

RAZPRAVE FF

Katarina Bogunović Hočevar

Odsevi in obličja glasbene govorice Janka Ravnika



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Odsevi in obličja glasbene govornice Janka Ravnika

Zbirka: Razprave FF (ISSN 2335-3333)

Avtorica: Katarina Bogunović Hočevar
Recenzentki: Nataša Cigoj Krstulović, Ira Prodanov Krajišnik
Lektor: Damjan Popič
Prevod povzetka: Ana Vončina
Tehnično urejanje in prelom: Irena Hvala



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License. / To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete
Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič
Tisk: Birografika Bori, d. o. o.
Ljubljana, 2019
Prva izdaja
Naklada: 200
Cena: 19,90 EUR

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Raziskovalni program št. J67180 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>
DOI: 10.4312/9789610601708

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=299138048
ISBN 978-961-06-0172-2

E-knjiga
COBISS.SI-ID=299134464
ISBN 978-961-06-0170-8 (pdf)

Kazalo vsebine

Uvod	5
1 Umeščanje: v glasbenozgodovinskem kontekstu in ob njem	9
2 Janko Ravnik	23
2.1 Prve glasbene spodbude	24
2.2 Ravnikov študij v Pragi.	26
2.3 Ustvarjalni začetki	28
2.4 Odhod k vojakom.	35
2.5 Službovanje v operi	38
2.6 Prihod na Akademijo za glasbo	41
2.7 Ravnikov prispevek k zgodovini slovenskega filma in fotografije	43
2.8 Ravnikovi glasbenoestetski nazori	47
3 Glasbena dela Janka Ravnika	53
3.1 Metodološka izhodišča analitičnega opazovanja opusa.	53
3.2 Klavirska dela	54
3.2.1 Obetavni začetki	57
3.2.2 Grande valse caractéristique	74
3.2.3 Po prvi svetovni vojni.	85
3.2.4 Po ustvarjalnem molku – premena klavirske poetike?	92
3.3 Samospevi	103
3.3.1 Samospevi iz časa Novih akordov	108
3.3.2 Seguidille	124
3.3.3 Samospevi po letu 1920	133
3.4 Zbori	147
3.4.1 Zbori iz časa Novih akordov.	151
3.4.2 Zbori po prvi svetovni vojni.	164
3.4.3 Zbori po drugi svetovni vojni.	176
4 Ravnikove sledi	189
Povzetek	199
Summary	201
Viri in literatura	203
Imensko kazalo	215

Uvod

Naslov pričujoče knjige je prevzet iz istoimenske knjige *Odsevi in obličja*, zbirke fotografij s komentarji, ki sta jo v poznih sedemdesetih letih pripravila Janko Ravnik in Marijan Lipovšek. Skupaj z drugo (in zadnjo) knjigo, zbirko fotografij *Lepa si, zemlja slovenska*, je Ravnik sklenil svojo ustvarjalno in življenjsko pot. V slovenski glasbeni prostor je vstopil kot obetavni skladatelj Novih akordov, vsestranski glasbenik, izstopil pa kot izjemen in prepoznaven fotograf slovenskih gora. Naslova obeh knjig implicirata Ravnikovo ustvarjalno naravo in njegov človeški značaj. Delo za objektivom je ustrezalo njegovi intimni naravi, tako kot je bila njegova glasbeniška pot v »zaodrju« vseskozi prisotna, a nikoli v soju žarometov. Duhovni tokovi časa so se ga dotaknili, a ga niso vznemirili. Janko Ravnik je bil skladatelj samouk in pianist. Bolj kot koncertna kariera ga je prevzelo komorno muziciranje, še bolj pa predanost pedagoškemu poklicu. Bil je sveži »duh« Novih akordov, ki pa je v skladateljstvu videl le eno od možnih in sebi ljubih glasbeniških delovanj. Ravnikovo ustvarjalnost zaznamuje samosvoja pot, ki je nastajala ob dediščini slovenske glasbene preteklosti, ob pianistični poti, in je zaznamovana z izjemno ljubeznijo do narave, gora, z razkrivanjem potencialov na področju umetniške fotografije. Prefinjena estetska drža je v času mladosti še mogoče namigovala na novo in predrzno, pozneje pa se je ustalila v pojmovanju glasbe kot lepe umetnosti.

Knjiga *Odsevi in obličja glasbene govornice Janka Ravnika* postavlja v ospredje prav glasbeno ustvarjalnost, kakor se le-ta uresničuje skozi tri zvrsti, ki zaznamujejo Ravnikov opus: klavirska dela, samospeve in zборе. Gre za sistematičen prikaz in analize skladb, v katerih se manifestirajo značilnosti Ravnikove glasbene govornice v času in skozi čas, z vsemi morebitnimi spremembami, kompozicijskimi in slogovnimi spremenljivkami, dilemami, izhodišči in rešitvami. Analitični pogled na vsako od treh zvrsti razpira skozi kronologijo nastanka glasbenih del uvid v skladateljevo delavnico posamičnega dela, prav tako pa analitične izsledke posamičnih skladb sintetizira v značilnosti govornice in v opazovanje premen v njej. Razumevanje Ravnikovih ustvarjalnih izhodišč in tudi njegove ustvarjalne poti osvetljujejo nekateri drobci iz življenjepisa. Ta temelji na zapisih iz leksikonske literature in na skladateljevih osebnih pričevanjih, kakor in kolikor jih je sploh želel posredovati.

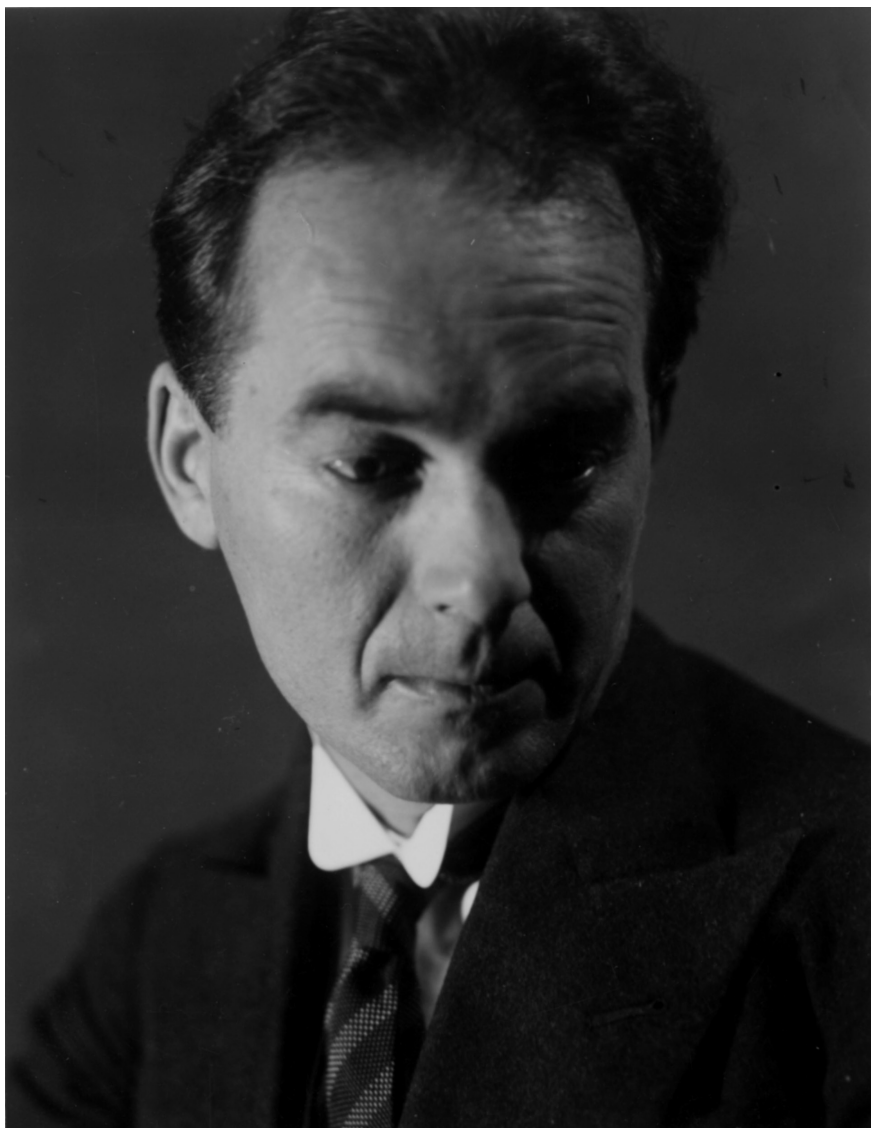
Razprava je poskus celovitega prikaza skladateljeve ustvarjalne delavnice: poznavanje le-te omogoča ustrezno vrednotenje Ravnikovih dosežkov ter njihovo umeščanje v ustvarjalni glasbeni kontekst skladateljevega časa. Prav poglobljen uvid v Ravnikovo glasbeno poetiko demistificira njegovo skladateljsko pot, za katero se je zdelo, da je bila zavita v meglico neznanega.

Knjigo odpira poglavje, ki Janka Ravnika umešča v glasbenozgodovinski kontekst prostora, v katerem je deloval. Umeščanje raste iz nenehne interakcije skladatelja s prostorom, okoliščinami, inštitucijami, glasbeniki in drugimi osebnostmi ter dejavnostmi od začetka 20. stoletja do druge svetovne vojne. Govorimo o skladateljsko in nasploh glasbeniško najbolj plodnih letih, v katerih se je manifestiralo Ravnikovo delo. To nikakor ne pomeni, da so dosežki njegovega dela po drugi svetovni vojni zanemarljivi, a zdi se, da z glasbeniškega, zlasti pa skladateljskega vidika z *obrobja* opazujejo dogajanja, od katerih se je Ravnik postopno poslavljajal, glasbenost pa ohranjal zase, kot del lastnega intimnega sveta.

Pozicioniranje Janka Ravnika v odnosna razmerja z vsemi (ne)posrednimi dejavniki in okoliščinami, v katerih je deloval, pomaga pri celovitejšem razumevanju njegove vloge v našem glasbenem prostoru, osvetljuje njegovo osebnost in odločitve ter stopa korak bližje k umetniku mnogih darov, katerega glasbeniška pot ni beležila velikih pretresov in prelomov. Soobstajala je v glasbenem življenju med obema vojnama in *ob njem*, ustvarjala je podobo glasbene Ljubljane. Pianist, ki ni želel v ospredje, profesor, skrit med štirimi zidovi, in fotograf (ter režiser) za objektivom, ni puščal veliko sledi o sebi, razen tistega, za kar je želel, da ostane: po obsegu skromen skladateljski opus, številne umetniške fotografije in hišo v Fužini s prelepim pogledom na Bohinjsko jezero, ki skriva njegove številne rokodelske talente. Ravnik ni pisal o glasbi, času in sebi, vsaj ne z besedami. Svoje pojmovanje umetnosti je udejanjal z umetnostjo samo.

Hoditi z njim, opazovati ga pri delu, pri njegovi osredotočenosti, nenehni dobrovoljnosti in šegavosti, to je šola, je učenje, je izkustvo, ki je nepozabno in obenem nepozaben nauk za življenje. Ravnikovo življenje ni bilo nikoli površno, nikoli poceni in plitvo. Zavedal se je, ali pa je podzavestno čutil, da vsaka nadarjenost obvezuje. Ni vseeno, kako človek preživi svoje življenje ... Kot svetle točke sredi temine so ljudje, ki živijo skladno z načeli, ki niso nikjer zapisana in ki ne izvirajo iz hlepenja po premoženju, po uveljavljanju, po slavi, po gospodovanju, temveč jih piše zavest odgovornosti, ki smo jo dolžni svojemu krogu.¹

1 Ravnik in Lipovšek, 1980.



Fotografija 1: *Janko Ravnik (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)*

1 Umeščanje: v glasbenozgodovinskem kontekstu in ob njem

Družbenokulturni, zlasti pa glasbeni okviri, v katerih je v času avstro-ogrske monarhije delovala Glasbena matica (v nadaljevanju GM) kot osrednji glasbeni zavod na Slovenskem, so bili precej drugačni od tistih po prvi svetovni vojni. Pred vojno je bila GM ena od inštitucij, ki so krojile glasbeno življenje v Ljubljani. Razgibana simfonična dejavnost Filharmonične družbe, tekmovalnost dveh opernih gledališč ter kratko, a vendarle uspešno delovanje Slovenske filharmonije pod vodstvom Václava Talicha so ustvarjali in tudi danes dajejo sliko drugačnih okoliščin, dosežkov in časa, v katerih se je oblikovalo glasbeno življenje pri nas. V tem razgibanem in za glasbeno okolje značilno razsrediščnem dogajanju avstro-ogrske province se je krepila identiteta nacionalnega, ne le na ravneh šolstva in reprodukcije, pač pa tudi na ustvarjalni ravni. Slovensko ustvarjalnost je ob začetku 20. stoletja intenzivno spodbujal Gojmir Krek z revijo *Novi akordi*, ta pa je slovenskemu okolju ponudila za takratni čas novo paradigmo spodbujanja nastanka novih slovenskih glasbenih del in, kar je enako pomembno: zapise o glasbi in takratnem glasbenem življenju ter domačo glasbeno kritiko. Sistematično, urejeno, premišljeno in dobronamerno vodenje revije je njenemu uredniku kot tudi reviji sami ustvarilo položaj reference in avtoritete, ob kateri so se začele uresničevati mlade, prihajajoče generacije ustvarjalcev. Ob tem imamo v mislih prav Janka Ravnika, ki je pred študijem in v času študija na Praškem konservatoriju reviji pošiljal skladbe, ta pa je objavila vse razen ene.

Janko Ravnik sodi med prve učence GM, ki so svojo življenjsko pot posvetili poklicnemu ukvarjanju z glasbo. Po končani šoli GM je študij glasbe nadaljeval na Praškem konservatoriju. Pobuda je bila močna: Ravnikovo nadarjenost sta prepoznala in spodbujala zakonca Talich, zlasti Vida Prelesnik Talich, njegova učiteljica klavirja na šoli GM. Najbrž pa sta poleg ostalih učiteljev tudi obe tedanji avtoriteti domačega glasbenega šolstva, Matej Hubad in Anton Lajovic, prepoznala potencial glasbenika »v nastajanju«. Prav omenjena sta Ravniku posredovala osnove oblikoslovja in harmonije, ob katerih je začel ustvarjati.

Ravnikova odločitev glede študija je bila jasna: v Prago se je odpravil na študij klavirja, ker pa je na sprejemnem izpitu odigral svojo skladbo, je bil povabljen tudi na študij kompozicije. Obeh študijev si finančno ni mogel privoščiti, čeprav bi bil najbrž želel, a odločitev je bila nedvoumna: klavir je bil pred kompozicijo. Skladanju se ni odpovedal, z njim je ohranjal glasbeniški stik z domovino, z Novimi akordi. Tako je bila njegova prisotnost v domačem okolju kljub bivanju v tujini očitna. Zanimivo je, da se je v času študija posvečal kompoziciji bolj intenzivno kot kadarkoli pozneje v življenju.

Bil je najmlajši med skladateljskimi imeni, ki so ob Emilu Adamiču, Antonu Lajovcu, Gojmirju Kreku, Franu Gerbiču, Ristu Savinu, Viktorju Parmi in drugih skladateljih v okviru Novih akordov ustvarjali glasbo slovenske moderne. Revija je bila v Ravnikovem primeru možnost, vstopnica, uresničitev in prepoznavnost novega skladateljskega upa. Nemara je tudi dejstvo, da je v istem času študiral glasbo v tujini, podkrepilo njegovo legitimnost. Mladih glasbenikov, ki bi se takrat poklicno usmerili v glasbo in študirali v tujini, ni bilo prav veliko. Ravnik je bil med tistimi, ki so s svojim zgledom krepili profesionalizacijo in institucionalizacijo slovenskega predvojnega glasbenega prostora.

V času šolanja pri GM se je glasbeno razvijal ob vokalni glasbi, zlasti zborovski (re)produkciji, ki je s Hubadom na čelu postala »razvojno žarišče slovenske glasbe« (Cigoj Krstulović, 2015, 281). Ravnik je bil še dijak, ko se je z ustanovitvijo Slovenske filharmonije leta 1908 začela krepiti domača orkestralna poustvarjalnost. Zdi se, da ga je bolj zaznamoval in pritegnil tisti del domače reprodukcije, ki je imel daljšo zgodovino in ob katerem se je oblikovala identiteta domače ustvarjalnosti. Dodatni razmislek spodbuja tudi misel, da je imel Ravnik v času študija v Pragi možnost intenzivnejšega srečevanja z inštrumentalno (tudi orkestrsko) ustvarjalnostjo, najbrž se je tudi seznanil z glasbenimi tokovi takratnega časa, a je prav v tistem času intenzivno navezoval stike z domovino (s svojimi skladbami) in prispeval k tradiciji vokalne glasbe. Koliko se je v resnici Ravnik ukvarjal z vprašanjem slovenske klavirske literature, ne vemo. Jasno je, da je svojo ustvarjalno moč preizkusil tudi na polju, kjer je bil glasbeniško najmočnejši: ob klavirju. Ravnikova klavirska ustvarjalnost se zdi glede na obseg in značilnosti prej posledica notranjih ustvarjalnih vzgibov kot pa hotenja, da bi zapolnil vrzel domače klavirske produkcije.

Po končanem glasbenem konservatoriju mu je splet srečnih okoliščin namenil to, da je bil v času prve svetovne vojne nameščen (mobiliziran) kot glasbenik v Judenburgu. Prizanesljivost vojnih let je bila naložba za prihodnost. Komorno muziciranje z bratoma Rihardom in Ladislavom Zika je iz vojaških prostorov prešlo na koncertne odre. Tam je pokazal svoj izvajalski potencial prav v komorni igri, in to z glasbenikoma, ki sta v prihajajočem desetletju ustvarila ime znamenitemu, mednarodno priznanemu godalnemu kvartetu. Prav ta naklonjenost komorni igri in prepoznavanje lastnih potencialov v njej ter dediščina sodelovanja z bratoma Zika so ustvarili polje, v katerem se je v dvajsetih letih glasbeno potrjeval in uresničeval Janko Ravnik.

Po prvi svetovni vojni je ob vrnitvi v Ljubljano postal pogodbeni korepetitor in dirigent v operi Slovenskega narodnega gledališča. Čeprav se z današnjega vidika



Fotografija 2: *Kvartet Zika in Janko Ravnik* (vir: Matej Ravnik)

to morda zdi nekoliko nenavadno, še posebej dirigentsko delo, je bilo razlogov za takšno odločitev več. V operi sta službo dobila brata Zika, mesto korepetitorja pa je bilo skladateljevi naravi komornega glasbenika nemara blizu. V povojni Ljubljani so bile razmere za pridobivanje službe neugodne, nekoliko manj v opernih hišah in godbah, kjer so iskali kapelnike in razpisovali delovna mesta za korepetitorje, saj je tega kadra vsepovsod primanjkovalo.

Zanimivo je, da je povojno otvoritev slovenskega glasbenega odra vodil prav Janko Ravnik, ki se v tej vlogi, kljub naklonjenim kritikam, ni prepoznal. Dirigentsko palico je zavihtel na treh premierah operet (novembra 1918, decembra 1918 in januarja 1919), pozneje pa ga v dirigentski funkciji opernega gledališča ne srečamo več. Najbrž je v tem času že moral razmišljati o drugačni glasbeni poti, umaknjeni od zahtevnih razmer, v kateri je delovala slovenska operna hiša. Poleg Narodnega gledališča po vojni ni bilo veliko ustanov, ki bi glasbenikom omogočale poklicno delo. Če je bila GM pred vojno »organizacijsko središče vsega glasbenega delovanja Slovencev« (Cigoj Krstulović, 2015, 284), je po vojni postala motor vseglasbenega dogajanja. Z razpustitvijo Filharmonične družbe je prevzela vlogo osrednjega organizatorja in pobudnika glasbenovzgojnega, izvajalnega in ustvarjalnega življenja na Slovenskem.

Prav v času Ravnikovega dela v operi so dozorele razmere za ustanovitev konservatorija v Ljubljani. Čeprav ideja ni bila nova, je odbor GM ob podpori gledališkega konzorcija leta 1919 ustanovil Konservatorij. Matej Hubad, ki je bil že v predvojnem času ena osrednjih avtoritet delovanja GM, je svojo strateško vlogo uresničeval še naprej: prav on naj bi imel »največ zaslug za ustanovitev konservatorija« (Budkovič, 1995, 22). Nova ustanova je ob Narodnem gledališču postala ena od obeh institucij, kjer so lahko poklicno delovali profesionalni glasbeniki. Konservatorij je v prihajajočem desetletju nadaljeval težnje GM, predvsem pa je na stežaj odprl vrata profesionalizaciji glasbenega delovanja. Misel, da bi lahko poučeval na konservatoriju, Ravniku najbrž ni bila tuja. Njegove izkušnje iz Prage ter dejstvo, da v takratni Ljubljani ni bilo veliko domačih glasbenikov z visoko izobrazbo, so nedvomno govorili Ravniku v prid. Najbrž pa bi med močnejšimi argumenti lahko prepoznali tudi to, da je svoje ime že afirmiral ob Novih akordih in dodatnih dokazil o svojih potencialih ni potreboval. V času nastanka konservatorija je bil Ravnik dovolj raznoliko profiliran—kot pianist, komorni glasbenik, skladatelj, korepetitor in dirigent—kot vsestranski glasbenik z ustrezno izobrazbo in izkušnjami. Kot *so-trudnik* Novih akordov je bil nedvomno prepoznan med skladateljskimi avtoritetami takratnega časa, nenazadnje je svojo ustvarjalnost gradil prav ob Lajovčevi dediščini. Lajovčeva podpora se zdi skorajda samoumevna, podobno pa bi lahko pripisali Hubadu, Ravnikovemu nekdanjemu učitelju in idejnemu vodji, ki je na novoustanovljenem konservatoriju potreboval format glasbenika, kakršen je bil Ravnik. Dejstvo, da je Ravnik nastopil delo na konservatoriju takoj naslednji dan po poteku pogodbe v operi, je dovolj zgovorno samo po sebi.

