednjega dela tako, da je vsebinski kontekst izhodiščnega glasbenega gradiva spremenil. Tega načina v naslednjih treh kompozicijah več ni ponovil, to pa nas ponovno napeljuje na ugotovitev, da Ravnik motivično-tematskega dela ni postavljajal v ospredje.

Vse štiri miniature bi lahko označili kot odtenke enotnega razpoloženja, v katerih izstopa harmonska prvina. Potek izpeljevanja gradiva jim je tuj, blizu pa jim je obravnavanje harmonije v funkciji tonske ali harmonske barve, ki jo je mogoče variirati, ne da bi se jo izrazito spremenilo – seveda v okvirih tradicionalnega snovanja klavirske miniature.

Razlogi, da je Ravnik klavirski stavek izpeljeval neposredno iz romantičnih vzorov, se zdijo razumljivi, če domnevamo, da je bila klavirska literatura romantike tista, ob kateri se je skladatelj začel uveljavljati kot pianist. Zakaj je v lastno ustvarjalnost prenesel zgolj zgled (najmanjše) klavirske miniature in ne sonate, scherza, balade, rondoja itn., se prav tako zdi razumljivo. Očitno je, da se je v malih oblikah počutil ustvarjalno varnega. Verjetno je menil, da bi se brez osnov kompozicije težko lotil zahtevnih in kompleksnih glasbenih oblik za klavir.

Skupna lastnost skladb je tudi to, da vse (razen srednjega dela *Večerne pesmi*) izražajo razpoloženje počasnejših, temnejše obarvanih liričnih utrinkov. Da je bilo Ravniku tovrstno čustvovanje ustvarjalno blizu, se zdi enako verjetno kot misel, da je želel ponoviti uspeh prve, v Novih akordih objavljene skladbe oz. vztrajati pri tistem, kar je bilo sprejeto kot »izvirno«.

SUMMARY

Janko Ravnik's appearance on the Slovene musical scene in 1911 drew the attention of domestic, not very numerous, professionals in the field of music. The two greatest critical authorities that time, Gojmir Krek and Anton Lajovic, welcomed his compositional work with enthusiasm. There can be no doubt that Ravnik's piano works were promisingly opening a new chapter in Slovene piano music. As one can detect from various critical writings, Ravnik made a step forward and away from existing piano poetics that, fallen for traditional canons of compositional thinking, gave a rather homogeneous image of piano literature up to that time. The article gives a survey of musical characteristics in Ravnik's early piano works, i.e. those published in the *New Chords* magazine between the years 1911 and 1914.

The article shows that all four piano works, published in the *New Chords*, are actually miniatures for piano. *Moment*, *Nocturne*, *Prelude*, and the *Evening Song*, represent compositions written in the period from 1910 to 1912, and are thus Ravnik's compositional firstlings. Apart from the *Prelude*, all the piano works make use of small song form with recapitulation. Ravnik structures his miniatures on the basis of the smallest - the prelude. His treatment

of sonic material is rather simple. Beside repetition, sequencing and slight variations, no other ways of intensifying the flow of music are to be found. The harmonic structure is based on tonally functional relations, while loosening and veiling the dynamics of their progressions through the use of altered tones and chromatic motion, both vertically as well horizontally. Furthermore, in all these compositions one can feel a latent ostinato, which above all influences the harmonic level of the works. Trying to pinpoint how these tonally loosened harmonies operate, one realizes that the broadening of the tonal space follows the composer's wishes and needs to find new harmonic sonorities. It appears that Ravnik's search for harmonic timbre was one of the composer's central creative incentives.

All four miniatures could be considered as varieties of a rather uniform mood in which the harmonic element comes to the fore. The development of material is alien to him, he prefers harmonies as carriers of tonal and/or harmonic colour that can be varied, though not explicitly changed, naturally, within the traditional ways of composing a miniature for piano.

The reasons why Ravnik structured his piano works on first-hand romantic models seem to be quite obvious, considering the fact that romantic piano literature was the very music through which

he was beginning to assert himself as a pianist. Why he modelled his works after the (smallest) piano miniature, leaving out sonatas, scherzos, ballads, rondos etc., seems clear as well. In small forms he obviously felt creatively safe. He was most likely aware that without compositional basics writing more complex music forms would be too demanding. All compositions (except the middle section

of the Evening Song) have a common trait, they all express a mood of rather slow and darksome lyrical aphorisms. No doubt that such sentiments were near to Ravnik's creative feelings; therefore, it is more than likely that Ravnik wanted to repeat the success of his first composition, printed in *New Chords*, or rather wanted to stick to what had been accepted as "original".