Ravnikov vstop na konservatorij je opredelil njegovo nadaljnjo pot: odločitev, da bo deloval kot klavirski pedagog, je vseskozi ostala neomajna. To je bilo področje, s katerim se je vsaj navzven popolnoma identificiral—nedvomno bolj kot z nastopanjem (za katerega je bil prav tako kvalificiran) ali pa s skladanjem. O solističnem nastopanju pri Ravniku pravzaprav težko govorimo; mogoče v predvojnih in vojnih letih, v obdobju po vojni pa le sporadično, in to le ob upoštevanju vokalnih in vokalno-instrumentalnih koncertov, v okviru katerih je občasno zaigral kakšno klavirsko delo. Res pa je, da ima komorno muziciranje na skladateljevi glasbeni poti posebno mesto.

Dvajseta leta prejšnjega stoletja so zanj minila v znamenju poklicne afirmacije klavirskega pedagoga. Ravnikova vloga znotraj konservatorija je bila poleg pedagoške še umetniška: veljal je za najprepoznavnejšega klavirskega spremljevalca (korepetitorja, pianista) na glasbenih produkcijah, nastopih in drugih dogodkih, ki so bili na različne načine povezani z delom konservatorija oz. vodilnih glasbenih

reproduktivnih umetnikov v Ljubljani. Sprehod po enem od dnevnikov tistega časa, Slovenskem narodu, lahko približno ponazori Ravnikovo vpetost v takratno glasbeno življenje in slovenski kulturni prostor.²

V dvajsetih letih se Ravnikovo ime največkrat pojavlja v povezavi s pevsкими nastopi (včasih samostojnimi, včasih pa združenimi z nastopom, največkrat zbora GM), kjer je nastopal kot klavirski spremljevalec bolj ali manj znanih domačih pevskih imen (Josip Rijavec, Vilma de Thierry, Pavla Lovšetova, Julij Betetto, Aleksander Rigo, Ivanka Ribič, Hugo Zathay). Domačih uveljavljenih instrumentalnih solistov je bilo takrat malo, tuja izvajska imena pa so bila v slovenskem kulturnem prostoru Kraljevine SHS vsaj na začetku dvajsetih let redkost; če že, so bila omejena na občasne solistične ali komorne nastope. Orkestrska glasba je bila zreducirana na nekaj koncertov Orkestralnega društva letno, ti pa so bili le redko v celoti instrumentalni, o simfoničnih pa skorajda ne moremo govoriti.

Ker na domačih koncertnih odrih ni bilo tudi v drugi polovici dvajsetih let kaj dosti tujih poustvarjalnih imen, je zgovoren podatek, da je Ravnik nastopil s francosko violončelistko Juliette Alvin³ in srbsko violinistko Marijo Mihajlovič⁴. Zdi se, kot da si je v našem prostoru ustvaril položaj izvrstnega in zanesljivega pianista, ki je bil kos visokim zahtevam komornega muziciranja. Ravnikovo izjemno vlogo je prepoznal tudi Marij Kogoj, ko je leta 1926 v eni od kritik komornega koncerta Kvarteta Zika v Ravniku prepoznal »najboljšega spremljevalca takih kvalitet, da jih je malo podobnih tudi v drugih centrih« (Kogoj, 1926, 6).

Poleg komornega nastopanja se Ravnikovo ime pojavlja v kontekstu Turistovskega kluba Skala in njegovih fotografskih dosežkov. Čeprav je šlo za povsem ljubiteljsko dejavnost, ji je Ravnik moral nameniti zajeten del časa, saj bi sicer težko sodeloval na fotografskih razstavah in tekmovanjih ter predaval o planinstvu tako doma kot na Hrvaškem (Zagreb, Split) in v Srbiji (Beograd).

Če so Novi akordi (v nadaljevanju NA) predstavili slovenskemu prostoru Ravnika skladatelja, pa so pevci, ki jih je v dvajsetih letih spremljal na koncertnih odrih, promovirali tudi nekatera njegova dela. Nič manj niso bili priljubljeni njegovi zbori, ki so bili na sporedih številnih slovenskih zborov (Ljubljanski zvon, Pevsko društvo Slavec, APZ, Zbor slovanskih učiteljev, Zbor učiteljske zveze v Trstu, Glasbena matica, Šentjakovski pevski zbor, Pevsko društvo Ilirija, Pevski zbor učiteljstva U.J.N. Ljubljana, Grafika). Prisotnost Ravnikovih del (zlasti zborov in samospelov) je ohranjala recepcijo Ravnika kot skladatelja. Bolj kot besedna opredelitev,

² Slovenski narod 1914–1940.

³ Še o koncertu Alvinove. *Slovenski narod*. 16. februar 1926. 2.

⁴ Prosveta. Violinski koncert. *Slovenski narod*. 5. januar 1929. 2.

Francoski institut in Glasbena Matica
v Ljubljani.

V ponedeljek 8. februarja 1926 ob 20. uri
v dvorani Filharmonične družbe

KONCERT
francoske čelistke
JULIETTE ALVIN

SPORED :

- | | |
|------------------|--|
| Breval: | Sonata za čelo in klavir.
Allegro.
Adagio.
Rondo. |
| Bach: | Suita v g-duru za čelo solo.
Prelude.
Allemande.
Courante.
Sarabande.
Manuet I. II.
Gigue. |
| Debussy: | Sonata za čelo in klavir.
Prologue.
Serenade & Finale. |
| Lalo: | Intermezzo. |
| Faure: | Elegie. |
| Couperin-Salmon: | Les Cherubins. |
| Schumann: | La Source.
(Skladbe za čelo in klavir.) |

Pri klavirju:

Kons. prof. g. Janko RAVNIK.



Slika 1: Koncertni list (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

da je bil ob Lajovcu in Škerjancu označen kot »naš najmodernejši komponist«,⁵ je zgovorna prisotnost njegovega imena na koncertnih sporedih. S priljubljenostjo nekaterih Ravnikovih samospjevov in zborov je ob Lajovcu in Adamiču začelo njegovo ime postajati sopomenka za slovensko sodobno tvornost. Torej, glasbeno okolje, v katerem je v dvajsetih letih deloval, zlasti kot komorni glasbenik in profesor klavirja, je njegovo skladateljsko avtoriteto pojmovalo ob delih, nastalih pred prvo svetovno vojno. Zanimivo je, da je bil v dvajsetih letih v primerjavi z desetletjem poprej ustvarjalno manj dejaven (zložil je dva zbora, en samospjev in eno klavirsko delo). To nas napeljuje k različnim domnevam: da se je posvetil svojemu primarnemu poklicu (klavirju in poučevanju), komornemu muziciranju ter vodenju Planinskega društva Skala in s tem povezanimi ljubiteljskimi dejavnostmi. Vse to je potisnilo skladanje na stranski tir in posledično vplivalo na manjše število novo nastalih del. Druga domneva je tudi ta, da se je Ravnik skladateljsko umaknil zato, ker naj bi v svoji ustvarjalnosti iskal pot naprej. Vprašanje, ki se ob tem poraja, je, ali je Ravnik sploh dvomil v svojo ustvarjalno pot (to še posebej velja za trideseta leta prejšnjega stoletja) in ali je kompozicijo lahko dojemal drugače kakor na osnovi lastnih ustvarjalnih izhodišč, mimo drugih skladateljskih šol, vplivov in hotenj, da bi se z njimi seznanil. Na deklarativni ravni se Ravnik s tem ni nikoli ubadal, tudi takrat ne, ko mu je leta 1968 uredništvo Naših razgledov postavilo vprašanje na temo ustvarjalnih dilem.

V dvajsetih letih sta na konservatorij in obenem v slovenski glasbeni prostor vstopila Lucijan Marija Škerjanc in Slavko Osterc, oba bodoča profesorja za kompozicijo na omenjeni ustanovi. Škerjanc je leta 1926 začel poučevati harmonijo, kontrapunkt, kompozicijo, inštrumentacijo, nauk o inštrumentih in glasbeno oblikoslovje. Enako je poučeval tudi Osterc, ko je jeseni leta 1928 kot absolvent praškega konservatorija nastopil službo v Ljubljani. Oba sta se postopno začela uveljavljati kot glasbena kritika (na začetku predvsem koncertov študentov konservatorija), Škerjanc tudi kot pisec esejev in razprav. Oba sta s svojo ustvarjalnostjo, delom in prisotnostjo nakazovala čas prihajajoče mlajše generacije skladateljev. Napovedovala ga je tudi okrepljena, a še vedno prepočasna profesionalizacija glasbenega življenja, prav tako potreba po profesionalnem orkestru in glasbeni kritiki ter misli o glasbi, ki jo je že leta 1919 v Domu in svetu izpeljeval (neslišani) Kogoj. Dvajseta leta so resda v pogledu institucionalizacije in poddržavljenja konservatorija prinesla določen napredek, a so v pogledu »bilance z evropskega vidika« (Vurnik) oziroma redkih zunanjih opazovalcev (kritikov) razprla nezadovoljstvo nad stanjem domačega glasbenega življenja. Polemika Vurnik–Škerjanc/Lajovic je bila za takratni

5 Kultura. Koncert Pirkove-Igorove in Doubravske. *Slovenski narod*. 23. maj 1919. 3.

slovenski kulturni prostor najbrž prevetritev miselnih konceptov, stališč in predvsem prepričanj, ki pa ni bistveno premaknila obstoječih glasbeniških mentalnih struktur takratnega časa.⁶ Glasbeno življenje je vsaj navidezno teklo mimo sporadičnih artikuliranj glasbenoestetskih nazorov; zdi se, da so glasbeniki svojo pozornost namenjali bolj formalnim in vsebinskim vprašanjem dela na konservatoriju kot pa refleksijam o glasbi, ki so z obdobjem konservatorija začele vstopati v glasbeniški svet. Skladateljska vprašanja in vprašanja glasbenih estetik v dvajsetih letih še niso prišla na vrsto, vsaj ne javno, kar pa ne pomeni, da v ustvarjanju posameznih glasbenikov niso obstajala. Glasbenost konservatorija je bila usrediščena na izobraževanje reproduktivnega kadra, glasbene produkcije študentov pa so bile kazalke uspešnosti dela. Zahtevo po profesionalizaciji glasbenega življenja so s sabo v Ljubljano prinesle tudi v tujini šolane mlajše generacije skladateljev in poustvarjalcev, med temi se je med prvimi začel javno izpostavljati prav Lucijan Marija Škerjanc.

Ravnikovo delovanje je bilo v dvajsetih letih 20. stoletja usmerjeno v pedagoško delo na konservatoriju in na javne nastope/koncerte v vlogi komornega glasbenika. Skladateljsko delo mu, vsaj navzven, ni bilo prioriteta. Polemike in nove skladateljske težnje, ki jih je v slovenski prostor postopno vnašala mlajša generacija, je najbrž spremljal in sprejemal, ni se pa nanje odzival, ne javno, ne v ohranjeni korespondenci in tudi ne pozneje v spominih.

Koncerte učencev konservatorija je Slovenski narod začel intenzivneje spremljati v drugi polovici dvajsetih let. Poleg najav koncertov oziroma tako imenovanih »javnih produkcij gojencev«, ki so se navadno odvijale ob koncu študijskega leta, so bile objavljene tudi kritike. Ravnik si je s svojo prisotnostjo na domačih odrih ustvarjal avtoriteto nepogrešljivega komornega glasbenika, njegove pedagoške uspehe pa je omenjalo dnevno časopisje, z opisom »naš najboljši klavirski učitelj« (Adamič, 1924, 3). Tako je ob Šlaisu postal prepoznavno ime ljubljanskega konservatorija.

V času nastanka revije Nova muzika je v »artističnem odseku« GM poleg Mirka Poliča, Lucijana Marije Škerjanca, Josipa Mantuanija in Slavka Osterca deloval tudi Ravnik. Vloga »odseka«, ki se je ukvarjal z vprašanji glasbenega tiska, je bila tudi ta, da poišče novega urednika. Ker je Krek odklonil povabilo k sodelovanju, je na njegov predlog uredništvo lista prevzel Adamič. Poleg sorodnega imena se je podobnost revije z njeno predhodnico (Novimi akordi) kazala v tem, da je svojo založniško politiko oblikovala okrog treh tradicionalnih zvrsti—samospēva, klavirske glasbe in zborov. Z izjemo Poliča in Ravnika so ostali člani umetniškega odbora GM sodelovali v literarni prilogi revije. Ob manj znanih imenih je z dvema

6 Prim. Vurnik, 1929, 62–64; Marolt, 1929, 7; Škerjanc, 1929, 3; Lajovic, 1929, 6.

prispevkoma sodeloval tudi Vurnik, Lajovic pa z enim. Da bi Ravnik lahko sodeloval pri literarnem delu revije, se zdi skoraj samoumevno. Glasbena priloga je založila dve njegovi skladbi (*Valse mélancholique* in *List v album*), ki pa nista bili novi, saj sta nastali v začetku dvajsetih let. Ker je po vojni založniška dejavnost GM opešala, saj je konservatorij v času pred podržavljenjem finančno močno bremenil GM, je Ravnik nemara čakal na možnost za objavo obeh klavirskih del. Misel, da bi ga na objavo čakajoči deli zavirali pri skladanju novih, pa se zdi komaj verjetna. Revija je bila v poznejših desetletjih deležna kritik prav nekaterih članov umetniškega odbora (Škerjanc in Lipovšek), to pa nas napeljuje k domnevi, da člani odbora niso sodelovali pri odločanju glede objave glasbenih del. Ravnikova prisotnost v slovenskem glasbenem prostoru se je v dvajsetih letih oblikovala ob pedagoškem in odrskem delu, njegovo skladateljsko ime pa so ohranjali različni pevski zbori.

Ob koncu dvajsetih let je v slovenski prostor vstopil Radio Ljubljana. Po vzoru na druge radijske postaje je v novi *instituciji* glasba imela, kot glavni nosilec programa med pavzami poročil, precejšen pomen. Za pokrivanje glasbenih potreb so nastali inštrumentalni ansambli in tudi Radio Ljubljana je glasbeni program ustvarjal ob pomoči dvanajstčlanskega hišnega orkestra. Ta je bil glasbeno naravnana na izvajanje specifično radijskega glasbenega repertoarja, delež resne glasbe pa so v največji meri polnili prenosi iz tujine, posamezni nastopi domačih uveljavljenih glasbenikov, največkrat pevcev, in predvajanja gramofonskih plošč. Ker v domačem prostoru z izjemo opernega orkestra in (pogojno) Godbe Dravske divizije ni bilo profesionalno delujočega orkestra, je domače glasbenike bolj kot negotovost navdajalo nezaupanje in najbrž tudi nepoznavanje razsežnosti razvijajočega se medija. Zadržanost starejše generacije (Lajovic, Hubad) bi lahko prepoznali v odsotnosti sodelovanja in morebitne refleksije, ki iz različnih razlogov (nemara celo iz ideoloških) niso sodelovali z Radiem Ljubljana. Generacija glasbenikov, rojenih nekje v začetku 20. stoletja, je v novi medij vstopila postopno, a suvereno. Zanimivo je, da Ravnikovo ime srečamo na radijskem programu že leta 1929, ko je nastopil v vlogi pianista in skladatelja. Tenor Ludovik Bajde je izvedel Ravnikovo delo *Seguidille*, spremljal ga je skladatelj sam; prav tako je v studiu nastopil z violinistom Rihardom Zikom (leta 1929 in 1930). Zdi se, da je Ravnik novi medij sprejel neobremenjeno, kot dodatno možnost komornega muziciranja, ki se je razpirala novim zmogljivostim prihajajoče tehnologije. Njegova takojšnja prisotnost na radiu pravzaprav niti ne preseneča, če pomislimo, da se je kot fotoamater in režiser prvega slovenskega filma posvečal tudi tehnologijam, povezanim s fotografsko in filmsko umetnostjo. Njegovo sodelovanje z radiem se zdi kot naravni odgovor na lastna umetniška hotenja, ki so bila mnogovrstna, predvsem pa odprta za različna področja umetniškega udejanjanja.



GLASBENA MATICA
V LJUBLJANI

V PETEK 27. NOVBEMBRA 1931
V FILHARMONIČNI DVORANI

KOMORNI
KONCERT

KATEREGA PRIREDITA

VIOLINIST
KARLO RUPEL
IN PROFESOR
JANKO RAVNIK

SPORED:

MOZART: SONATA V G-DURU
ADAGIO-ALLEGRO
TEMA CON VARIATIONI-
ALLEGRETTO

CAMPAGNOLI-
CORTI: ANDANTINO
CON VARIATIONI

ALEKSANDER
TANSMAN: SONATINA
I. MODÈRE
II. INTERMEZZO
III. SCHERZO (FOX-TROI)
IV. NOTTURNO
V. FINALE

ERVIN
SCHULHOFF: SONATA
ALLEGRO IMPETUOSO
ANDANTE
BURLESCA
FINALE

ZAČETEK
TOČNO OB
20. URI

VSTOPNICE PO 30, 25, 18, 15 IN 12 DIN,
STOJIŠČA PO 7 DIN, DIJAŠKA PO 5 DIN
V PREDPRODAJI V MATIČNI KNJIGARNI

2845-31



Slika 2: Koncertni list (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

Z današnjega vidika nadaljujejo trideseta leta prizadevanja prejšnjega desetletja. Karlo Rupel je kot prvi absolvent ljubljanskega konservatorija (1929) naznanil novo prihajajočo generacijo mladih glasbenikov, ki so se v tridesetih letih začeli uveljavljati v slovenskem glasbenem prostoru. Na svojih prvih javnih koncertih v Ljubljani je nastopil prav z Ravnikom. Poleg Rupla so izstopali tudi mladi pianisti, Ravnikovi učenci, med njimi Marijan Lipovšek, Pavel Šivic, Valens Vodušek, Silva Hrašovec, Reinhold Gallatia, Marta Osterc Valjalo in Ivan Turšič. To so bila imena, ki so v tridesetih letih prestopila okvire konservatorija, nedvomno pa so dodatno povzdignila Ravnikovo učiteljsko avtoriteto. Nekateri med njimi so vstopili v aktivno koncertno življenje in v tridesetih letih *nadomestili* Ravnikovo ime na koncertih orkestralnega društva Ljubljana. Lipovšek je v tridesetih letih celo neuradno obveljal za hišnega pianista Radia Ljubljana, imeni Šivic in Osterc Valjalo pa prav tako srečamo v radijskih oddajah. Pregled sporedov kaže, da je bil Ravnik v omenjenem obdobju manj prisoten na koncertnih odrih kot desetletje poprej. Razloge lahko nemara iščemo v uveljavljanju mlajše generacije pianistov, pregled časopisja pa kaže tudi to, da je v tridesetih letih precej časa namenjal fotografiji in filmu. Zanimivo je, da je njegovo ime prestopilo meje domovine prav s fotografskim delom—fotografije so bile objavljene v nemški reviji *Der Winter*, v članku o zgodovini smuči.⁷ Ravnik je sodeloval na fotografskih razstavah, s svojimi fotografijami je opremljal Planinski vestnik, albume, koledarje, razglednice, pripravljal je večere projekcij diapozitivov in predavanj; kot predsednik TK Skala je skrbel za klub in z njim povezane dejavnosti. Zanimivo je, da so objave njegovega imena v časopisju na ustvarjalni ravni vezane na fotografijo in ne na glasbo. Ob upoštevanju skladateljevega popisa del iz leta 1960 opazamo, da v tridesetih letih ni napisal nobene skladbe oz. zgolj eno (samospev *Melanholija*). Ustvarjalno tišino na skladateljskem področju je nadomestila kreativnost na fotografskem. Zakaj se je nepoklicni skladatelj umaknil nepoklicnemu fotografu?

Razlogi za to so bili najverjetneje globoko osebne narave. Skladateljstvo ni bilo nikoli njegova prva strast, sicer bi v Pragi, ko je imel to možnost, izbral študij kompozicije. Ko se je na ljubljanskem konservatoriju konec dvajsetih let vzpostavil študij kompozicije, je Ravnik nemara vedel, da so znanja, ki so jih mlade generacije skladateljev prinesle iz tujine, drugačna od njegovih. Do teh se javno ni opredeljeval, saj se s tem ni ukvarjal ali pa se mu ni bilo treba, obenem pa se Ravniku pianistu ni nikoli odpovedal. Kot komorni glasbenik ali *pianist v senici* je v tridesetih letih (ponovno) zablestel na koncertih z znamenitim Praškim kvartetom. Da ga je javnost pogrešala na koncertnih odrih, povedo besede: »[Z]nan [je] kot eden

7 Propaganda za naše kraje. *Slovenski narod*. 20. februar 1931. 1.

najodličnejših naših pianistov, je pa tudi redka prikazen na koncertnem odru.⁸ Njegovemu umiku nista botrovala zgolj fotografija in film, temveč nemara tudi to, da je bil sredi tridesetih let tudi sam študent ljubljanskega konservatorija. Ravnik je obiskoval študij orgel pri Matiji Tomcu in prav tako sodeloval pri konservatorijskih produkcijah.⁹ Tomčeva študentka je bila prav tako Silva Hrašovec, ki je istočasno študirala klavir pri Ravniku. Zanimivo je, da Ravnik svojega »drugega« študija nikjer ne omenja. Res pa je, da je kot orglavec nastopil na Žalnem koncertu v počastitev spomina na Mateja Hubada leta 1937, ko je pomnoženi operni orkester pod taktirko Mirka Poliča v Filharmonični dvorani izvedel Mozartov Rekviem. Zdi se, da Ravnikovo zanimanje za glasbo v tridesetih letih prejšnjega stoletja ni upadlo, temveč da se je zgolj preusmerilo. Ta sprememba pa v resnici ni bila iskanje novega; sploh če pomislimo, da je bil njegov prvi glasbeni učitelj organist in da je najprej obiskoval orglarsko šolo, da je v Judenburgu nadomeščal tamkajšnjega organista in tudi zložil nekaj sakralnih del. Zdi se, da se je vrnil k orglam, ki se jim ni nikoli odpovedal, v katerih je našel intimno zatočišče tudi v poznih letih.

Trideseta leta so bila v luči Ravnikovega glasbenega dela zlasti v znamenju njegovih učencev. Da je spodbujal njihovo podjetnost, slikovito kaže tudi spored nastopa njegovih učencev leta 1930, ko je Lipovšek izvajal Šivičevo delo (Suita za klavir) in Šivic Lipovškovo (Preludij in fuga za klavir). Njegovi učenci so pozneje pričevali, da ni imel odklonilnega odnosa do del takrat »avantgardnih« skladateljev, pri interpretaciji klavirskih del sodobnih slovenskih skladateljev pa se je posvetoval kar s samimi avtorji.

Na sporedih Radia Ljubljana se Ravnikovo ime pojavi leta 1934, ko sta z Antonom Dermoto izvedla skladateljev cikel pesmi za tenor in klavir *Seguidille*, potem pa šele ob koncu tridesetih in v začetku štiridesetih let prejšnjega stoletja. Tudi takrat so radijski valovi prenašali *Seguidille*; nastopil pa je še v okviru Klavirskega tria skupaj z Janom Šlaisom in Čendo Šedlbauerjem. Po drugi svetovni vojni je bilo Ravnikovo delovanje izrazito vpeto v Akademijo za glasbo, sploh ko je v petdesetih letih postal dekan te ustanove.

Čeprav Ravnikova glasbenost ni bila v žarišču prihajajočih ustvarjalnih tokov, je bila v domačem okolju močna in prepoznana. Uresničevala se je nevsiljivo, a učinkovito. S svojim komornim muziciranjem je tlakoval pot domači komorni poustvarjalnosti, s poučevanjem na konservatoriju pa prispeval k profesionalizaciji domačega pianističnega kadra. Bil je tako rekoč v žarišču domačega poustvarjalnega dogajanja v času institucionalizacije in profesionalizacije glasbenega življenja

8 Dnevne vesti. Iz Ljubljane. *Slovenski narod*. 1. februar 1935. 4.

9 Dnevne vesti. *Slovenski narod*. 10. junij 1936. 4.

na Slovenskem. Glasbeniško se je uresničeval vzporedno z zahtevo po domačem skladateljstvu, ki je klilo v okvirih konservatorija. In prav v tem obdobju je lastno (glasbeno) ustvarjalnost *zanemari*. Zavest in zahteva po domači glasbeni produkciji nista bili del njegove notranje nuje. To je prepustil drugim, tistim, ki so bili za to poklicani.

Ravnik se je zavedal lastnih ustvarjalnih potencialov, najbrž pa prav tako – ob prihajajoči novi, tudi v tujini šolani generaciji – tudi lastnih omejitev. Ne pred tem ne po tem ni nikoli poglobljeno študiral kompozicije, a prav zato tako zelo vznemirja presunljiva izrazna moč in glasbena sugestivnost njegovih del. Bil je musicus s prirojeno nadarjenostjo, ki je na intuitivni ravni uravnavala kompozicijske zakone. Črpal je tam, kjer se je počutil varno – v tradiciji, a si jo je vseeno upal po svoje razlagati in spreminjati, zlasti na tistem polju, za katerega je menil, da glasbo najizraziteje razodeva – v sozvočjih. Priučeni skladatelj je intuitivno zaznaval razmerja, notranjo logiko in dramaturgijo glasbenega dogajanja, kar razkrivajo že prve skladbe, v katere je odtisnil svoj ustvarjalni podpis. Glasba je bila zanj jezik občutij, razpoloženj, intimni izraz njegovega osebnega notranjega sveta, ki ga je prevajal v lirsko meditativnost različnih odtentkov in vzgibov.

V ekstremnem pianizmu ni nikoli našel odgovorov na svojo glasbenost. Ravnik je bil pianist, a nikoli pianist solist. Tudi njegova klavirska dela ne postavljajo glasbenih idej v tehnično in izvajalsko bravurozne preobleke, temveč v zmerne in pianistično manj zahtevne uresničitve. Ravnik jih najbrž ni skladal z mislijo na koncertni oder in publiko. Verjetno je z njimi preizkušal svojo invencijo na področju, v katerem je bil najbolj uglašen s svojo glasbenostjo. Kot skladatelj se je v širši glasbeni javnosti uveljavil z zbori in samospevi. Misel, da se je k zborom intenzivneje vrnil po drugi svetovni vojni, vzpodbuja vprašanje, ali ni ustvarjalni impulz morda prišel od zunaj.

Ravnikov glasbeni opus presega oznako dokument časa. Je osebno, po obsegu skromno in intimno pričevanje skladateljskega procesa in ustvarjalnosti, ki je neobremenjeno sobivala ob takratnih ustvarjalnih vzgibih domače tvornosti prve polovice stoletja.

2 Janko Ravnik

Obstoječa glasbenozgodovinska literatura odmerja ustvarjalnemu glasbenemu delu Janka Ravnika poleg umetniške »tudi zgodovinsko in obenem razvojno vrednost« (Rijavec, 1979, 253). Na kakšen način in v kolikšni meri je Janko Ravnik tvorno posegel v zgodovino slovenske glasbe, lahko pokaže le osvetlitev njegovega skladateljskega dela, ki pa brez poznavanja Ravnikove življenjske poti ne dopušča celovitejšega razumevanja skladateljevih glasbenoumetniških nazorov.

V leksikonski in enciklopedični literaturi je bil doslej skladatelj življenjepis najizčrpnije predstavljen v Slovenskem biografskem leksikonu. Članek, ki ga je leta 1958 pripravil Rafael Ajlec,¹⁰ je po vsej verjetnosti nastajal v sodelovanju s skladateljem.¹¹ V njem lahko preberemo, da se je Janko Ravnik rodil 7. maja 1891 v Bohinjski Bistrici očetu Jakobu, sedlarju, in materi Frančiški, roj. Žnidar, šivilji oziroma trgovki.¹² Osnovno šolo je do leta 1903 obiskoval v rojstnem kraju, nato pa se je vpisal na Orglarsko šolo Cecilijinega društva v Ljubljani in se poleg orgel in liturgičnega petja kot glavnih predmetov učil še teorijo glasbe, vse pri Antonu Foersterju. Po treh letih in uspešnem zaključku Orglarske šole je Ravnik glasbeno šolanje nadaljeval na šoli Glasbene matice v Ljubljani (1906–1911). Glavni predmet klavir so ga poučevali zaporedoma trije profesorji: Josef (Josip) Procházka, Anton Trost in Vida Prelesnik–Talich. Glasbenoteoretske predmete je poslušal pri Mateju Hubadu in Antonu Lajovcu; poleg tega pa se je dve leti učil violine pri Josipu Vedralu.

Jeseni 1911 je vpisal študij klavirja na praškem konservatoriju; sprva je študiral pri Františku Dolejšu, nato pa pri Josefu Jiráňku ter leta 1915 opravil diplomski izpit. Po vrnitvi domov ga je čakal vpoklic k vojakom. Med vojno je služil pri 17. pešpolku, krajši čas na Ptuj, nato skoraj tri leta v Judenburgu, na koncu pa do razpusta avstrijske vojske v Tolmezzu. V Judenburgu je bil dodeljen k polkovni rezervni godbi. Skupaj z bratoma Rihardom in Ladislavom Zika je ustanovil komorni trio.¹³ Vsa leta bivanja v Judenburgu je Ravnik nadomeščal domačega organista.

10 Arhiv Slovenskega biografskega leksikona hrani Ravnikovo mapo, v kateri najdemo tipkopis (pozneje) v leksikonu objavljenega članka s popravki in letnico 1958. Hrani: ZRC SAZU v Ljubljani.

11 Čeprav ni nobenega neposrednega dokaza o tem, vsaj ne v arhivu Slovenskega biografskega leksikona (hrani: ZRC SAZU v Ljubljani), kakor tudi ne v obstoječi Ravnikovi korespondenci (hrani skladateljev vnuk Matej Ravnik), lahko sklepamo, da Ajlec brez sodelovanja s skladateljem ne bi mogel objaviti tako izčrpane in podrobne biografije.

12 Prim. Ajlec, 1960–1961, 43.

13 Češka glasbenika brata Rihard in Ladislav Zika sta bila prav tako kot Janko Ravnik mobilizirana pri vojaški godbi v Judenburgu. Glasbeniki so se poznali še iz študijskih dni. Med vojno je trio veliko nastopal, prav tako pa tudi po vrnitvi v Ljubljano. V: Radijska oddaja »Obisk pri naših skladateljih«, predvajana 14. 6. 1959 na Tretjem programu Radia Ljubljana, v okviru uredništva kulturnih in literarnih oddaj. Rokopis besedila oddaje se nahaja v skladateljevi zapuščini, ki jo hrani Matej Ravnik.

Po končani vojni se je zaposlil kot korepetitor in dirigent Slovenskega narodnega gledališča, a ostal zgolj slabo leto, saj je že 1919. začel poučevati klavir na takrat ustanovljenem konservatoriju Glasbene matice. Ob poddržavljenju konservatorija je bil 1926. imenovan za učitelja Državnega konservatorija, z ustanovitvijo Glasbene akademije pa leta 1940 za rednega profesorja. Ta položaj je imel vse do upokojitve leta 1968. Med letoma 1951 in 1955 je v dveh mandatih opravljal tudi rektorsko delo na takratni Glasbeni akademiji. Leta 1968 je za skladateljsko, pianistično in pedagoško delo prejel Prešernovo nagrado.

2.1 Prve glasbene spodbude

Leksikalni prikaz Ravnikovega življenja potrjujejo obstoječi (navadno skrčeni) biografski prispevki skladatelja, prav tako pa ga še dodatno osvetljujejo neobjavljena besedila, ki jih najdemo v zapuščini Janka Ravnika, ki jo hrani njegov vnuk Matej Ravnik.¹⁴ V zapuščini najdemo več variant rokopisov z naslovom »Spomini na mojo mladost« ali »Spomini na mladost in glasbeno delovanje«, na osnovi katerih je bila pripravljena radijska oddaja »Naši umetniki pred mikrofonom«, predvajana 26. maja 1980.

Rodil sem se namreč pred 89 leti v Bohinjski Bistrici staršem, ki naj jih poimenujem: oče Jakob in mati Frančiška. Oba sta izhajala iz kmetiškega rodu. Tedaj sta bila zaposlena z obrtniškim poklicem in sicer: oče kot sedlar ter mati kot šivilja. Ko sem prišel jaz na svet kot njun tretji otrok, sta imela že svojo zgrajeno hišo na zelo lepem in prijaznem mestu ob tekoči vodi. (Ravnik, 1980, 1)

O svojih glasbenih začetkih je napisal:

Prijetno mi je povedati, da sem imel za učitelja petja Martina Humka, dobro znanega kulturnega delavca, ki ni slovel le kot dober in vesten učitelj, vreden hvale in priznanja na področju čebelarstva in sadjarstva, ampak je bil – in to je bilo zame največjega pomena – tudi glasbenik, pa ne samo učitelj šolskega petja, temveč organist v cerkvi na Bohinjski Bistrici.

Kot organist je Humek kmalu prišel do prepričanja, da bi mu bil celo na cerkvenem koru dobrodošel. To se je tudi uresničilo. Bil sem vključen med soprane. [...] Prav Humek me je pripravil, da sem postal cerkveni pevec na koru in tam ostal preko dve leti. (Ravnik, 1959)

14 Za pomoč in prijaznost se prav lepo zahvaljujem Mateju Ravniku.

Ravnik pove, da so njegovi starši prav na priporočilo Humka sklenili, da bo odšel v Ljubljano na orglarsko šolo.¹⁵ S tem se mu je uresničila želja, da bo tudi sam »znan tako pritiskati s prsti na tipke in z nogami na pedale«, kot je videl »na cerkvenem koru pri svojem učitelju« (Ravnik, 1959). Čeprav je bil Ravnik za orglarsko šolo še premlad (imel jih je šele dvanajst, predpis pa je zahteval dopolnjenih štirinajst), ga je takratni ravnatelj šole Anton Foerster preizkusil in v šolo tudi sprejel.

Poleg študija orgel sem obiskoval vse ostale predpisane predmete, to je: glasbeno teorijo, koralno petje in igro na klavir. Igre na orgle se prvo leto nisem učil, pač pa sem eno leto igral samo na harmonij. (Ravnik, 1959)

Po končani orglarski šoli je spoznal, »da je to šele prvi in zelo skromen korak v glasbenem znanju v primerjavi s tistim, kar sem slišal pri učencih šole Glasbene matice« (Ravnik, 1959).

Glede opisovanja nadaljnjega študija glasbe v šoli Glasbene Matice navajam, da je bil moj učitelj klavirja skladatelj in pianist Josip Prochazka, nato Anton Trost, priznan koncertni pianist in glavno Vida Prelesnikova, žena Vaclava Talicha, dirigenta tedanje Slovenske filharmonije. Dve leti sem obiskoval tudi pouk v violini pri prof. Vedralu. Nauk o harmoniji sta mi tolmačila Matej Hubad, tedanji direktor Glasbene matice in deloma tudi skladatelj Anton Lajovic. (Ravnik, 1959)

O svojem šolanju pri Glasbeni matici je zapisal, da so bili predmeti, ki jih je poslušal, za njegov »glasbeni razvoj zelo važni« (Ravnik, 1959). Kljub velikemu zanimanju za glasbenoteoretske predmete pa je poudaril, da je večji del svoje pozornosti »obračal na študij klavirja« (Radijska oddaja, 1980, 3) pri takratni absolventki praškega konservatorija in poznejši soprogi Václava Talicha Vidi Prelesnikovi.

Med tem, ko sem se pri prof. Vidi Prelesnikovi izpopolnjeval v pianističnem pogledu, sem se močno pečal s komorno glasbo. K tej me je navajal dober prijatelj in izvrsten čelist [Edvard] Bilek, soločelist v Slovenski filharmoniji, zlasti pa dirigent Vaclav Talich, soprogo Vide Prelesnikove. Eden kot drugi izmed pravkar naštetih so me neprestano pregovarjali, da bi se odločil nadaljevati svoj študij v klavirju na Praškem konservatoriju. Prof. Prelesnikova mi je konkretno priporočala, naj bi se vpisal v klavirski oddelek prof. Josipa Jiráneka, pri katerem je tudi ona diplomirala. (Ravnik, 1959)

15 Ravnik, 1980, 2.

V radijski oddaji iz leta 1959 (Radijska oddaja, 1959, 2) Ravnik pravi, da so kot otroci doma veliko prepevali. »Oče in mati – oba zelo muzikalnična – sta nas, otroke, prva uvajala v svet glasbe. Peli smo v zboru, večglasno. Ko sem začel hoditi v šolo, so se mi odprla tudi vrata v svet umetne glasbe. Učitelj je kmalu odkril v meni zanesljivega pevca in me vključil v cerkveni pevski zbor. Tedaj sem prvič imel priložnost videti, poudarjam, videti, kako se igra na orgle. Od takrat je v meni tlela in rasla želja, da bi tudi sam znal izvabljati iz tega instrumenta melodije in veličastne harmonije.«

Čeprav je Ravnik imel na voljo štipendijo za Dunaj, ki bi mu omogočila brezskrben študij, se je odločil za Prago, »četudi brez vsakršnih zagotovljenih sredstev« (Radijska oddaja, 1959, 2).

2.2 Ravnikov študij v Pragi

Talich je bil takrat nedvomno ena najmočnejših glasbenih avtoritet v Ljubljani – s svojim delom je vzpostavil novo raven domače poustvarjalnosti –, zato je razumljivo, da je Ravnik prisluznil dirigentu in svoji profesorici klavirja, ki sta oba prišla iz – za takratne domače razmere zavidevanja vrednimi rezultati – praške šole.¹⁶ Ravnik je s seboj v Prago vzel tudi priporočilo Vide Talich, ki naj bi ga izročil njenemu nekdanjemu profesorju Josefu Jiráňku, da bi mladeniča sprejel v svoj razred. Ko se je jeseni 1911. odpravil na študij, so bili sprejemni izpiti že mimo. Po prihodu so ga na šoli napotili kar k takratnemu ravnatelju Jindřichu Káanu, ki se je vseeno odločil za takojšnji preizkus znanja. Kot se spominja skladatelj, je na sprejemnem izpitu igral Chopinovo etudo, Bachov preludij in fugo ter »še nekaj manjših kompozicij« (Radijska oddaja, 1980, 3). Vendar pa se je na sprejemnem izpitu zgodilo nekaj nenavadnega. Spominjal se ga je takole:

Ko sem vse [to] preigral, 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. (Ravnik, 1980, 3)

V radijski oddaji iz leta 1959 pa omenjeni dogodek opisuje Ravnik nekoliko drugače, in sicer da se mu je sreča drugič nasmehnila, saj je upal, da bo poleg klavirja lahko študiral tudi kompozicijo. Vendar pa se to ni zgodilo, ker bi moral za dva glavna predmeta plačati tudi dvojno šolnino. To pa je bilo v takratnih okoliščinah povsem nemogoče. Čeprav se Ravnikovi izjavi nekoliko razlikujeta, ju je treba razumeti kot časovno odmaknjeni interpretaciji istega dogodka. Ravnik je bil očitno navdušen nad študijem kompozicije, vendar se je močno zavedal svojih finančnih

16 Ravnik govori tudi o svojem navdušenju nad Talichom: »Tokrat je bil dirigent filharmoničnega orkestra Čeh Václav Talich. Prav po naključju, da sem bil učenec pianistke Vide Prelesnikove – pozneje Talichove soproge – se imam zahvaliti, da sem prišel v stik s tem mojstrom. Od njega sem prejel vrsto dragocenih naukov za svoje poustvarjalno delo.« (Radijska oddaja, 1959, 2)

zmožnosti. Nedvomno je bilo povabilo za študij kompozicije veliko presenečenje zanj in ta nepričakovani dogodek lahko tudi deloma pojasni njegovo dokončno odločitev. Razlogov je bilo verjetno več, toda poudariti je treba ta dejstva: Ravnik se je v Prago odpravil zato, da bi študiral klavir. K temu ga je spodbujalo tudi domače okolje, zlasti zakonca Talich, in v tem se je doma že potrdil. V skladateljevih pričevanjih nikjer ne odkrijemo večjega zanimanja za študij kompozicije, prav tako tudi ne zunanjih spodbud, ki bi morebiti vplivale na drugačno Ravnikovo odločitev na samem sprejemnem izpitu. Vse to pojasnjuje njegovo odločitev, da je kljub uspehim skladateljskim prvcem izbral klavir in ne kompozicije.

O Ravnikovih študijskih letih na konservatoriju v Pragi izvemo iz skladateljevih pričevanj bolj malo. Podoba njegovega študijskega časa je nekoliko osvetlil Josef Šebesta.¹⁷ V svojem prispevku je predstavil tiste dokumente iz arhiva praškega konservatorija med letoma 1910 in 1917, ki se nanašajo na ljubljansko Glasbeno matico ter njene študente. Ugotovil je, da sta v omenjenem času študirala na praškem konservatoriju le Janko Ravnik in Dana Kobler.¹⁸ Zanimivo se zdi, da v uradnih zapisih ni slovenskih študentov.¹⁹ Ravnikova praška leta pa potrjuje tako njegov »osebni dokument, ki ga je spremljal ves čas študija« (Šebesta, 2007, 17), kot koncertna dejavnost v okviru praškega konservatorija.²⁰ Šebesta navaja, da se je v koncertni dejavnosti začel uveljavljati leta 1912 in da je v letih 1912–1915 njegovo ime v knjigi študentskih nastopov najpogosteje omenjeno.²¹ Med študijem je imel Ravnik v okviru konservatorija 16 koncertov, v celoti pa 25 javnih nastopov. Zanimivo je tudi, da se je kot solist pojavil zgolj na petih nastopih, in še to povečini na začetku študija (1912/1913), na vseh preostalih pa kot komorni glasbenik duo zasedbe.²² Največ komornih nastopov je imel s svojim študijskim kolegom violinistom Rihardom Ziko, s katerim sta v

17 V prispevku *Slovenski študentje na konservatoriju v Pragi (1910–1917) in študijska leta Janka Ravnika* navaja Šebesta, da so bili arhivi Praškega konservatorija obdelani po letu 1918. (Šebesta, 2007, 15)

18 V letu 1910, ko je na praškem konservatoriju študiralo 345 študentov in od katerih jih je v istem letu absolviralo 57, najdemo med absolventi tudi Vido Prelesnik, študentko klavirja pri Josefu Jiráнку. Šebesta pravi, da v uradnih zapiskih ni slovenskih študentov, ki bi študirali v letih od 1912. do 1914.

19 Zakaj je tako, ni povsem jasno. Nemara bi ureditev arhiva praškega konservatorija za čas pred letom 1918 lahko vsaj delno pojasnila, zakaj nobeden od slovenskih študentov ni bil omenjen v uradnih zapisih. Ibid.

20 Ta je v neobjavljenem fondu Praškega konservatorija in vsebuje »protokole, spričevala, najrazličnejše zapise in pripombe«. Šebesta povzema dokument takole: »Iz tega dokumenta je razvidno, da je bil Janko Ravnik iz skromne družine. Oče Jakob Ravnik je bil sedlar iz Bohinjske Bistrice. Nadalje iz dokumentov razberemo, da je njegov sin Janko Ravnik, rojen 7. 5. 1891, začel študij na praškem konservatoriju v šolskem letu 1911/1912 v razredu profesorja Františka Dolejša ter da je na začetku študija plačeval samo polovično šolnino, od 7. 12. 1914 pa je bil popolnoma oproščen. Že v prvem študijskem letu je Janko Ravnik prepričal profesorski zbor o svojih izjemnih izvajalskih sposobnostih, saj je že sredi leta, 18. januarja 1913, prestopil v tretji letnik. V dokumentu za naslednje šolsko leto (1912/1913) je zamenjal profesorja klavirja, kajti ime profesorja Dolejša kot učitelja glavnega predmeta je prečrtano, na njegovo mesto pa je vpisan profesor Josef Jiránek. Praški konservatorij je Janko Ravnik zaključil 1. 6. 1915, očitno nekoliko predčasno, saj je v dokumentaciji pripis: 'posledica nastopa vojaške službe'. (Šebesta, 2007, 17)

21 Ibid.

22 Ravnikovo navdušenje nad komornim muziciranjem izhaja še iz časa šolanja pri Glasbeni matici.

omenjenem obdobju postala priznan koncertni duo.²³ Da je Ravnikov študijski čas zaznamovalo koncertno delovanje, potrjuje tudi sam v pismu Otonu Bajdetu, v katerem se spominja svojih študijskih dni:

Tekom študija v Pragi je moje koncertno delovanje na domačih tleh nekoliko ponehalo. Pač pa sem pogosto nastopal kot slušatelj praškega konservatorija, kjer sem našel v sošolcu violinistu Rihardu Ziki odličnega interpreta za komorno glasbo. Vrhunec najinih pogostih nastopov sva dosegla z izvajanjem velike sonate za klavir in violino v Es-duru skladatelja Richarda Straussa.²⁴

V Ravnikovih pričevanjih ni nikjer razlage, ki bi pojasnila zamenjavo profesorja klavirja v šolskem letu 1912/1913. Njegov prvi profesor František Dolejš je poleg klavirja poučeval na konservatoriju tudi fagot, profesor Jiránek pa je veljal za »najbolj iskano avtoriteto klavirske igre« (Šebesta, 2007, 17). Ali je bila pobuda za zamenjavo Ravnikova ali katerega od obeh profesorjev ali pa je bil razlog kaj drugega, ostaja neznanka.

Da je bil Ravnik odličen študent klavirja, ne potrjujejo zgolj številni koncerti,²⁵ pač pa tudi to, da je sredi leta (januarja 1913) prestopil v višji letnik ter da je študij zaradi vpoklica v vojsko predčasno končal. Dovolj pomenljivo je že, da je v svojem študijskem času izstopal po številu koncertov na ustanovi, ki je imela zavidljivo tradicijo²⁶ in veliko število študentov. Zdi se, da bi Ravnik lahko uresničil kariero izvrstnega komornega glasbenika v mednarodnih okvirih, če bi se za to pot odločil.

2.3 Ustvarjalni začetki

Ravnikov študij v Pragi je bil naravnán na študij klavirja, v okviru katerega si je ustvaril ime koncertnega, predvsem pa komornega glasbenika.

Dejstvo, da je *Večerna pesem* nastala še pred študijem v Pragi, potrjuje, da se je Ravnik s kompozicijo začel ukvarjati že doma. Navdušenje za kompozicijo je izhajalo še iz časa pouka na orglarski šoli:

Zelo dobro se spominjam posebnega presenetljivega doživetja, ki sem ga že marsikomu povedal ob primerni priliki. Ko sem ob harmoniju pritisnil na tipke C-durovega akorda, [...] koliko začudenje in presenečenje se

23 V: Radijska oddaja, 1980, 4.

24 Janko Ravnik je pismo naslovil na Otona Bajdeta, ravnatelja glasbene šole v Mariboru, 26. januarja 1968. Kopijo pisma hrani skladateljev vnuk Matej Ravnik.

25 Šebesta navaja, da knjiga javnih nastopov konservatorija navaja primere, pri katerih je bilo ime »klavirskega spremljevalca« prečrtano in zamenjano z Ravnikovim imenom. (Šebesta, 2007, 16)

26 Praški konservatorij je v šolskem letu 1910/1911 praznoval stoletnico svojega delovanja, to pa ga uvršča med najstarejše tovrstne inštitucije v Evropi.

me je polastilo ob tem sozvočju tonov! Tedaj sem pač naenkrat spoznal, kolika lepota leži v vertikalni glasbi – v enem samem akordu! To je bilo doživetje, ki je vtisnilo v mojo zavest spoznanje, na katerem sem pozneje gradil vsa svoja nadaljnja dela. Da, to je bila podlaga za vsa nadaljnja skladateljska dela v pogledu na akordiko, ki sem se jo oprijel in v smiselnem in logičnem postopku med seboj povezoval. V tretjem, zadnjem letniku org. šole sem obiskoval najzanimivejši del glasbe na sploh in sicer: Nauk o harmoniji. Predavatelj te za nas vse skrivnostne in povsem nepoznane oblike in teorije je bil skladatelj Anton Foerster [...] Poleg orgel kot glavni predmet, je bil tudi moj učitelj klavirja. Povem naj, da me je imel zelo rad in se za moj glasbeni razvoj temeljito brigal. (Ravnik, 1959)

Tako sta učenje harmonije in igranje, tj. improviziranje na orgle, pri njem zbudila željo po lastni ustvarjalnosti.²⁷ Delo, ki ga v svojih pričevanjih omenja kot prvo kompozicijo, je *Tantum ergo*.²⁸ Vendar pa mu kot začetniškemu poskusu očitno ni namenjal večje pozornosti, saj ga ne najdemo v nobeni leksikonski, enciklopedijski ali glasbeni literaturi, prav tako pa tudi ne v skladateljevi zapuščini.

Šolanje pri Glasbeni matici je prineslo »prve pozitivne znake kompozicije«, ko je Ravnik poskušal ustvarjati »oblikovno zaokrožene fragmente« (Ravnik, 1959).

Razumljivo je, da nisem tedaj ustvaril večjega, zrelejšega dela, vendar sem se pomaknil za korak dalje od [...] *Tantum ergo*. Pričel sem uporabljati klavir kot inštrument, ki je s časom naraščal kot neločljiv spremljevalec glasbenih pevskih vlog. Začel sem prebirati domačo besedno liriko, ki so mi jo prijateljsko nasvetovali in oskrbeli že močno vpeljani avtorji, da omenim oba brata Ferda in Juša Kozaka. V taki zvezi in pod vplivom Ferda Kozaka sem nato uglasbil njegovo *Ženjico* za mešani zbor [...] Resnično ganljiva je bila zame poetična pesnitev Simona Gregorčiča *Vasovalec*. Napisal sem jo s posebno predanostjo in zaupanjem do čudovito muzikalnega pojava – s proborno interpretacijo: tenorista Josipa Rijavca, ki jo je prvič ob moji spremljavi javno zapel v Unionski dvorani na produkciji učencev Glasbene maticе. Z nepopisnim navdušenjem je bila pesem sprejeta. Oba sva bila obsuta s cvetjem na odru. Danes lahko rečem: Pevci tenoristi še danes, po sedemdesetletnem nastanku radi posegajo po njej. Z Rijavcem sva jo tudi kot prva izvajala na koncertu v Gorici l. 1912. (Ravnik, 1959)

27 »Za absolutorij sem že imel napisanih vrsto poskusov praktične uporabe pri prosti invenciji na orglah, kot pravimo – danes: prosto preludiranje in kadenciranje.« (Ravnik, 1959)

28 »Prvo kompozicijo, ki sem jo tedaj napisal, je bila uvodna pesem na latinski tekst *Tantum ergo*, ki jo imam še vedno shranjeno med svojimi kompozicijami.« (Ravnik, 1959)
Čprav bi bilo glede na datum Ravnikovega pričevanja mogoče sklepati, da bo delo v skladateljevi zapuščini, pa danes ne vemo, kje je.

Omenjeno pričevanje je edino, v katerem Ravnik govori o svojih kompozicijah, ki so nastajale bodisi med njegovim šolanjem pri Glasbeni matici bodisi pozneje na konservatoriju v Pragi.

2. delica
Mesian ebor — Ženjica. —
Donato Ferdo Kovalev Janko Ravnik

Amoroso.
 Je-la je, se-la mlada konyi-ca, je-la je 1

ritard. *pp*
 vsojse sla-to, pela je pevem o svojem pre-
 klato, pela je 2

Ritenuko
 lu-bem, ki ga na kaj vci ne bo, naraj ne bo,
 ne kaj — oče me bo; 3

Adagio amoroso *crescendo sempre* *f* *accelerando*
 "Sel moj prelgubi ka sre-to vlepki, si-ro-ki je 4 7

ritard. molto *ff* *ritard. sempre*
 svet; nasel je svet, kaj se me vr-ne, 1
 rifen, ubik 2

Slika 3: Janko Ravnik, Ženjica, rokopis, prva stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Arhiv NA)

Vasovalec?
Allegro vivace

Giusto *f* *Justo Ravnik*

CLARS

KLAVIR

pp

mf

legato

Recitativo

mf

legato

accel *ten.*

f

li miči sem posteljo pustil, Oh karu domov sem pri-
šel, O-či od bedenja runde-če, Na prvik sem vpet i-
mel. Skrbljivo me mati pokara, Po kara me oč od-
ko, Či-ka-rije rjija me oča-li,

Slika 4: Janko Ravnik, Vasovalec, rokopis, prva stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Arhiv NA)

Domnevamo lahko, da se je za nasvete pri komponiranju obrnil na katerega od svojih učiteljev glasbenoteoretskih predmetov. Sprva verjetno na Foersterja, pozneje

pa na Hubada in zlasti na Lajovca.²⁹ Da je Lajovic dejansko pregledoval skladbe nekaterih svojih učencev, ugotavlja Dragotin Cvetko, ki navaja, da so bili v Lajovčevi zapuščini tudi rokopisi nekaterih drugih skladateljev, Bravničarja, Ravnika, Deva in Svetka.³⁰ Katere Ravnikove skladbe so bile v resnici pri Lajovcu, danes ni povsem jasno. Vemo pa, da se je rokopis *Seguidill* nekoč nahajal v omenjeni zapuščini, saj to potrjuje žig na rokopisu.

Ko govorimo o skladbah, nastalih pred študijem v Pragi in med njim, je treba upoštevati tista dela, ki so prispela na uredništvo Novih akordov, in tudi tista, ki jih navajajo popisi skladateljevih del, ohranjeni v zapuščini. Vsekakor bi za čas začetka skladanja – ko se je Ravnik javnosti začel predstavljati kot skladatelj – lahko imeli leto 1911. Razen pri dveh (*Večerna pesem* in *Vasovalec*) najdemo datum nastanka pri vseh skladbah, ki so prispele v arhiv Novih akordov.

Skladbe v Preglednici 1 so razvrščene po datumu nastanka, kot jih navajajo rokopisi skladateljevih del, shranjeni v arhivu NA, v Preglednici 2 pa po kronologiji objav v Novih akordih.

Preglednica 1: *Seznam Ravnikovih skladb v Arhivu NA po datumu nastanka*

Naslov dela	Nastalo	Objavljeno
Večerna pesem*	Ljubljana, ?	NA XI/1912, št. 3
Vasovalec**	?, ?	NA XI/1912, št. 5
V mraku***	Ljubljana, 1. 3. 1911	NA XIII /1914, št. 2
Poljska pesem***	Ljubljana, 15. 3. 1911	NA X/1911, št. 6
Pozdrav iz daljave**	Ljubljana, 7. 4. 1911	NA XII /1912, št. 4
Ženjica***	Praga, 26. 9. 1911	NA XII/1913, št. 1
Dolcissimo*	Praga, 28. 9. 1911	NA XII /1913, št. 2
Moment*	Praga, 14. 1. 1912	NA XI/1912, št. 1
Čuteči duši*	Praga, 19. 5. 1912	NA XI/1912, št. 6
Hrepenenje**	Praga, 3. 3. 1913	neobjavljeno
Nokturno*	Praga, 1913	neobjavljeno
Verzi**	Praga, 1913	neobjavljeno

* za klavir

** za glas in klavir

*** za zbor

29 V šolskem letu 1907/1908 je Hubad predlagal odboru Glasbene matice, da bi Lajovic od 1. novembra imel njegovih 6 ur na teden za »poučevanje« harmonije in kontrapunkta. Tako je z omenjenim šolskim letom postal Ravnikov profesor za glasbenoteoretske predmete Lajovic. To pomeni, da se je Ravnik (od jeseni 1906 pa do obdobja po koncu šolskega leta 1910/1911) večji del šolanja izobraževal prav pri Lajovcu. Prim. Cvetko, 1987.

30 Obstoje skladb drugih skladateljev v Lajovčevi zapuščini pojasnjuje Cvetko s trditvijo, da so ti »dajali svoje skladbe na vpogled Lajovcu, ki naj bi nemara o njih izrekel svoje mnenje«. Nadaljuje še, da jih od njega »menda niso zahtevali« (Cvetko, 1987, 89).

Preglednica 2: *Seznam Ravnikovih skladb v Arhivu NA po kronologiji objav*

Naslov dela	Nastalo	Objavljeno
Poljska pesem	Ljubljana, 15. 3. 1911	NA X/1911, št. 6
Moment	Praga, 14. 1. 1912	NA XI/1912, št. 1
Večerna pesem	Ljubljana, ?	NA XI/1912, št. 3
Vasovalec	?	NA XI/1912, št. 5
Čuteči duši	Praga, 19. 5. 1912	NA XI/1912, št. 6
Ženjica	Praga, 26. 9. 1911	NA XII/1913, št. 1
Dolcissimo	Praga, 28. 9. 1911	NA XII/1913, št. 2
Pozdrav iz daljave	Ljubljana, 7. 4. 1911	NA XII/1912, št. 4
V mraku	Ljubljana, 1. 3. 1911	NA XIII/1914, št. 2
Hrepenenje	Praga, 3. 3. 1913	neobjavljeno
Nokturno	Praga, 1913	neobjavljeno
Verzi	Praga, 1913	neobjavljeno

V Ravnikovi zapuščini najdemo tudi dva seznama del,³¹ ki sta sestavljena po kronologiji skladb, le da je eden razdelan še po glasbenih zvrsteh. Seznam, ki je pripravljen zgolj po letnicah nastanka skladb (in navaja zaporedje ter letnice nastanka prej omenjenih skladb), prikazuje Preglednica 3.

Preglednica 3: *Kronologija skladb po Ravnikovem seznamu*

Zaporedje skladb v seznamu pripravljenem zgolj po letnicah nastanka del	Leto nastanka	Leto nastanka v seznamu sestavljenem po glasbenih zvrsteh
Vasovalec	1909	1910
Missa a cappella	1909	? (po seznamu sodeč po 1917)
Večerna pesem (Nokturno)	1910	1910
Poljska pesem	1910	1910
Ženjica	1910	1910
V mraku	1911	1911
Pozdrav iz daljave	1911	1912
Moment	1911	1911
Čuteči duši	1911	1911
Dolcissimo (Preludij)	1912	1912
Hrepenenje	1912	1912

v drugem seznamu omenja še skladbo Verzi brez letnice nastanka

Seznami kažejo na neusklajenost letnic nastanka del, to pa nas navaja na dve domnevi:

31 Dela so popisana na obrazcih, ki jih je Ravnik prejel oz. prejemal od Zveze skladateljev Jugoslavije (Savez kompozitorja Jugoslavije). Zveza je omenjene obrazce razpošljala za zaščito in obračunavanje avtorskih pravic. Ravnik je seznama po vsej verjetnosti pripravil nekje v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. To potrjujejo tudi datumi dopisov, ki jih je prejel od Zveze skladateljev. Sezname hrani Matej Ravnik.

- 1) da je Ravnik sezname za Zvezo pripravljaj po spominu, to pa pomeni, da je zaradi precejšnje časovne oddaljenosti nekatere letnice nehote spremenil. Če je bilo zares tako, pomeni, da doma ni imel prepisov rokopisov skladb (rokopise hrani arhiv NA), v katerih bi lahko preveril natančen datum nastanka posameznih del.³²
- 2) razen dveh oznak leta, ki se v vseh seznamih ujemata (*V mraku* in *Pozdrav iz daljave*), ugotavljamo, da je (če odštejemo *Dolcissimo*) pri vseh skladbah na Ravnikovem seznamu navedeno eno leto nastanka prej kot v rokopisih skladb. Ob tem se postavlja vprašanje, ali je skladatelj dejansko skladbe napisal prej, vendar jim je datum nastanka pripisal šele, ko se je odločil, da jih bo poslal uredništvu Novih akordov.

Bolj kot omenjeni domnevi pa je pomenljiv podatek, ki navaja letnici nastanka *Vasovalca* in *Večerne pesmi*. S skladateljevih seznamov je vidno, da sta to njegovi prvi kompoziciji, s katerima se je predstavil javnosti tudi kot skladatelj. Napisal ju je leta 1910, torej v letu pred odhodom v Prago. Tako je v zadnjem letu šolanja na Glasbeni matici Ravnik napisal pet skladb, ki so bile vse objavljene v NA. Da sta dober odziv na kompozicije v domačem okolju³³ in presenečenje, ki ga je doživel na sprejemnih izpitih, spodbudno vplivala na njegove ustvarjalne ambicije, kaže Ravnikova skladateljska dejavnost v praškem času. V tem obdobju je namreč napisal sedem skladb, Novi akordi pa so objavili štiri. Kdo je Ravnika v študijskem času skladateljsko vodil, ni znano. Dejstvo je, da predavanj iz kompozicije na konservatoriju ni mogel poslušati, saj je bil študij plačljiv. Prav tako pa ni znano, da bi se kompozicijo učil zasebno ali pa se morda pri kom posvetoval.³⁴ Ker ni nobenih neposrednih (skladateljeva pričevanja) in posrednih dokazov (korespondenca, pričevanja drugih) o tem, se zdi, da je Ravnik pri komponiranju zaupal lastnim ustvarjalnim vzgibom in presoji. K temu nas navaja tudi skladateljeva izjava, da si je šolski študij kompozicije »v znatni meri« nadomestil z »vztrajnim posečanjem koncertov« (Ravnik, Vprašanja in odgovori).³⁵ Ali so bile osnove, ki si jih je pridobil na šoli Glasbene matice, dovolj, da je bo njih gradil svojo kompozicijsko držo? Nedvomno so bile preverjeno izhodišče, ki pa bi se brez očitnega ustvarjalnega potenciala težko razvile v samosvoj glasbeni jezik.

32 V skladateljevi zapuščini dejansko ne najdemo rokopisov teh del.

33 O recepciji Ravnikovih del več analitičnem delu razprave.

34 Jaroslava Erzín v svojem diplomskem delu iz leta 1971 navaja, da je želja po ustvarjanju vodila Ravnika v Pragi v krog študentov šole za kompozicijo in da naj bi imel tam koristne stike z Jaromirom Weinbergerjem, učencem Jaroslava Kříčke in Karla Hoffmeistera. (Erzín, 1971, 3)

35 Ravnikov rokopis z naslovom »Vprašanja in odgovori«, v katerem je odgovarjal na nekaj zastavljenih vprašanj, za katera pa ne vemo, kdo jih je postavil in ali so bili odgovori kje objavljeni bodisi v obliki intervjuja bodisi kakšnega drugega prispevka.

2.4 Odhod k vojakom

Zaradi vpoklica k vojakom je Ravnik moral predčasno zaključiti študij,³⁶ to pa pomeni, da je takoj po diplomi odšel v Ljubljano in se javil sprejemni komisiji. V ohranjenih skladateljevih pričevanjih obstajata dve različici o njegovem prihodu v vojsko.³⁷ V prvem pravi, da ga je komisija dodelila »tako zvanemu oddelku stražnikov« in na podlagi poklica razvrstila k vojaški godbi. V drugem pa omenja, da je bil kot »manj sposoben vojak« dodeljen v »oddelek stražnikov«, kmalu pa poslan v Judenburg k vojaški godbi. Iz tega izhaja, da je Ravnik vojaško službovanje pričel pri avstro-ogrski vojski v Boznu (danes Bolzanu)³⁸ in bil potem poslan v Judenburg. Iz rokopisa Spominov je vidno, da je prvo pričevanje prečrtal in ga nadomestil z drugim. Zgodba o njegovi »nesposobnosti« se zdi še zlasti vprašljiva, če vemo, da je bil Ravnik sijajen alpinist, odličnega zdravja in fizične zmogljivosti. V Judenburgu so ga kot »godbenika-pianista« zaposlili v »Offiziermesse«, kjer je »vsak večer pri pojedini igral na klavir« (Ravnik, 1959). Po nekaj mesecih se mu je pridružil še praški kolega, violinist Rihard Zika, ki pa se je prav tako znašel v oficirski menzi. Z Ravnikom sta ustanovila duo. Čez nekaj mesecev jima je uspelo pridobiti še tretjega člana, in sicer izvrstnega čelista, Rihardovega brata Lada Zika.³⁹ Judenburški trio je poleg večerov v oficirski menzi kmalu začel prirejati javne koncerte v tamkajšnjem kinu, prav tako pa je nastopal zunaj Judenburga. Potem ko je bil judenburški 17. regiment kazensko prestavljen v Tolmezzo, se je koncertno delovanje tria razširilo še na mesta v severni Italiji.

Med prvo vojno se je Ravnik ustvarjalno usmeril predvsem v pisanje cerkvene glasbe. To je bilo nedvomno tesno povezano z njegovo drugo službo v Judenburgu, saj je nadomeščal tamkajšnjega organista.

Dela, ki so nastala v judenburškem obdobju in jih najdemo tudi na skladateljevih seznamih del, navaja Preglednica 4.⁴⁰

36 Ravnik se spominja: »Isti dan, ko sem prejel zaključno diplomu, me je doma čakala na mizi pozivnica na službovanje k vojakom. Presenečenje je bilo v tem hipu skrajno razburljivo.[...] Bil sem prisiljen takoj odpotovati.« (Ravnik, 1959)

37 Prav tam.

38 V svoji pričevanju Ravnik Bozna (Bolzana) ne omenja. Najdemo ga v skladateljevi zapuščini in sicer v dokumentu »Monografični podatki«, ki ga je Ravnik pripravil za Upravni odbor Prešernovega sklada. Ta kraj kot enega od treh krajev, v katerih naj bi Ravnik služil vojaščino, omenja Jaroslava Erzin. Prim: Erzin, 1971, 2.

39 »Slučaj je nanesel, da je bil nekaj mesecev pozneje vpoklican k vojakom tudi Rihardov nekoliko mlajši brat Lado Zika. Bil je izvrsten čelist. Ja tega pa moramo semkaj dobiti! Jaz in Rihard sva imela srečo. V obliki zamenjave se nama je posrečilo, da je tudi on prišel k nama v Judenburg in tako je nastal odličen trio – Judenburger trio.« (Ravnik, 1959)

40 Pričujoči seznam sakralnih del je nastal na osnovi Ravnikovega rokopisnega lista, kjer navaja popis svojih »cerkvenih kompozicij«, ter na osnovi natipkanih seznamov, ki jih je pripravil za Savez kompozitorov. Hrani Matej Ravnik.

Preglednica 4: *Ravnikova dela iz judenburškega obdobja*

Sakralna dela	Zasedba	Leto nastanka	Zapis na Ravnikovem seznamu
Ave Maria I/ Ave Maria	sopran, violina in orgle	1916	<i>izvajano cerkveno, rokopis pri avtorju*</i>
Marijina pesem (K Mariji)	sopran, ženski zbor in orgle	1916 ali 1917	<i>izvajano cerkveno Judenburg 1917</i> [natisnjeno: Cerkevni glasbenik 62 (1939), št. 5-6]
Ave Maria II/ Ave Maria	bariton, violončelo in orgle	1917	<i>izvajano cerkveno, rokopis pri avtorju*</i>
Custodi me, Domine	(ofertorij) za mešani zbor in orgle	1917	<i>izvajano cerkveni koncert v Ljubljani (St. Premrl) rokopis pri avtorju*</i>
Missa a cappella ⁴¹	mešani zbor	1909 ali 1911	<i>izvajano cerkveno, rokopis pri avtorju*</i>
Requiem ⁴²	bariton solo, unisono zbor in orgle	1916, 1972, 1978	<i>ni izvajano, rokopis pri avtorju</i>
Drugo			
Grand valse caractéristique	klavir	1916, v Judenburgu	
Prišla si	glas in klavir	1917 ali 1918	

* V seznamu del je zabeleženo, da naj bi bili rokopisi pri skladatelju, a jih, z izjemo Rekviema, v skladateljevi zapuščini ni.

Razen klavirskega valčka, ki bi ga Ravnik lahko izvajal na številnih judenburških koncertih, in samospeva so vsa druga dela sakralne narave. Govorimo torej o skladbah za glas ali/in zbor in orgle. Ravnik je liturgična dela pisal za cerkveni zbor in po zapisih sodeč jih je tudi izvedel. Zanimivo pa je, da ni pisal orgelskih del, niti kakšnih orgelskih improvizacij. Tako lahko sklepamo, da morebitnih orgelskih improvizacij ni zabeležil ali pa morda da mu tovrstni način kompozicijskega mišljenja ni bil blizu. Slednjo domnevo bi lahko podkrepilo tudi to, da je

41 V članku o Janku Ravniku v Muzički enciklopediji pisec članka Dragotin Cvetko navaja delo *Missa Beatae Mariae Virginis za zbor in orgle* iz leta 1911. Ravnik skladbe s tem imenom nikjer ne omenja, navaja pa *Veliko mašo za zbor in orgle*, prav tako iz leta 1911. Glede na to, da pri obeh naslovih govorimo o enaki zasedbi in istem letu nastanka, gre po vsej verjetnosti za isto delo.

42 Matej Ravnik hrani rokopis dela (poleg rokopisa obstajajo še tri različice, fotokopije z določenimi popravki, spremembami itd.; rokopis, ki ga omenjamo, ima oznako »perfektna partitura«). Na naslovni strani je zapisano: »Perfektna partitura/Janko Ravnik, Requiem za moški in ženski zbor unisono in orgle/Posvečen mojemu sinu † Tomažu/Komponiran leta 1915–16 v Judenburgu v času prve svetovne vojne/Redigiran in dopolnjen v Ljubljani v l. 1972/Dokončan (Dies irae) l. 1978 v Bohinju«. Prazvedba Rekviema je bila 1. 12. 2007 v cerkvi svetega Martina v Srednji vasi v Bohinju. Na koncertnem listu objavljenem ob tej priložnosti so navedene vse letnice, ko je Ravnik skladal delo: 1914–1916–1972–1978. Delo je izvedla Pevska šola Bled in projektni pevski zbor Društva Jarina Bohinj. Sodelujoči so še bili: Tamara Kranjec (orgle), Janja Hvala (glasovna priprava pevcev) in Jurij Dobravec (umetniški vodja).



Fotografija 3: Janko Ravnik in Ribard Zika (vir: Matej Ravnik)

orgelska zasnova ohranjenih⁴³ sakralnih del pisana predvsem na način harmonske spremljave pevskega partu.

⁴³ Razen dveh sakralnih del – *Requiema* in *K Mariji* (slednja je bila natisnjena v Cerkvenem glasbeniku) – danes velja, da so vsa ostala izgubljena. Čeprav je Ravnik kot izgubljeno skladbo označil le *Veliko mašo za zbor in orgle*, za vsa druga dela pa navedel, da rokopise hrani avtor, danes ne vemo, kje ali kdo bi manjkajoče rokopise lahko hranil.

V svojih pričevanjih Ravnik nikjer ne omenja svoje funkcije organista v judenburški cerkvi. Danes lahko o razlogih le domnevamo: mogoče (1) ker je delo organista opravljal občasno; (2) ker je tam služboval le krajši čas; (3) morda temu preprosto ni pripisoval takšnega pomena kot komornim koncertom, ki jih je pripravljaj skupaj z bratoma Zika; morda pa so bili razlogi za to političnoideološki (4). Namreč, v času, ko je pripravljaj radijske oddaje o svoji življenjski poti, je bila ideologija tedanje družbenopolitične ureditve izrazito netolerantna do cerkvene glasbe in njenih avtorjev. S tega vidika se molk o glasbenem delu v cerkvi zdi povsem utemeljen.

Vojaška leta so mu omogočila, da se je ob dveh odličnih glasbenikih lahko uril in tudi izpopolnil v komorni igri. Govorimo torej o priložnosti, ki bi jo bil pozdravil marsikateri glasbenik v mirnih časih, da ne omenjamo neizprosno krutih vojaških let.⁴⁴ Dejstvo je, da je imel možnost uveljaviti se kot koncertni pianist sprva pri manj zahtevnem občinstvu, pozneje pa pri koncertnem. Nenazadnje pa bi mogel tudi preizkušaj svoje morebitne nove kompozicije, vendar tega ni storil. Ustvarjalno se je usmeril v glasbo, ki bi bila ne le uporabna v cerkvi, pač pa bi postregla z njemu zanimivejšim harmonskim ogrodjem; ni se ukvarjal z raziskovanjem novega orgelskega zvoka ali pa harmonskim potencialom klavirskih miniaturn oz. zvrstjo, v kateri se je že potrdil. Zdi se, da je komorno muziciranje takrat zasenčilo njegova dotedanja ustvarjalna hotenja in mu v polnem pomenu besede omogočilo uresničiti se kot odličen komorni glasbenik. Ob tem se poraja še misel, da bi Ravnik zaradi bogate komorne izkušnje lahko napisal tudi kakšno komorno delo, vendar v polje te glasbene zvrsti ni nikoli vstopil. Z večletno prakso v komorni igri si je Ravnik pridobil strokovno in neprecenljivo izkušnjo za nadaljnje glasbeno delo, ki mu je ob vrnitvi domov predstavljaj zavidljivo popotnico za naprej.

2.5 Službovanje v operi

Po prihodu v Ljubljano so bili vsi trije judenburški glasbeniki angažirani v operi: brata Zika v opernem orkestru,⁴⁵ Ravnik pa je prevzel mesto korepetitorja in dirigenta za opereto in baletne predstave v Operi Slovenskega narodnega

44 Ravnik se je tega zelo dobro zavedal, saj je imel delo pianista v oficirski menzi za »sijajno zaposlitev«. Dejal je, da bi »tako vojskovanje vsakdo z veseljem sprejel!« (Ravnik, 1959)

45 Brata Rihard (violina) in Ladislav (violončelo) Zika sta skupaj s Karlom Sancinom (violina) in Ladislavom Černým (viola) po vojni ustanovila v Ljubljani godalni kvartet Zika, pozneje Češki godalni kvartet (Československé kvarteto). Po odmevnih nastopih v Sloveniji se je kvartet jeseni 1921 odpravil na Češko, kjer se je pripravljaj na koncertne turneje po Češkem, Avstriji in južni Nemčiji. Po številnih mednarodnih uspehah je prejel povabilo festivala za sodobno glasbo v Donaueschingnu, kjer je med drugim izvedel tudi Hindemithov opus 13. Leta 1923 je s kvartetom prenehal sodelovati Karel Sancin, ki se je vrnil v domovino in postal ravnatelj šole Glasbene matice v Celju. V: Hrovatin, 1960–1961, 199–200.

Samstag, 17. November
im Großgasthofe „zur Post“

Wohltätigkeits- KONZERT

zugunsten des Kinderhortes in Judenburg.

Ausführende:
die Herren R. Zika, Violine, und J. Ravnik, Pianist, sowie eine hiesige
Musikkapelle unter der Leitung des Herrn J. Sykora.

Vortragsordnung:

1. Streichels-Suite: Gewerkschaftsraum, Concert. Orchester.	4. Gesang: Göttingerlieder, Orchester.
2. Klavier: Klavierkonzert in D-dur, Op. 9, Nr. 3.	5. Gesänge für zwei Stimmen mit Klavier.
3. Klavier: Nocturne, Klavier.	6. Klavier: Klavierkonzert Nr. 12, Orchester.

Beginn 8 Uhr abends.

Karten zu 3, 2 und 1 Krone an der Zahlstelle.
Vorverkauf bei Herrn Mag. Pharm. N. Juncel, Drogerie, Judenburg.

Slika 5: Lepak za koncert (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

gledališča v Ljubljani.⁴⁶ V tej sezoni je dirigiral dve opereti⁴⁷ in eno pantomimo,⁴⁸ vendar mu, kot je pozneje povedal, to delo ni ustrezalo. Ali je šlo pri tem zgolj za

46 V: Odlomek iz pisma prijatelju Otonu Bajdetu. Glej opombo 24.

47 Opereta Andréeja Messagerja *Michujevi hčerki* je bila na sporedu 21. novembra 1918, kritik pa je Ravnika označil »za večšega dirigenta, ki ima potrebno ognjevitost, da ubere tempo, kakršnega je treba za opereto, pa tudi potrebno glasbeno izobrazbo, da zajame iz partiture, kar je v njej, ne morda po težaško in za rokodelsko rabo, nego z vrlo uveljavljenimi niansami«. V: Narodno gledališče. *Slovenski narod*. 22. november 1918. 3.

Opereta Roberta Planquetta *Cornevilski zvonovi* je bila izvedena 20. decembra 1918, kritika pa je v Ravnikovem dirigiranju prepoznala »dirigentovo znanje in sugestivnost«. V: Kultura. *Slovenski narod*. 22. december 1918. 3.

48 Ko je Ravnik dirigiral pantomimo Jaromírja Weinbergerja *Evelina*, so bili na sporedu še Leoncavallovi *Glumači*, ki jih je dirigiral Friderik Rukavina, takratni operni direktor. Kritika je večino pozornosti namenila slednjemu delu. V: Kultura. *Slovenski narod*. 10. april 1919. 3.

njegovo prepričanje ali pa so bili razlogi zunanji, danes ni povsem jasno. Čeprav je v zadnjih nekaj letih intenzivno deloval kot komorni glasbenik in imel za seboj izvrstne koncertne dosežke (v mednarodnem okolju), se vendarle zdi nekoliko vprašljivo, da nove službe ni vzljubil zgolj zaradi drugačnega glasbenega delovanja. Da je po strokovni plati v Operi dosegal dobre rezultate, ne gre dvomiti. Vendar pa velja ob omenjenem upoštevati tudi zunanje okoliščine, tj. dejanske razmere, v katerih je delovala Opera. Te so bile daleč od približka idealu dobro organiziranega umetniškega zavoda, in ker je šlo ob tem za velik umetniški korpus, se je svoboda umetniška delovanja, ki jo je Ravnik delno že izkusil in ob njej gradil svojo poustvarjalno izkušnjo, skrčila na delo v neurejenih razmerah. Tako se zdi, da ga je seštevek vseh okoliščin pripeljal do tega, da je po nasvetu Mateja Hubada takoj sprejel službo učitelja klavirja na takrat šele ustanovljenem konservatoriju Glasbene matice (1919).



Fotografija 4: *Janko Ravnik v mladih letih* (vir: Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si)

2.6 Prihod na Akademijo za glasbo

Tako se je začela njegova dolga doba pedagoškega delovanja sprva na konservatoriju Glasbene matice, ki je bil v letu 1926 podržavljen in s tem dokončno finančno in administrativno ločen od šole GM, nato na Glasbeni akademiji (1939) in nazadnje na Akademiji za glasbo (1945), na kateri je poučeval vse do upokojitve (leta 1962).⁴⁹



Fotografija 5: Janko Ravnik in Milivoj Šurbek (vir: Matej Ravnik)

- 49 V personalni mapi Janka Ravnika, ki jo hrani Akademija za glasbo najdemo naslednje podatke:
- od jeseni 1915 do pomladi 1918 godbenik in organist v Judenburgu,
 - od 15. septembra 1918 do 15. septembra 1919 pogodbeni operni korepetitor in dirigent v Operi Narodnega gledališča,
 - od 15. septembra 1919 do 30. maja 1924 je deloval na Konservatoriju GM; po tem je bil sprejet v državno službo,
 - po predlogu ministra za prosveto je Aleksander I. 4. decembra 1922 odlikoval Ravnika za zasluge na glasbenem področju (odlikovanje z redom sv. Save V. vrste za glasbeno kulturno delo),
 - od 1919 do 1926 profesor klavirja na konservatoriju Glasbene matice v Ljubljani,
 - od 1926 do 1938 profesor Državnega konservatorija v Ljubljani,
 - leta 1930 je opravil državni strokovni izpit,
 - spričevalo z datumom 28. junija 1936 za glavni predmet Orgle, drugi letnik srednje šole,
 - 1938 – postane redni profesor na Akademiji za glasbo v Ljubljani,
 - med okupacijo je bil kot profesor na AG stalno v Ljubljani,
 - 18. avgusta 1935 se mu je rodil sin Tomaž,
 - leta 1942 je bil organiziran v OF.

Predanost pedagoškemu poklicu se je v dvajsetih letih razvila v osrednje Ravnikovo zanimanje in k temu se je skladatelj z vsakim novim desetletjem vedno bolj usmerjal. Svoje začetno pedagoško delo je s poznejše perspektive videl kot »oranje prvih brazd v neobdelano njivo«, kot čas, »ko je vse bilo treba premostiti in na novo vpeljati« (Ravnik, Vprašanja in odgovori). V času, ko je Ravnik prevzel mesto profesorja klavirja na konservatoriju, v Ljubljani ni bilo klavirskih profesorjev, saj so se uveljavili in delovali pred vojno na šoli Glasbene matice: Vida Prelesnik Talich je Ljubljano skupaj z možem zapustila še pred vojno, Anton Trost se je sicer po končanem študiju klavirja na Dunaju l. 1912 še dve leti zadrževal v Ljubljani, vendar se je med vojno preselil na Dunaj in tam kot pedagog in pianist deloval na Glasbeni šoli Horákovih zavodov.⁵⁰ Zdi se, da je bil poleg Josipa Vedrala in Dane Koblerjeve Ravnik v tem času edini pianist z ustrežno, višješolsko⁵¹ izobrazbo, pa tudi ob Vedralu eden prvih slovenskih klavirskih pedagogov na takrat ustanovljenem glasbenem konservatoriju.⁵² S tem ni padlo na njegova pleča le breme vzgoje primerne domačega pianističnega kadra, temveč tudi breme priprave pedagoških metod, klavirskih priročnikov, učnih načrtov, klavirske metode, didaktike ter vsega ostalega, potrebnega za primerno pianistično izobrazbo. Da bo proces trajal dolga leta, se je dobro zavedal tudi sam, saj je menil, da sta se šele po drugi vojni »delo in razvoj naše glasbene kulture s pospešenim tempom bližala zastavljenim ciljem«. Označeno, s katero je Lipovšek Ravnikovo pedagoško delovanje označil kot »pravo pionirsko delo« (Lipovšek, 1957), je treba brati predvsem na način, da je skladatelj utelešal avtoritetu pri vzpostavitvi pianistike na Slovenskem in manj specifično »pianistično šolo« s preizkušenimi metodami klavirske igre.⁵³ Njegovo pedagoško delo so okronali uspehi njegovih najboljših učencev,⁵⁴ ki so sprva nadaljevali študij oz. se izpopolnjevali v tujini (Praga),⁵⁵ potem pa postali nosilci vrha domače reproduktivne dejavnosti.

50 Prim. Budkovič, 1995, 200.

51 Lipovšek sicer navaja, da praški konservatorij v času, ko je Ravnik študiral klavir, ni imel »t. i. mojstrske šole«, temveč formalno zgolj »srednjo glasbeno šolo« (Škerjanc, 1990, 4).

52 Lipovšek se spominja, da je Ravnik prišel v Ljubljano (po študiju klavirja v Pragi) »kot nekdo«. (Škerjanc, 1990, 4)

53 V tem oziru je poleg številnih osebnih pričevanj Ravnikovih učencev zgovoren Šivichev prispevek – Šivica bi mimogrede lahko označili za naslednika Ravnikove klavirskopedagoške dejavnosti na Akademiji za glasbo, ki se ni kazala le v pedagoškem, temveč tudi v publicističnem delu – v katerem piše, da Ravnik manj poudarja tehnične prijeme in probleme (»za Ravnika obvladovanje notne slike in njen prenos na tipke ni tisto bistveno, kar mora odlikovati pianista«) in bolj vsebinsko plat skladbe (»Ta [vsebina] mu [Ravniku] je bila odločilna in do diplome sem zasledil isto rdečo nit v njegovem igranju, poučevanju, pa tudi v njegovih skladbah: glasbena narava umetnine in njej primeren tonski izraz na klavirju sta mu bila najodločilnejše merilo za presojo«). V: Šivic, 1980/81, 9.

Marijan Lipovšek pa je v enem od intervjujev omenil, da je Ravnik »s svojo, ne samo natančnostjo, ampak usmerjenostjo, ki je bila izrazito čustveno-izrazna, precej dobro vplival na svoje študente« (Škerjanc, 1980, 8).

54 Med Ravnikovimi lastnoročnimi biografskimi zapisi najdemo tudi odlomek, v katerem našteva svoje najprodonerjše učence: Marijana Lipovška, Pavla Šivica, Nado Verbič, Milivoja Šurbka, Erminija Ambroseja, Zdenko Novak, Margareto Lukič, Antona Ravnika, Tanjo Štrukelj, Ksenijo Ogrin in Silvo Hrašovec. (Ravnik, 1959)

55 V skupino Ravnikovih prvih uspešnih učencev bi lahko uvrstili njegovega brata Antona ter nekoliko mlajša Marijana Lipovška in Pavla Šivica. Vsi omenjeni so po končanem študiju klavirja (in kompozicije) v Ljubljani nadaljevali študij v Pragi, v mojstrskem razredu Vilema Kurza.



Fotografija 6: Janko Ravnik med poučevanjem (vir: Matej Ravnik)

2.7 Ravnikov prispevek k zgodovini slovenskega filma in fotografije

Seveda pa se ob Ravnikovem angažiranem in več desetletij trajajočem pedagoškem delu na Akademiji za glasbo postavlja vprašanje njegovega skladateljskega dela. Razumevanje tega je odvisno tudi od poznavanja Ravnikove neglasbene dejavnosti, dosežkov in ne nazadnje opusa fotografij in filma, alpinizma, omeniti pa je treba tudi njegove rokodelske izdelke. Vsemu naštetemu je Ravnik posvečal velik del sebe, svojega življenja in delovanja, zato se zdi nujno opozoriti na *še enega* Ravnika, čigar ime je pisalo tudi kulturno zgodovino Slovencev. In prav ta *drugi* Ravnik osvetljuje natančneje osebnost in ustvarjalnost Ravnika skladatelja. Ta se je v glasbenozgodovinskem kontekstu pokazal kot umetnik številnih talentov, zlasti kot avtor vrhunskih umetniških fotografskih del. Tudi to pojasnjuje stopnjo njegove angažiranosti v glasbeni ustvarjalnosti, razumevanje položaja, ki ga je dejansko zasedalo skladateljstvo v njegovem življenju.

Čeprav Ravnik te neglasbene dejavnosti v svojih življenjepisih in spominih ni poudarjal, prav tako ta še ni sistematizirana na način kot delo na njegovem glasbenem področju in seveda predstavlja skladateljevo ljubiteljsko dejavnost, pa je dejstvo, da se ji je posvečal z enako intenziteto, saj ji je namenjal velik del svojih misli in časa.

Da je bil Ravnik velik ljubitelj gora, neokrnjene narave in planinstva, ni mogel skriti niti v izključno glasbenih temah, oddajah in vsebinah. Prav ta ljubezen in zavest, da mu narava toliko pomeni, ga je »zvabila, da se je začel ukvarjati s fotografijo« (Bole, 1979, 9). Ravnikovi fotografski začetki, ki sovpadajo z njegovimi skladateljskimi prvenci, slonijo na amaterskem odkrivanju fotoaparata, in čeprav si je veliko tega znanja pridobil prav sam, s svojimi lastnimi izkušnjami, je v tej umetnosti zelo hitro napredoval.⁵⁶ Kot član Turistovskega kluba Skala, katerega predsednik je postal leta 1922, je v okviru le-tega ustanovil fotografski krožek. Združevanje alpinizma s fotografijo se je tako začelo uresničevati na formalnejši ravni, dosežki Ravnika in še nekaterih fotoamaterjev pa so krožek razvili v »našo prvo pomembnejšo fotografsko organizacijo«.⁵⁷



Fotografija 7: Janko Ravnik za objektivom (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

56 Bole, 1979, 7.

57 »Praznik T. K. 'Skale'«. *Slovenski narod*. 25. maj 1932. 3.

Dvajseta leta prejšnjega stoletja so tako pomenila odkrivanje novega interesnega področja, v katerem se je začel uveljavljati in dosegati prva vidnejša priznanja.⁵⁸ Misel, da gre Skalašem z Ravnikom na čelu velika zasluga za promocijo slovenskih gora zunaj domovine zahvaljujoč intenzivnemu fotografskemu raziskovanju in ustvarjanju vrhunskih fotografskih posnetkov alpske pokrajine, ki so jih v svojih delih uporabili ugledni tuji alpinisti in tudi domači avtorji, nikakor ni pretirana.⁵⁹ Izjemnim fotografskim dosežkom je sledil projekt *V kraljestvu Zlatoroga*, celovečerni nemi film, katerega idejni vodja je bil prav Ravnik. Razprave, ki so se med letoma 1976 in 1977 odvijale v dnevnem časopisju in zasebni korespondenci glede vprašanja, kateri film je prvi slovenski celovečerni film, bodisi *V kraljestvu Zlatoroga* bodisi *Triglavske strmine*, za naš pričujoči kontekst nimajo bistvenega pomena, ga pa ima zato dejstvo, da je bil Ravnik snemalec, režiser in montažer več kot tri leta nastajajočega filma.⁶⁰ Da ob tem ni šlo za zaslužek, temveč »poglobljeni idealizem«, ki se je uresničeval »v bdenju pozno v noč pri temno rdeči svetlobi« (Brenk, 1980, 8), je skladatelj le redko poudaril. Uspeh filma, ki je doživel premiero 29. avgusta 1931 v veliki dvorani hotela Union ter v treh zaporednih tednih vsakodnevnih ponovitev prinesel nepričakovano velik zaslužek, je članom Turistovskega kluba Skala omogočil gradnjo planinskega doma na Voglu.⁶¹ Da je bil Ravnik pri »Skalaših« nepogrešljiv člen, pove Tone Strojina, ki ga označi kot »poosebljenje Turistovskega kluba Skala«. Navaja še, da je prav Ravnikova »usmerjenost v kulturo človekovega doživljanja v gorah vzdrževala odnose s Slovenskim planinskim društvom, ki je v TK Skali hotelo videti le alpinistiko in nič več. Od te Ravnikove usmerjenosti izvira toliko spoštovana TK Skala, od te praktične naravnosti izhaja tolikšna sled, ki jo je TK Skala zapustila v slovenski planinski zgodovini« (Strojina, 1981, 6–7).

V petdesetih letih prejšnjega stoletja je poleg pedagoškega dela opravljal še funkcijo rektorja Akademije za glasbo in delo inšpektorja klavirskega pouka,⁶² zato bi

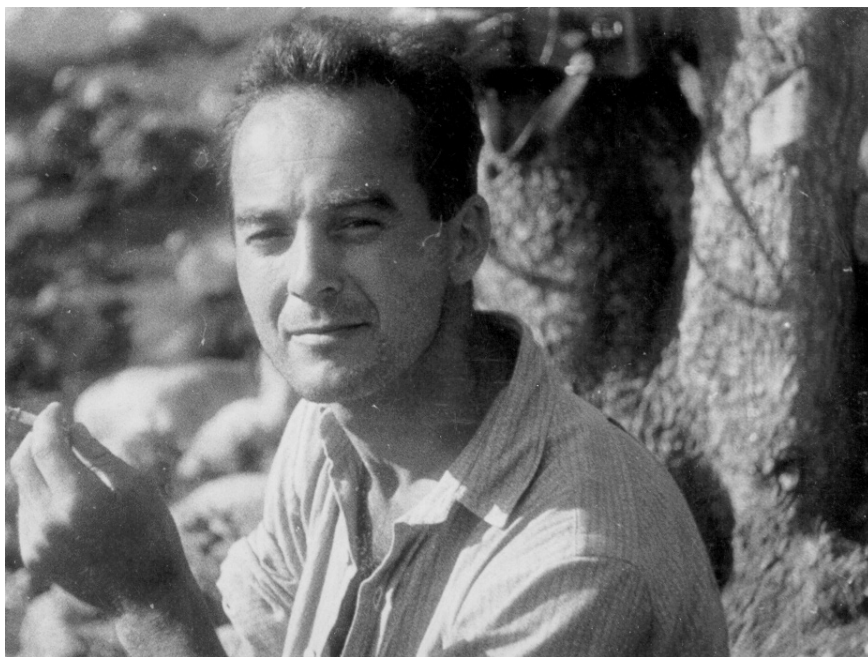
58 V dvajsetih letih je Ravnik začel objavljati svoje fotografije v Planinskem vestniku.

59 Tako je sloviti alpinist in botanik Julius Kugy uporabil številne Ravnikove fotografije v svojih knjigah (*Iz življenja gornika; Delo, glasba, gore, Julijske Alpe v podobi; Pet stoletij Triglava; Iz minulih dni*), ki so bile prevedene v več evropskih jezikov. V Ravnikovi zapuščini najdemo natipkani govor, ki ga je Ravnik, kot predstavnik Turistovskega kluba Skala pripravil ob Kugyjevem predavanju v Ljubljani 27. januarja 1932. (»Ko sem omenil prvo predavanje dr. Kugyja v Ljubljani [spomladi 1927], sem imel nalogo predstaviti Vam moža, čigar ime je bilo tedaj znano le ožjemu krogu naših planincev. Danes pa, ko smo povabili g. predavatelja na ponovno predavanje v Ljubljano odpade ta naloga. Dr. Kugy prihaja med nas kot naš stari znanec, naš prijatelj, naš vodnik, ki nam bo iz svojega bogatega življenja zopet povedal kaj lepega.«). Sicer pa je Ravnik ustvaril precej diapozitivov tako za Turistovski klub kot za dr. Kugyja, ki je prav s pomočjo fotografskega gradiva obogatil svoja predavanja v različnih evropskih krajih. Hrani Matej Ravnik.

60 Ravnik o filmu pravi takole: »Dela je bilo ogromno. Jaz sem bil snemalec in režiser. Film smo pa razvijali skupaj v klubu. S snemanjem smo začeli okrog leta 1927 ali 28, trajalo je tri leta, leta 1931 je bil film dogotovljen in predvajan. Dolg je bil 3000 metrov.« (Brenk, 1980, 9)

61 Scenarij filma je podpisal Juš Kozak, režijo, fotografijo in vsa ostala tehnična dela pa Janko Ravnik. V: Brenk, 1980, 20.

62 V zapuščini Janka Ravnika najdemo številna poročila o inšpekcijskem delu klavirskega pouka na nekaterih glasbenih šolah, ki ga je opravljal v prvi polovici petdesetih let (»Referati rektorja na seji odbora za kulturo in pravstvo«). V mapi Šolske zadeve: programi, inšpekcije. Hrani Matej Ravnik.



Fotografija 8: Janko Ravnik (vir: Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si)

omenjeni čas lahko označili kot višek njegovega poklicnega dela, ki se je zaključil z odhodom v pokoj leta 1962.⁶³ Da pa se je v šestdesetih ponovno intenzivneje posvetil fotografiji, potrjujejo številna predavanja, ki jih je med letoma 1964 in 1971 pripravjal po vsej Sloveniji.⁶⁴ Prav ta so z nepogrešljivimi posnetki postala izhodišče ob katerem je Ravnik pripravjal svojo drugo (in zadnjo) knjigo *Lepa si, zemlja slovenska*. Delo, ki predstavlja izbor fotografij, opremljeno s skladateljevimi poetičnimi komentarji, prinaša sintezo Ravnikovih predavanj in je njegovo prvo tovrstno

63 Učenci, ki so v petdesetih in začetku šestdesetih zaznamovali Ravnikovo pedagoško kariero: v petdesetih letih je pri Ravniku diplomirala Nada Verbič (12. junija 1953 je imela klavirski večer v veliki dvorani Slovenske filharmonije); Zdenka Novak je po končanem študiju klavirja v Zagrebu leta 1953 pri Ravniku nadaljevala podiplomski študij klavirja; Tanja Štrukelj, poročena Zrimšek, je pri Ravniku končala diplomski študij, podiplomskega pa je nadaljevala pri Pavlu Šivicu; Milivoj Šurbek je v začetku šestdesetih pri Ravniku zaključil dodiplomski in podiplomski študij klavirja ter se pozneje izpopolnjeval še v tujini.

64 Ravnik je svojim predavanjem s planinsko tematiko dal naslov *Lepa si, zemlja slovenska*. Na teh je predstavil zbirko izbranih barvnih diapozitivov z motivi slovenskih Alp, pospremljenih pogosto s poetično besedo. Korespondenco, ki zadeva vabila in dogovore glede predavanj z diapozitivi, hrani skladateljev vnuk Matej Ravnik. Kot primer navajamo kratek odlomek iz pisma, ki ga je Ravnik poslal 27. novembra 1969 v Trst prof. Vladu Turini [Mnoga poslana Ravnikova pisma so bila pravzaprav čistopis, osnutek oz. 'delovno' verzijo pa je skladatelj ohranil doma.]: »V orientacijo navajam približno smer, po kateri se v obliki potovanja gledalce seznanja s vsemi turistično zanimivimi kraji, počevši s posnetki iz Ljubljane, ljubljanske okolice ter dalje s posnetki Kamniških planin, Karavank, nato s posebno lepimi posnetki Bleda in Bohinja. V naslednjem delu potujem po Zg. savski solini, odkoder se odcepljajo naše najlepše visokogorske doline«. Hrani Matej Ravnik.

samostojno delo. Knjiga *Odsevi in obličja* je izšla leto prej, nastala pa je v soavtorstvu z Marijanom Lipovškom. Gre za še eno zbirko fotografij, vendar s to razliko, da je komentarje k fotografijam podpisal Lipovšek. Ob vsem tem ne moremo mimo ugotovitve, da je Ravnik svojo ustvarjalno pot sklenil s fotografijo in ne s skladanjem.⁶⁵

2.8 Ravnikovi glasbenoestetski nazori

Ravnikova razmišljanja o umetnosti, predvsem pa o glasbi predstavljajo tisto področje izražanja, v katero skladatelj ni zahajal. Tovrstnih vprašanj se je dotaknil le takrat, ko je bil izzvan oz. ko so bila nanj neposredno naslovljena.

Zahvaljujoč Ravnikovemu načinu pisanja (bodisi pisem, esejev bodisi oddaj) – skladatelj je pred končno verzijo pripravil eno ali več različic le-tega⁶⁶ in tako zapustil tudi nekaj kopij odposlanih pisem – lahko delno⁶⁷ rekonstruiramo obseg skladateljeve korespondence in – kar je še bolj pomenljivo – dobimo vpogled v vsebino, ki ji je namenjal največ pozornosti.

Iz obdobja med obema vojnoma ni ohranjeno nič tovrstnega gradiva, medtem ko po drugi vojni v drobtincah zasledimo Ravnikove misli o glasbi, v enem od pisem celo razmišljanje o stanju sodobne slovenske glasbe. Pismo, ki ga je pisal Janu in Ruži Šlais⁶⁸ in je nastalo nekje na koncu petdesetih ali v začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja,⁶⁹ je še posebej zanimivo zato, saj je edino, v katerem Ravnik odprto izraža svoje mnenje o sodobni slovenski glasbi. Gre za krajši odlomek, ki ga uvaja razmišljanje o aktualnosti zasedbe Šlais–Ravnik:

Ali ne opažaš morda, da je današnja mladina drugače orientirana? In da ni za nas 'romantično' čuteče umetnike več sončnega prostora? In da ni prostora za sentiment? [...] [J]az sem se že v to popolnoma vžil, seveda

65 Da se je Ravnik v zadnjem desetletju svojega življenja posvečal predvsem fotografiji, potrjuje tudi korespondenca z Marijanom Lipovškom. Večji del pisem je vsebinsko namenjen razmišljanju o fotografskih motivih, izdelavi in pripravi fotografij, zadnja pisma pa pripravljajo njune skupne knjige. V: NUK. Glasbena zbirka. Marijan Lipovšek. Korespondenca.

66 Te so mu po vsej verjetnosti služile kot osnova ali pa bile delovna različica.

67 Ohranjena korespondenca je večinoma iz časa po drugi vojni.

68 Jan Šlais je istočasno z nadaljevanjem študija violine na mojstrski šoli profesorja Otakarja Ševčika v Pragi (študij violine je že dobro desetletje poprej končal na praškem konservatoriju) začel poučevati na ljubljanskem konservatoriju (jeseni 1921), kjer je dosegel velike umetniške in pedagoške uspehe. Na slovenska tla je prinesel mojstrsko šolo Ševčikove violinske igre, številni njegovi učenci (med njimi tudi Karlo Rupel s katerim je Ravnik koncertiral) pa so nadaljevali študij v tujini. Celo Alois Hába je opozoril na njegove učence, ki naj bi vzbujali splošno pozornost.

Ruža (Ružena) Šlais, žena Jana Šlaisa, je študirala klavir na praškem konservatoriju pri Josefu Jiráčku. Poleg številnih nastopov je svoje delo v Sloveniji razvijala v pedagoški smeri: od leta 1931 do leta 1946 je z vmesno prekinitvijo poučevala najprej na konservatoriju, nato pa na Glasbeni akademiji. Prim. Budkovič, 1995, 203.

69 Pismo se začne z »Dragi prijatelj Jan, ljuba Ruža« in večji del vsebine je zasebne narave. Čeprav na kopiji pisma ni datuma, lahko iz vsebine sklepamo (»Polagoma bom zapustil ustanovo, na kateri sem delal od leta 1919.«), da je nastalo pred Ravnikovo upokojitvijo leta 1962.

z nekim notranjim odporom, protestom ... Jaz to občutim tembolj kot skladatelj, kajti na tej situaciji in tej 'umetniški' usmeritvi kakršna je sedaj nastopila ni kaj spremeniti. Značilno za ta trenja na skladateljskem področju je bila objavljena kritika Lucijana M. Škerjanca skladbe Primoža Ramovša. Zaslužna obsodba, četudi zelo ostra! Razumem Škerjanca, da je moral enkrat povedati. Sem popolnoma njegovih naziranj. Toda kaj pomaga, da je Škerjanc velika avtoriteta, po celem svetu gre muzika in vse ostale umetnosti svojo pot.⁷⁰

Omenjeno pričevanje je pomenljivo iz več razlogov: Ravnik opredeljuje svoj odnos do nove glasbe, v kateri nikakor ne prepozna svojega glasbenoumetniškega nazora in mu je zato tuja, saj so njegova estetska izhodišča zakoreninjena v glasbi preteklosti, v »času« sentimenta, čustev. Zato je razumljivo njegovo soglašanje s Škerjančevimi, v tradicijo usmerjenimi stališči. Omenjeno pričevanje pa odpira tudi nekatera druga vprašanja: kako je Ravnik dojemal različnost kompozicijskih šol v tridesetih letih 20. stoletja? Ali je dvomil v Osterčeva estetska prizadevanja? Ali se je sploh ukvarjal s stanjem sočasne slovenske glasbe v tridesetih letih? Ali pa je vprašanje lastne in sočasne kompozicijske prakse postavil v ozadje zaradi pedagoškega dela, koncertiranja⁷¹ in ne nazadnje fotografske in filmske umetnosti? Odgovor vsekakor ni dokončen, vendar je jasno, da Ravnik kompoziciji in kompozicijskim vprašanjem v tridesetih letih ni namenjal svoje pozornosti. Seveda tudi to poraja vprašanje, zakaj, zlasti če ga podčrtuje ugotovitev, da je bil Ravnik na glasbenoustvarjalnem področju omenjenega obdobja pretežno zavrt v molk. Kaj je bil vzrok, da se je Ravnik skladateljsko umaknil, lahko razmišljamo v okviru dveh domnev: (1) da je zaradi obremenjenosti na drugih področjih kompozicijo nekoliko »zanemari« in se predvsem posvetil svojemu poklicnemu delu ter komornemu muziciranju, ki ga je brez presledkov uresničeval vse od šolanja pri Glasbeni matici;⁷² (2) da je Osterčev prihod na slovensko glasbeno sceno v tridesetih letih, zlasti pa predanost učencev njegovemu pojmovanju sodobne glasbe, pri nekaterih v tradicijo naravnanih skladateljih povzročil ustvarjalno negotovost, morda celo dvom v lastna glasbenoestetska prepričanja.

70 Pismo hrani skladateljev vnuk Matej Ravnik.

71 V tridesetih letih je Ravnik zelo veliko nastopal kot komorni glasbenik. Iz koncertnih poročil in kritik je razvidno, da je nastopal s številnimi uveljavljenimi slovenskimi izvajalci, med katerimi izstopajo Karlo Rupel, Josip Rijavec, Julij Betetto, Pavla Lovšetova in drugi. (Bogunović, 2005, 81–89)

72 V pismu Otonu Bajdetu, kjer Ravnik opisuje svojo življenjsko in umetniško pot, pravi, da se je njegovo reproduktivno udejstvovanje pričelo že v času šolanja pri Glasbeni matici. »V letih koncem prvega decenija tega stoletja nas je bilo nekaj mladih, za glasbo navdušenih dijakov, med katere štejem predvsem že umrlega, slovitega pevca Josipa Rijavca, dalje izvrstnega pianista Cirila Ličarja, pozneje rednega profesorja za klavir na Akademiji za glasbo v Beogradu, ter Nika Štritofa, poznejšega dirigenta v Ljubljani. Omenjeni študentje in jaz smo tedaj tvorili nekak zaključen krožek, ki je postavljaval takorekoč prve temelje našemu glasbenoreproduktivnemu polju. Gonilna sila v naših stremljenjih je bil skladatelj Anton Lajovic.« Hrani Matej Ravnik.

Citirani odlomek pisma nas napeljuje k ugotovitvi, da je bil Ravnik v svoje nazore o glasbeni umetnosti prepričan. Iz njegovih misli izhaja gotovost, za katero se zdi, da je Osterčevi nazori niso pretirano vznemirili. Morda je Ravnik Osterčevo estetiko celo sprejemal in dopuščal, v skladu z novimi glasbenimi težnjami, ki so iz tujine počasi vstopale v slovenski prostor. Tako se zdi prva domneva, ki pojasnjuje Ravnikov ustvarjalni umik v tridesetih letih, bolj verjetna kot pa vprašanje morebitnih ustvarjalnih dilem. Omenjeni odlomek prav tako osvetljuje to, da so Ravnika vznemirile predvsem novosti, ki jih je v glasbo prinašala mlada generacija ustvarjalcev po drugi svetovni vojni.

Omenjeno pričevanje je za razumevanje Ravnikovih pogledov na sodobno glasbo zelo pomenljivo, čeprav ima v celotnem pismu bolj obrobni značaj. Predvsem pa je pomembno to, da je zabeleženo v zasebni korespondenci. Da skladatelj svojega mnenja o sodobni slovenski glasbi javnosti ni rad razgrinjal in nikakor ne tako neposredno, nam pove njegov odgovor na vprašanje, kako sprejema najnovejša dogajanja v glasbeni kulturi in kakšno sporočilo bi posredoval mladi kompozicijski generaciji? Ravnik se prvemu delu vprašanja izogne tako, da poudari svoje pedagoško in izvajalsko delo ter pripomni še, »da je naša glasbena kultura dosegla velik vzpon in to zlasti po naši osvoboditvi«. Za drugi del vprašanja sicer pove, da mu je težje odgovoriti, vendar kljub temu nadaljuje z mislijo, da gre kompozicijski razvoj slovenskih sodobnih skladateljev svojo pot naprej, ne da bi se pri tem oziral na estetske zakone in poglede, ob katerih je njegova generacija gradila glasbena dela. Nadaljuje, da so zaradi takšnih stališč kakršnekoli »direktive in smernice«, ki jih vsaka revolucionarna misel vnaprej odklanja, nesprejemljive. Svojo misel sklene:

V koliko zasledujem in skušam analizirati vsa opazovanja in jih privedi do gotovega zaključka, pridem končno do prepričanja, da bodo po sili razmer, to se pravi iz kaotičnega stanja, v katerega smo po nekih do sedaj še nepojasnjenih silah, ki negirajo resničen in pravi razvoj – da bomo končno le morali zavzeti drugačna stališča: bližja in bolj odgovarjajoča idealom in potrebam sodobnega našega človeka! (Ravnik, Vprašanja in odgovori)

Čeprav je sporočilo mladi generaciji skladateljev zanj neumestno, pa nadaljuje prav s sporočilom, katerega pomen ni povsem dorečen. Kaj Ravniku predstavlja »kaotično stanje«, kaj »negacijo resničnega sveta« in kaj razume kot »potrebe sodobnega človeka«, ostaja pomensko dvoumno. Zdi se, da je s svojim odgovorom želel ostati nevtralen in obenem najti nišo, v kateri bi se lahko prepoznali vsi skladatelji.

Vsekakor lahko povzamemo, da Ravnik o glasbi ni rad govoril; ne o glasbi nasploh ne o svojih glasbenih nazorih ali kompozicijah. To lahko prepoznamo tudi v njegovem pedagoškem pristopu. Namreč veliko bolj kot fenomenologiji glasbenega dela

je posvečal svojo pozornost klavirskemu zvoku, tj. »poslušanju akordov« (Koter, 2007, 41), medsebojni dinamiki le-teh, torej muzikalni upodobitvi glasbeno-dramaturškega loka.⁷³ Bolj kot poglobljeni študij glasbenega dela je od svojih študentov pričakoval »predanost glasbi in njenemu izrazu« (Koter, 2007, 40). Tudi v radijskih oddajah se je raje posvečal različnim (z glasbo povezanim) dogodkom iz življenja kot pa glasbi nasploh ali pa svojim skladbam. V njegovi zapuščini najdemo eno pričevanje, v katerem podrobneje spregovori o svojih kompozicijah. V osnutku rokopisne različice z naslovom »Spomini na mojo mladost in glasbeno delovanje« posveti nekaj besed svojemu kompozicijskemu opusu, podrobneje pa označi okoliščine nastanka dela *Seguidille*. Bolj kot strukturi dela se posveča čustvom ob doživljanju vsebine besedila, svoje razmišljanje pa sklene takole: »[D]omnevam, da sem vam s tem podal primer, kako nastajajo glasbene stvaritve. Podobnih navdahnjenj je brez števila!« (Ravnik, 1959)

Prešernovi nagrajenci leta 1968, med katerimi je bil tudi Ravnik, so na prošnjo uredništva Naših razgledov odgovarjali na vprašanje »V čem je vaša ustvarjalna dilema, temeljni umetniški konflikt v vas ali v vašem odnosu do okolja in sveta?« Zaradi skromnega števila skladateljevih pričevanj o (lastni) glasbi sledi njegov odgovor v celoti.

Na vaše vprašanje zaradi kratkega časa, ki mi je bil na voljo, ne morem odgovoriti brez temeljitega premisleka, to je, brez notranje ureditve vseh misli, ki zadevajo ob široko območje umetniške ustvarjalnosti. Potrebno bi bilo razčleniti vse prvine, ki prihajajo v poštev ob ustvarjanju umetniškega dela ali lika.

Teh prvin, ali kakor vi pravite, »temeljnih ustvarjalnih dilem«, je cela vrsta. Temeljna je – da se jasno izrazim – vrojena specifična nadarjenost za določeno zvrst umetniškega ustvarjanja. V mojem primeru je to nadarjenost za glasbo, zlasti v proizvodnostni smeri. Le na tak temelj je mogoče postaviti razumno organiziran strokovni študij, naslonjen na vzore velikih skladateljev, naših prednikov, katerih dela so zgrajena na neoporečnih arhitektonskih zakonitostih. Ob resničnem, doživljenem spoznanju velikih umetnin v svetu glasbe se snujočemu duhu odpre pot v umetnostni hram – v svetišče.

O mojem umetniškem odnosu do okolja in sveta mi je težko govoriti ali povedati tisto, kar bi vas zadovoljilo. Svet in okolje sem pravzaprav sam v sebi. Gotovo so se moje stvariteljske moči dotikale najrazličnejših vrst glasbenih umetnin in je bil v času mojega glasbenega študija in

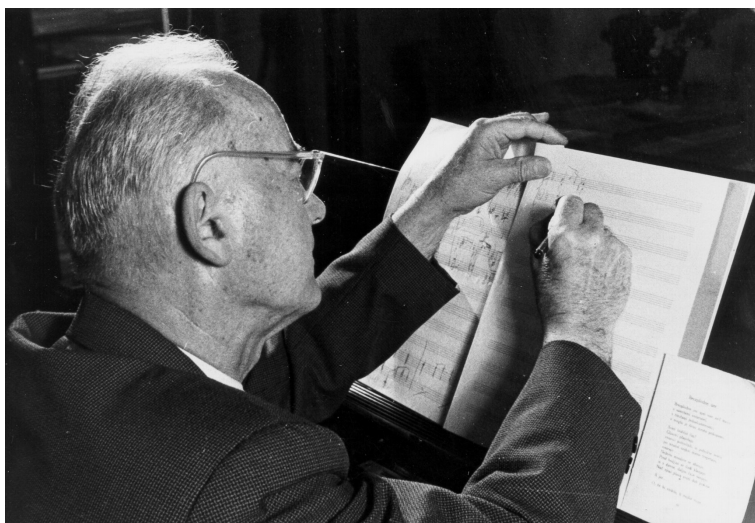
73 V tem oziru sta zlasti zgovorni pričevanji Milivoja Šurbka in Zdenke Novak, ki ju navaja Darja Koter v svojem prispevku »Ljubljanska pianistična šola« Janko Ravnik. V: Koter, 2007, 41.

dozorevanja tak stik celo nujen, vendar ni mogel preusmeriti moje poti, mojega glasbenega izraza. Kajti če bi to postalo dejstvo, bi taval kot izgubljenec sredi neizmernega gozda ali čolniček sredi morja.

Z gotovostjo in močno samozavestjo pa lahko rečem: v ustvarjalni in poustvarjalni dejavnosti me je gnala in krepila posebna sla. *V glasbi sem slej ko prej iskal lepoto.* Iskal sem nova harmonska pota, nove barvne izraze, arhitektonsko zaokroženost, razpoloženska slikanja, iskal sem človekovo čustvenost. Tako sem hodil po svojih poteh, dokler nisem prišel do »globoke, predane, polne in zanosne lirične poezije«, kakor pravi o mojih delih (Lirični spevi) Marijan Lipovšek. (Ravnik, 1968, 74)

Iz tega pričevanja, nastalega ob koncu Ravnikove ustvarjalne poti, je jasno, da se skladatelj ni nikoli želel odreči iskanju lepega v umetnosti. Njegova predstava o »lepi« glasbi, o »njegovem glasbenem izrazu«, je edini orientir, na katerega se je hotela in mogla opirati njegova estetika. Brezpogojno zaupanje v izrazno estetiko, ki korenini v pojmovanju glasbe kot jezika duše in s tem v romantični estetiki glasbeno lepega, ni dopuščalo Ravniku identificiranja z novo glasbo, zlasti tisto, ki so jo prinesli novi tokovi po drugi svetovni vojni. Z dojemanjem umetnosti kot »doživljanja« in »čustvovanja« Ravnik sporoča, da je zanj odločilni glasbeni kriterij estetski.

Sebe razume kot predstavnika tistih skladateljev starejše generacije, ki so prisegali na pravilo Umetnost bodi lepota! ter v umetnosti iskali »notranjo uteho«, »pomirjenje«, »vznesenost« in »hrepenenje po globokih doživetjih«.



Fotografija 9: Janko Ravnik (vir: Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si)

3 Glasbena dela Janka Ravnika

3.1 Metodološka izhodišča analitičnega opazovanja opusa

Ravnikovo glasbeno ustvarjalno delo lahko opazujemo iz (vsaj) dveh zornih kotov: prvi upošteva kronologijo del celotnega opusa, drugi pa izhaja iz opazovanja del znotraj posameznih glasbenih zvrsti. Pričujoča razprava bo premene skladateljevih kompozicijskotehničnih, glasbenoizraznih in nenazadnje slogovnih značilnosti opazovala v luči posameznih zvrsti. Razlogi za to niso zgolj metodološke narave, temveč omogočajo podroben uvid tudi v premene zvrsti in v umeščanje le-te v kontekst skladateljeve ustvarjalnosti.

Primerjalna študija z deli maloštevilnih Ravnikovih sodobnikov bi bila nedvomno dragocena, a pogoj zanjo je prav temeljito poznavanje in razumevanje Ravnikove poetike.

Ravnikovo pojmovanje glasbene umetnosti je bilo zavezano estetiki 19. stoletja, saj mu je bila glasbena govorica preteklosti ustvarjalno blizu. Vanjo je bil, kakor razkrijajo njegovi glasbenoestetski nazori, zaverovan vse svoje življenje, zato pretrganja s tradicijo in njenimi temelji glasbenega mišljenja ni mogel nikoli ponotranjiti in ustvarjalno sprejeti.

Ravnikovo ustvarjalno izhodišče je bil predvojni čas Novih akordov, torej obdobje, ko se je slovenska glasbena realnost soočala z začetki profesionalizma na ustvarjalni in poustvarjalni ravni. Novi akordi so prispevali k profesionalizaciji obstoječih zvrsti glasbenega izražanja (samospeva, zbor in tudi manjših klavirskih del), prav tako pa so postavili trdno osnovo nadaljnjemu nadgrajevanju slovenske ustvarjalnosti. Delovanje revije je v slovenski glasbeni prostor prineslo profesionalno korektna, čeprav v kontekstu evropske glasbene moderne slogovno zapoznela dela. Potreba po vzpostavitvi (zamujene?) tradicije je v okvirih Novih akordov narekovala naslanjanje na estetiko preteklega obdobja, ob kateri so preizkusile, uresničile in uveljavile svoj glasbeni jezik vodilne slovenske skladateljske osebnosti ob začetku 20. stoletja.

Leta 1919 je Izidor Cankar Antona Lajovca označil kot skladatelja, ki je »začel novo dobo slovenske glasbe« (Cankar, 1920, 105). Poleg tega, da je Lajovic (upravičeno) čutil ustvarjalno in kompozicijskotehnično premoč, se je po drugi strani zavedal pozicije in odgovornosti, ki ju je imel v domačem glasbenem prostoru.⁷⁴

74 »Ko se je moje tehnično znanje okreplevalo, se mi je zdelo, da bi moral kot edini človek med Slovenci, ki je imel precej tehničnega znanja, v vsakteri obliki prinesiti vsaj nekaj dobrega in tako postaviti naši glasbi neki prvi temelj.« (Cankar, 1920, 105)

Njegov ustvarjalni ideal je izhajal iz zahteve po »resnični in veliki notranji intenziteti« glasbenih del, pesmi z »vzbočeno melodično linijo v pevskem glasu, v klavirju pa rahel in stvari ter ubranosti primeren in značilen način spremljevanja« (Cankar, 1920, 105). Lajovic je z omenjeno estetiko utelešal ustvarjalni in strokovni steber mlajšim generacijam slovenskih skladateljev in tako predstavljal osrednjo glasbeno ustvarjalno avtoriteto po prvi vojni. Leta 1919 je kot obetavne skladatelje slovenske glasbene prihodnosti označil Ravnika, Kogoja in Škerjanca.⁷⁵

Ravnik je bil eden tistih skladateljev, pri katerih je Lajovčeva ustvarjalnost pustila močno sled. Ta se ni kazala zgolj v iskrenem spoštovanju učitelja, temveč tudi v dejstvu, da je izhajal iz tradicije oz. glasbenih navad ustaljene estetike in glasbenih zvrsti. Čeprav Lajovčev opus poleg samospenov in zborov vključuje še orkestralna dela, pa si je prav s prvima dvema zagotovil prepoznavnost in izvirnost glasbene govorice. Tako samospjev kot zborovska dela predstavljajo stalnice tudi v Ravnikovem delu. Za razliko od Lajovca je Ravnik segel globlje na področje klavirske miniaturre.

In vse tri omenjene zvrsti – samospjev, zbor in klavirska miniatūra – predstavljajo osrednja in ključna ustvarjalna področja, na katerih se manifestira Ravnikova glasbena poetika.

Analitični del obravnave Ravnikovih skladb upošteva načelo zvrsti in kronologije nastanka skladb. Pri tem je pozornost naravnana na tista skladateljeva dela, ki so izšla pri edicijah Društva slovenskih skladateljev:

ED 41 *Lirični spevi* 1910–1949 (1957)

ED DSS 115 *Dve pesmi za ženski zbor in klavir štiročno* (1961)

ED DSS 147 *Grande valse caractéristique* in *Valse mélancholique* (1963)

ED DSS 227 *Deset zborov* (1964)

ED DSS 537 *Klavirske skladbe* (1973)

Vse edicije so izšle v času Ravnikovega življenja, nekatere celo kot poklon skladateljevim obletnicam. Ne gre dvomiti, da so nastale v dogovoru s skladateljem in po skladateljevih seznamih del. Zajemajo skoraj celoten opus treh zvrsti.

3.2 Klavirska dela

Pri obravnavi Ravnikovih klavirskih del je treba opozoriti na nejasnost, ki zadeva število teh v resnici. Pri raziskovanju obstoječih klavirskih del je v Slovenskem

⁷⁵ Prav tam.

biografskem leksikonu⁷⁶ in v seznamih skladateljevih del mogoče najti podatek, ki poleg obstoječih navaja še klavirsko skladbo *Koncertna etuda*. Kot je zabeležil sam skladatelj v seznamih svojih del nekje po letu 1960, delo do takrat še ni bilo javno izvedeno; obstajalo je zgolj v rokopisu, ki ga je hranil doma.⁷⁷ Kdaj je etuda nastala, ni povsem jasno, saj Slovenski biografski leksikon navaja letnico 1920, seznam del v skladateljevi zapuščini pa letnico 1926. Dejstvo, da se Ravnik ni odločil za objavo dela v Edicijah društva slovenskih skladateljev, v kateri so bila ponovno natisnjena vsa njegova klavirska dela, napeljuje k domnevi, da je *Koncertna etuda* zasedala obrobno mesto v skladateljevem klavirskem opusu oz. da ji Ravnik ni pripisoval večjega umetniškega pomena. Stransko mesto v skladateljevem klavirskem opusu zaseda še simfonična basen *Jugoslavija*,⁷⁸ ki tako po umetniški plati kot kompozicijskem ustroju ne sodi v značilno skupino Ravnikovih klavirskih del. Gre za priložnostno inštrumentalno skladbo, nekakšno večdelno fantazijo k napevu »Bože spasi, bože hrani, našeg kralja i naš rod«. Tega je skladatelj tudi uporabil ob koncu skladbe z vstopom vokala. Kot izvemo iz dnevnega časopisja, je bila ta skladba izvajana kot del telovadnih dejavnosti Sokolskega društva, in sicer kot simfonična glasba v izvedbi Godbe dravske divizije.⁷⁹

Preglednica 5: *Klavirska dela Janka Ravnika*

Naslov skladbe	Datum in/ali kraj nastanka	Natis in ponatis	Opombe
Večerna pesem/ Nokturno	1911 v Ljubljani, 1911*** v Ljubljani** 1910* (v ED DSS 537 navedeno leto nastanka 1911)	NA XI/1912, št. 3 ED DSS 537	Posvetilo na rokopisu:** »Pianistinji g. Vidi Talichovil!«
Moment	15. 12. 1912 v Pragi** 1911* (v ED DSS 537 navedeno leto nastanka 1912)	NA XI/1912, št. 1 ED DSS 537	na rokopisu »konservatorist III. I.«
Dolcissimo (Preludij)	28. 9. 1911 v Pragi** 1912* (v ED DSS 537 navedeno leto nastanka 1912)	NA XII/1913, št. 2 ED DSS 537	
Čuteči duši ... (Nokturno)	19. 5. 1912 v Pragi** 1911* (v ED DSS 537 navedeno leto nastanka 1912)	NA XI/1912, št. 6 ED DSS 537	Posvetilo: »Gospodični Dani Koblerjevi!«

76 Prim: Ajlec, 1960–1961, 43–44.

77 V Ravnikovi zapuščini tega rokopisa danes oz. v času nastajanja pričujoče monografije ni bilo.

78 Delo je izšlo pri sokolskem Savezu SHS leta 1920. Zanimivo se zdi, da ga Ravnik v seznamih svojih glasbenih del nikjer ne omenja.

79 Prim. Sokolstvo. *Slovenski narod*. 8. avgust 1920. 5; Sokolstvo. *Slovenski narod*. 12. avgust 1920. 4; Sokolstvo. *Slovenski narod*. 4. september 1920. 3.

Naslov skladbe	Datum in/ali kraj nastanka	Natis in ponatis	Opombe
Nokturno	1913 v Pragi**		Neobjavljeno delo, Ravnik ga na svojih seznamih del ne omenja. Posvetilo: »Poklonjeno gdč. Anici Nový.«
Grande valse caractéristique	1916*** 1916* (v ED DSS 537 navedeno leto nastanka 1943)	ED DSS 147	nepopoln rokopis – zadnji list rokopisa ni zaključek skladbe Posvetilo v rokopisu: »Prijatelju dr. Tavčarju!«
Jugoslavija		1920, Sokolski savez SHS 1920	
Valse mélancholique	1921 v Ljubljani*** 1935*	Nova muzika I/1928, št. 5 Skladbe za klavir, Edicija GM 1932 ED DSS 147	
List v album	marec 1921*** 1921* (v ED DSS 537 navedeno leto nastanka 1921)	Mala nova muzika I/1928, št. 3 ED DSS 537	
Etuda (koncertna)	1926*		Čprav je v seznamu skladateljevih del* zabeleženo, da je rokopis pri avtorju oz. danes pri njegovih dedičih, ga v Ravnikovi zapuščini ni.
Groteskna koračnica	(v ED DSS 537 navedeno leto nastanka 1943)	Slovenska glasbena revija 3 (1955), št. 1-2 ED DSS 537	rkp. pogrešan
Nokturno	1951 v Ljubljani*** 1947* (v ED DSS 537 navedeno leto nastanka 1951)	Slovenska glasbena revija 1 (1951/52), št. 2 ED DSS 537	
Vzpon	(v ED DSS 537 navedeno leto nastanka 1971)	ED DSS 537	rkp. pri Zdenki Novak Skladbo je posvetil svoji nekdanji učenki Zdenki Novak.

* Delo z letnico nastanka, navedeno v seznamih del, ki jih je skladatelj popisal po letu 1960 in so v Ravnikovi zapuščini. Hrani: Matej Ravnik.

** Rokopis v: Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, Novi akordi – Arhiv uredništva.

*** Rokopis v: Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, Ravnik, Janko.

Če upoštevamo ohranjene rokopise, (po)natisnjene različice in obstoj Ravnikovih skladb v slovenski klavirski reprodukciji,⁸⁰ govorimo o opusu desetih klavirskih del, ob katerih lahko opazujemo skladateljev klavirski opus. Obenem so to vsa dela, ki so bila natisnjena pri edicijah Društva Slovenskih skladateljev v letih 1963 (ED DSS 147) in 1973 (ED DSS 537).⁸¹

Iz seznama klavirskih del lahko povzamemo:

- (1) da govorimo o številčno majhnem opusu ali desetih delih, ki so nastajala v obdobju šestih desetletij;
- (2) da je sedem skladb nastalo pred prvo vojno, med njo in po njej, preostale tri pa v dolgem obdobju med letoma 1943 in 1971, iz česar izhaja, da je večji del klavirskega opusa nastajal v času od ustvarjalnih začetkov pa nekako do prvih pedagoških let na konservatoriju Glasbene matice (1921);
- (3) da so vse skladbe enostavčne, njihovi naslovi pa izhajajo iz tradicije klavirske miniature. Ob omenjenih ugotovitvah se poraja tudi vprašanje: ali lahko glede na »razkropljenost« skladb po letih in desetletjih razmišljamo o morebitni periodizaciji Ravnikove klavirske poetike oz. ali ustvarjalno prekinitev med letoma 1921 in 1943 zaznamuje tudi premena Ravnikove klavirske govornice?

3.2.1 Obetavni začetki

Ravnikov prihod na slovensko ustvarjalno prizorišče leta 1911 je domačo strokovno javnost prijetno presenetil. 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, Lajovic pa pozneje, leta 1919, Izidorju Cankarju v *Obiskih*. Vsekakor so Novi akordi tisti vir, v katerem lahko opazujemo recepcijo Ravnikovih ustvarjalnih začetkov, ter eden kazalnikov stanja in pričakovanj maloštevilne strokovne javnosti.

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« (Krek, 1911, 62) in se čudil, zakaj se ni že prej oglašil. 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

80 Posnetke desetih klavirskih del (brez simfonične basni *Jugoslavija*) hrani glasbeni arhiv RTV Slovenija. Vseh deset je posnela Zdenka Novak, prav tako pa obstajajo interpretacije nekaterih skladb v izvedbi samega skladatelja, Milivoja Šurbka, Acija Bertoncija in Ingrid Silič.

81 Tudi različice seznamov Ravnikovih klavirskih del, ki jih najdemo v skladateljevi zapuščini, navajajo v opusu te zvrsti dela, ki so bila (po)natisnjena pri Edicijah Društva slovenskih skladateljev.

dni svetovnega priznanja« (Krek, 1912, 11), je Ravnikovo prvo objavljeno klavirsko delo povzdignila z mislijo, da »danes nam pač vsakdo pritrdi, da je Ravnikov *Moment* eden najsrečnejših, najglobljih, najbolj popolnih pojavov naše dosedanje klavirske literature« (Krek, 1912, 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« (Krek, 1912a, 27–28) se je z objavo drugega Ravnikovega klavirskega dela (*Večerna pesem*) stopnjevalo do te mere, da je kritiko nadomestil z razlago skladbe, to pa je prepustil kar samemu skladatelju.⁸² Zaupanje v njegovo glasbeno govorico se je pri objavi tretje skladbe, skladbe *Čuteči duši*, kazalo tako, da je Krek svoje kritiško stališče zreduciral na navset izvajalcu, da naj »mirno in brez svete umetniške jeze preskoči to skladbo«, če se ne prišteva k »čutečim dušam« (Krek, 1912b, 52). Četrto in zadnjo v Novih akordih objavljeno klavirsko delo *Preludij* pa je kritiku kljub kratkosti ponujalo veliko »zanimivih potez«. Ta je skladbo označil kot »[o]stinato ene miniature! Stvarca kaže, da koplje skladatelj globoko« (Krek, 1913a, 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 daleko presega pianista Ravnika« (Kozina, 1913, 11).⁸³

Pogled na recepcijo Ravnikovih prvih objavljenih klavirskih del kaže na to, da si je skladatelj, čeprav zgolj s štirimi skladbami, ustvaril pozicijo avtorja izvornih in obetavnih klavirskih del. Kot kažejo kritiški zapisi, je stopil korak naprej ali drugam od obstoječih klavirskih poetik, ki so po svoji zazrtosti v tradicionalne kanone kompozicijskega mišljenja ponujale dokaj homogeno sliko dotedanje slovenske klavirske literature.⁸⁴ Kaj dejansko razkriva kompozicijski stavek Ravnikovih klavirskih del, bodo pokazale analize vseh štirih v Novih akordih objavljenih skladb.⁸⁵

82 Ravnikov komentar k skladbi gre predvsem razumeti v kontekstu interpretativnih napotkov izvajalcu. Krek, 1912a, 27–28.

83 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.« (Kozina, 1913, 11)

84 Tu je treba omeniti osrednje skladatelje 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.« (Krek, 1913, 9)

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 Benjaminia Ipavca, Vasilija Mirka, Rista Savina, Julija Junka, Viktorja Parmo, Stanka Premrla, Frana Gerbiča, Antona Lajovica in nenazadnje samega urednika revije Gojmirja Kreka.

85 Predstavitev klavirskih del upošteva kronologijo nastanka del in ne kronologije objav v reviji.

Večerna pesem je po vsej verjetnosti Ravnikovo prvo delo za klavir; nastalo je najpozneje v letu 1911. Prav ta skladba mu je odprla možnost študija kompozicije pri Vitezslavu Novaku v Pragi.

Že sam naslov namiguje na karakterno skladbo, ki je zasnovana v trodelni pesemski obliki (s ponovitvijo prvega dela). Po značaju je razpoloženska skladba s prvim počasnejšim, drugim razgibanim in živahnijim delom, ter delno ponovitvijo prvega dela.

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 začetnem dvotaktnem motivu združene plasti (primer 1):

- (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 latentno rabo ostinatnega basa.

Sentimento, lento

Primer 1: *Janko Ravnik*, *Večerna pesem*

V začetnem 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).



Primer 2: *Janko Ravnik, Večerna pesem, začetni motiv*

Ker je izhodiščna glasbena poved (osemtaktna perioda) edini vsebinski moment, ob katerem Ravnik gradi prvi del skladbe, je ves nadaljnji glasbeni potek osredinjen na proces variiranja, stopnjevanja in nato umiritve obstoječega glasbenega gradiva. Na kakšen način oz. s katerimi kompozicijskimi postopki Ravnik uresničuje 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 predružen 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; predružen 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;

kompozicijski postopki: spreminjanje (primer 3) in deljenje (primer 4) 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: *Janko Ravnik, Večerna pesem*



Primer 4: *Janko Ravnik, Večerna pesem*

- 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 taktni 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 širitaktni motiv.

Dvotaktni ostinato karakterizira interval kvinte (primer 5), priostren z zvečano kvarto. Če pogledamo ostinatni potek prvega dela skladbe (primer 6), ugotavljamo, da je tudi tu kvinta imela osrednjo vlogo.



Primer 5: *Janko Ravnik, Večerna pesem*



Primer 6a: *Janko Ravnik, Večerna pesem*



Primer 6b: *Janko Ravnik, Večerna pesem*

Izvor motiva v desni roki drugega (B) dela skladbe je treba iskati v začetnem motivu: nekoč vmesna menjalna sekunda dobi v drugem delu, torej drugem motivu, strukturno težo (primer 7).



Primer 7: *Janko Ravnik, Večerna pesem*

Naslednji motiv (primer 8) bi lahko razumeli kot v ambitusu skrčeno izpeljavo motiva 1. Medtem ko tok glasbenega gibanja motiva 1 teče navzdol, pa pri motivu 2 spremljamo gibanje navzgor.



Primer 8: *Janko Ravnik, Večerna pesem*

Vendar pa poleg variiranja ali morda 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 predrugači 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 horizontalno gibanje.

Ne samo da novi ritem in tempo močno določata značaj ostinata in motiva 2, pač pa 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 ambitusu, 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 gibanj, vrh pa prinese postopno umiritev s 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 virtuozna pasaža in skoraj dobessedna ponovitev dela B. Nanj se navezuje ponovitev dela A s to shemo: a in a1 prinašata dobessedno ponovitev, a2 pa na mestu pričakovanega stopnjevanja prinese hipno naraščanje, ki vodi v zaključek.

Gradivo drugega dela skladbe izhaja iz prvega, vendar je vsebinski kontekst le-tega nekoliko spremenjen. To pomeni, da je skladatelj predrugačil 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, ostaja skladatelj v okvirih tonalnofunkcijskih razmerij.

Čeprav skladba sloni na prepoznavnem oblikovnem modelu, tradicionalnem strukturiranju, tj. načinih dela z gradivom, pričakovanih stopnjevanjih in ponovitvah, pa skladatelj preseneča s predrugačenjem funkcije glasbenega gradiva.

Ta ugotovitev pa vzbuja misel: je skladatelj do te kompozicijske rešitve prišel instinktivno ali pa je izhajal iz poznavanja dosežkov klavirskih poetik 19. stoletja? Dejstvo je, da je Ravnik *Večerno pesem* napisal kot učenec šole Glasbene matice, torej brez globljega vpogleda v študij kompozicije. Kot njegovo prvo klavirsko delo nedvomno opozarja na očiten skladateljski potencial. Tako postane povsem razumljivo, da se je Vitzeslav 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: »[K]akor nam je [skladatelj] naznanil, mu je zaplodil tega otroka Saint-Saëns s svojo 3. simfonijo z orglami.« (Krek, 1912, 12) Ob tem se poraja vprašanje, v kolikšni meri in na kakšen način bi lahko Saint-Saënsova simfonija vplivala na Ravnikovo ustvarjalnost, oz. 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 kot barvna razširitev zvočnega spektra.

Funkcijo spremljave in bogatenja zvočnih razsežnosti 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 (primer 9), ki po vertikalni statiki spominja na orgelski zvok.

1 **Moderato, espressivo**

Primer 9: *Janko Ravnik, Moment*

Nizanje akordskih struktur z melodijo v najvišjem glasu najdemo v drugi, *koralni* temi četrtega stavka Saint-Saënsove Orgelske simfonije. Podoben postopek lahko prepoznamo tudi v Ravnikovi klavirski miniaturni, a s to razliko, da je vsebinski pomen gradiva tu povsem drugačen (primer 10).

Primer 10: *Janko Ravnik*, Moment

Mimo obeh omenjenih namigov, ki se pogojno spogledujeta z orgelskim zvokom v simfoniji, pa morebitnih drugih povezav s Saint-Saënsovim delom ni.

Moment je, tako kot *Večerna pesem*, zasnovan v trodelni pesemski obliki, le da je po obsegu nekoliko krajša skladba. Prvi del zaznamuje svojevrstna vsebinska fragmentarnost, drugi pa je jasno zaokrožen z enotno motiviko v ritmu valčka. Prvi del je sestavljen iz dveh celot, ki pa imata različno glasbeno gradivo in vsebinski kontekst v skladbi.

Prva celota (primer 9) je štiritaktna misel, skladatelj pa jo 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 pripomoreta tako melodija 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:

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

Nizanje dominant na način odlašanja rešitve, ki pa se zgodi predvsem kot zaustavitev dogajanja, učinkuje na poslušalca kot glasbena misel brez pravega začetka in konca, kot priprava na nekaj, kar sledi, kot nekakšen uvod, ki v resnici nima funkcije pričakovanega uvoda, mogoče kot priprava na prihajajoče glasbeno razpoloženje. Ta obrazec je Ravnik še dvakrat ponovil v obliki stopnjevanja melodičnega nihanja in dinamike. Ker je harmonski ritem ob ponovitvah zreduciran na dve harmoniji (pri prvi ponovitvi $as \rightarrow Ges$, pri drugi $As7 \rightarrow Des$), izraša stopnjevanje na dinamični prvini.

Druga celota prinaša akordsko korakajoče gibanje z melodičnim potekom navzgor (primer 10), v nadaljevanju pa se razreši s postopnim spuščanjem glasbenega toka v oktavnih prijemih navzdol. Ta celota (sedemtakti stavek) s svojo variirano ponovitvijo predstavlja vsebinski kontrast prejšnji tako na ravni izbire gradiva kot tonalnofunkcijske *razumljivosti*. Kljub temu bi vsebinski kontekst druge celote opredelili kot del ali (ponovno) fragment, ki ima funkcijo prehoda k naslednjemu delu skladbe, delu B.

Čeprav je funkcija obeh *celot* dela A priprava na *pravi* glasbeni dogodek, pa zaključek druge celote ne deluje kot zaključek, temveč kot zaustavitev dosedanjega dogajanja, ki mu sledi začetek nečesa novega, tj. dela B. Začetek dela B učinkuje kot presenečenje, saj se iz oddaljenega septakorda *As-dura* premaknemo v *F-dur*. Ravnik je uvedel še nov dvotakti moti v diskantu, ki ga spremljajo sinkopirani akordski prijemi leve roke. Tisto, kar osrednji del skladbe motivira, je harmonski ritem ali dramaturgija harmonskih zaporedij (primer 11).



Primer 11: *Janko Ravnik, Moment*

Vpogled pokaže, da skladatelj dominantnih funkcij akordov oz. septakordov ne razrešuje, temveč jih zgolj niza. Niz uravnava kromatično spuščanje melodije, ki je sprva nakazana v basovem tonu, v nadaljevanju pa se skriva v srednji register. Stopnjevanje diskanta dosega Ravnik s ponavljanjem dvotaktnega motiva na vedno višjih tonih. Na tak način ustvarja napetost harmonskega in melodičnega loka. Po tem, ko stopnjevanje dela B pripelje do vrhunca (dva nastopa osemtaktnega stavka), sledi postopna umiritev. To doseže tako, da se gibanje diskanta postopoma spušča, ob tem pa skladatelj spreminja oz. variira dvotakti moti (primer 12).



Primer 12: *Janko Ravnik, Moment*

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 13).

Primer 13: *Janko Ravnik, Moment*

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 funkciji ritmične in harmonske popestritve. Ker je vertikalno mišljenje prevladovalo 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*, po svoji kratkosti in deloma tudi po načinu dela z gradivom spominja na Chopinove preludije. Že naslov sam sugerira razpoloženje, ki ga bo mogoče spremljati v skladbi: *dolcissimo* je presežnik besede *dolce*, kar pomeni sladek, blag, prijeten, mil. To razpoloženje je podano v začetni dvotaktni motiv, ki ga v nadaljevanju Ravnik sedemkrat (variirano) ponovi. Gojmir Krek je delo posrečeno označil kot »ostinato ene miniature«. V načinu dela z motivom je prepoznal »raznolične pikantne harmonizacije, smotreno dinamiko in kontrapunktično rabo« (Krek, 1913a, 36).

Harmonski stavek dvotaktnega motiva bi lahko opredelili kot postopno nizanje padajočih štirizvokov. Zaradi dodanih alteriranih tonov je njihova funkcijskost razrahljana, obenem pa se zdi, da je Ravnika vodila želja po drsenju harmonskih struktur, v katere je vpet prav tako padajoči motiv v diskantu (primer 14).



Primer 14: *Janko Ravnik, Dolcissimo*

Sedemkratna ponovitev izhodiščnega motiva, kar je obenem tudi celotna skladba, razpira vprašanje oblike. Ob vsaki ponovitvi nastopi motiv v variirani različici, 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 minimalnih različic enakega.

Če bi glasbeno strukturo dela razčlenili 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.⁸⁶ 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, pač pa 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 nadrejeno preostalima dvema, saj kontrast zvočne barve ni tako izrazit.

Če bi nekatere Krekove misli ob skladbi želeli redigirati, bi dejali, da je Ravnikovo delo učinkovito uresničilo idejo ponavljanja skoraj enakega glasbenega poteka, v

86 Gre za kompozicijski postopek, ki ga srečamo pri »romantični generaciji« 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. (Rosen, 1995, 12–13)

I

Dolcissimo

Janko Ravnik.

Lento, espressivo.

KLAVIR

ppp

molto ritard.

pp a tempo

molto ritard.

p a tempo

molto ritardato

pp a tempo

molto ritard.

pp molto

molto ritard.

ritardato.

Tempo I.

Grave, ritardato.

pp

ritard.

p

ppp

rit.

38. IX.

1911.

Janko Ravnik

N. št. III/2

Slika 6: Janko Ravnik, Dolcissimo, rokopis, prva stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Arhiv NA)

katerem pa ni bilo prostora za kontrapunktno delo, pač pa za minimalno igranje z zvočno barvo. Ker je po vsej verjetnosti Krek v skladbi iskal dinamiko tonalfunkcijskih 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, ki mu jo je uspelo uresničiti v delu? V dobrem poznavanju klavirske literature romantikov, v izkušnji orgelskega zvoka ali pa preprosto v intuitivnem iskanju drugačne zvočnosti?

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 stavke gradi skladatelj dinamiko melodičnega loka (t. 1–9), ki jo karakterizirata postopno gibanje navzgor in umiritev (primer 15).

Largo, sensibile

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 6/8. The tempo and mood are indicated as 'Largo, sensibile'. The score includes dynamic markings: *pp legato*, *sempre pp*, *pp*, *p*, and *rit.*. The right hand part features chords and melodic lines, while the left hand has a consistent eighth-note accompaniment.

Primer 15: *Janko Ravnik, Čuteči duši*

Ker pa je melodično gibanje vpeto v akordske strukture (desna roka), izstopa prevladujoča vertikalna plat glasbenega dogajanja, ki jo poganja korakajoče gibanje dveh sosednjih tonov v basu (učinkuje kot ostinato). In čeprav se sprva zdi, da je enakomerno gibanje basa 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 vzpostavitev bolj jasnega toka harmonskih zaporedij, ki polarizira razmerje melodija – spremljava (ob melodiji postavlja v ospredje enoznačno harmonsko spremljavo), predstavlja tisti kompozicijski postopek, ob katerem je Ravnik gradil kontrast v trodelni glasbeni obliki. Ta raste iz izhodiščne osemtaktne celote, ki jo ob vsakokratni ponovitvi bodisi melodično bodisi harmonsko rahlo variira.

Princip variiranja nastopi v (1) kontekstu harmonskega barvanja oz. minimalnega predrugačenja harmonskega poteka in (2) stopnjevanja melodičnega poteka. Prvo se kaže v dodajanju ali odzemanju alteriranih tonov obstoječim harmonijam ter v spremembi zaporedja ostinatnih tonov (primer 16).

Primer 16a: *Janko Ravnik, Čuteči duši*

Primer 16b: *Janko Ravnik, Čuteči duši*

Ta postopek kaže, da skladatelj postavlja v ospredje zgolj minimalno 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. 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, s sinkopiranim utripom pa osvetlil drugačnost enakega (primer 17).

Primer 17: *Janko Ravnik, Čuteči duši*

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 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 gradivom ter ciljem, ki ga je Ravnik očitno želel doseči, namiguje, 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 nakanaznega viška v kromatičnem zdrs navzdol. Čeprav se morda zdi, da skladbo vodi melodično gibanje, pa glasbeno dogajanje izraža iz vertikalne zasnove glasbenega stavka. To potrjuje tako (čeprav minimalno) variiranje zvočne barve kakor tudi 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 skladbe, nastale v obdobju (1910–1912) Ravnikovih prvih kompozicijskih poskusov. Razen *Preludija* imajo klavirska dela trodelno pesemsko obliko s ponovitvijo. Raba simetrične sintakse se pokaže kot zavezujoči kompozicijski princip, v katerem prevladuje dvotaktno členjenje (redkeje raba stavčne sintakse). Dvotaktna narava melodičnih motivov, ki se naslanjajo na tradicijo 19. stoletja, na splošno ne manifestira kompleksnejše tematike. Na osnovi dvotaktov gradi skladatelj štiriktaktno ali osemtaktne celote, z variiranimi ponovitvami teh pa uresničuje posamezne dele pesemske oblike. Na podlagi oblikovnega principa graditve miniaturne 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 lahko razberemo, da je Ravnikov način dela z gradivom dokaj preprost. Poleg ponavljanj, uporabe sekvenc in manjših variiranj ni drugih načinov, s katerimi bi stopnjeval glasbeni potek. Harmonski stavek izraža na osnovi tonalnofunkcijskih razmerij, dinamično 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 očitno nekakšen latentni ostinato, s katerim posega predvsem v harmonski stavek glasbenega dogajanja. Ko opredelimo funkcijo teh tonalno razrahljanih harmonij, ugotovimo, da širjenje tonalnega prostora izhaja iz skladateljevih hotenj in potreb po iskanju novih harmonskih zvočnosti. To nakazuje tudi faktura glasbenega poteka, v kateri je akordska/vertikalna prvina prevladujoča lastnost vseh skladb. Zdi se, da je raziskovanje harmonske barve predstavljalo Ravniku enega osrednjih kompozicijskih vzgibov. S spreminjanjem ali rahlim variiranjem harmonske in zvočne barve, dodajanjem ali odvzemanjem ostinata in novimi/drugimi dinamičnimi oznakami je ustvaril bodisi minimalno variacijskost bodisi kontrastnost glasbenih delov. To utemeljuje še s spremenjeno dinamično (*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 skladbe 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 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.

Skupna lastnost skladb je tudi to, da vse (razen srednjega dela *Vécherne 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. nemara nadaljevati tisto, kar je bilo prepoznano kot izvorno.

3.2.2 Grande valse caractéristique

Med prvo svetovno vojno je Ravnik napisal zgolj eno klavirsko delo, *Grande valse caractéristique* ali *Veliki karakterni valček*. Govorimo o skladbi, ki je nastala v času, ko je svojo vojaško dolžnost opravljal kot glasbenik-pianist vojaške godbe. Čeprav se zdi razumljivo, da je bila njegova zmanjšana skladateljska aktivnost (če odštejemo nekaj sakralnih del) posledica obveznosti v okviru služenja vojaščine, pa se prav tako poraja domneva, da se je Ravnik morda raje prepustil virtuoznemu in komornemu muziciranju ter skladateljevanje postavil na stranski tir.

S tem valčkom se je nekoliko odmaknil od krajših skladb razpoloženskega tipa, s katerimi se je uveljavil v Novih akordih. Odmik se kaže v poseganju po veliki pesemski obliki – kot nakazuje že sam naslov – katere zgled je Ravnik našel v Chopinovih klavirskih delih. Morda pa nekoliko preseneča, da se skladatelj tako očitno navezuje na Chopinovo glasbeno govorico, ki jo postavlja v kontekst svoje ustvarjalnosti.

Da se po oblikovni zasnovi navezuje na paradigmo Chopinovega valčka, se zdi glede na njegove ustvarjalne začetke razumljivo (Preglednica 6). Novost pa je poudarjena virtuoznost, ki je zgodnja dela niso poznala.

Že površna primerjava Ravnikovega Valčka s Chopinovim *Velikim briljantnim valčkom* št. 1, napeljuje na ugotovitev, da zakonitosti oblike in fature Ravnik ohranja. Raba in način dela z glasbenim gradivom pa bosta pokazala, v kolikšni meri se in ali sploh se odmika od paradigme stiliziranega plesa.

Preglednica 6: *Janko Ravnik, Grande valse caractéristique, oblikovna zasnova*

A	B	A'
a (7 + 8 + 8) + (8 + 8) (8: e-mol → h-mol)	d 8 + 8 + 8 + 8 (H-dur)	a (8 + 8) + (8 + 8)
b 4+5+4+4 (Es-dur: T–S–D)	e 8 + 8 + (6 + 9) (H-dur)	b 4 + 5 + 4 + 2
c (4 + 4) + 7 + 8 + martelato oktave + pasaže + akordi	d' 8 + 8 + 8 + 7 + tematika dela	koda (29)
b' 4 + 5 + 4 + 4 (Es-dur)	e (4)	
a' 8 + 8 + 8 + 10 (e-mol)	(H-dur)	

V delu a spremljamo izhodiščno tematiko, za katero je značilno postopno, valjujoče melodično gibanje navzgor, z zaustavitvami na glavnih stopnjah tonične harmonije in ob doseganju melodičnega viška kromatično spuščanje navzdol. Plesni utrip stiliziranega valčka izraša iz punktirane četrтинke in osmink (primer 18).

Allegro

Primer 18: *Janko Ravnik, Grande valse caractéristique*

Ker začetna tematska misel nastopi brez harmonske spremljave, dobi ob prvi ponovitvi gradivo dokončno melodično, ritmično in harmonsko podobo. Sledi rahlo variirana ponovitev tega s kadenčnim zaključkom. S tem je obenem zaokrožena nekoliko večja celota znotraj dela a, ki se v nadaljevanju – brez enoglasnega začetka – skoraj dobesedno ponovi.

Kljub manjšim harmonskim, melodičnim in ritmičnim spremembam stopa v ospredje ponavljanje začetne tematike, uokvirjene v prikazano oblikovno shemo. Tako lahko vlogo variacijskosti opredelimo kot utrjevanje izhodiščne tematike, obogatene z občasnimi (chopinovskimi) padajočimi lestvičnimi postopi.

Del b vsebuje novo tematiko, skladatelj pa jo skoraj dobesedno ponovi štirikrat. Njen harmonski potek je zreduciran na glavne lestvične stopnje. Tematika prinaša novost in obenem kontrast tako v pogledu tonalitete kakor narave glasbenega gradiva – mehko začetnega motiva in punktiranega ritma zamenja enakomeren osminski utrip, v katerega je vtkan valujoči sekundni motiv (primer 19).

The image shows a musical score for a piano piece. It begins at measure 40. The music is in 3/4 time and features a piano part. The score is divided into three sections by tempo markings: *mf allargendo*, *accelerando*, and *a tempo*. The melody is characterized by slurs and accents, and the bass line consists of chords and eighth notes.

Primer 19: Janko Ravnik, Grande valse caractéristique

Sledi del c, ki bi ga lahko po njegovi vsebinski in dramaturški funkciji razumeli kot višek dela A, saj prinaša stopnjevanje in zgoščevanje začetnega motiva. Ta je postavljen v visok register, spremljava mu prav tako sledi. Harmonije niso več neposredno vpete v funkcijska razmerja, pač pa obtičijo na dominantnem četverozvoku tona b oz. h in ohranijo le delček začetnega ritmičnega utripa. Oba omenjena četverozvoka sta pravzaprav dominantni funkciji obeh tonalitet dela A, Es-dura in e-mola. Med najnižjim (b) in najvišjim (h) tonom nastaja izrazita disonanca (interval zvečane oktave), ki dodatno priostri valovanje polja *dominante*. Primer 20 prikazuje začetek dela c: izhodiščni motiv, ujet v polje dominante.

57 *Più mosso*

p

Primer 20: *Janko Ravnik*, Grande valse caractéristique

Kromatično menjavanje dveh dominantnih četverozvokov (z dodano sekundo), nad katerima valuje košček motiva, prinese v nadaljevanju postopno spuščanje glasbenega dogajanja v nizki register, na način padajočih četverozvokov (alteriranih dominant). Opaziti je, da Ravnik tu še intenzivneje uporablja prečja oz. četverozvokom dodaja v visokem registru kromatično spremenjen ton, kar poleg že sicer alteriranih akordov ustvarja disonanco še večje napetosti (primer 21).

65 *Presto*

8va

Primer 21: *Janko Ravnik*, Grande valse caractéristique

Omenjeno dogajanje prevzamejo razloženi akordi s postopnim gibanjem navzgor, ki prinašajo navidezno stabilizacijo v e-molu; vanje je Ravnik vtikal začetni motiv (primer 22).

76

poco accel. e cresc.

Primer 22: *Janko Ravnik*, Grande valse caractéristique

Nadaljevanje se prevesi v rabo dvigajočih oktav martelato,⁸⁷ s katerimi je dosežen tudi višek dela A. Pasaža in kromatično lestvično spuščanje navzdol se ustavi v akordskih blokih nizkega registra, s katerimi skladatelj podaljšuje doseženo kulminacijo.

Čeprav se zdi, da posamezne segmente dela c, v katerih je z *radikalnejšo* harmonsko govorico obravnavan določen izvajalskotehnični problem, lepi enega k drugemu, podrobnejša analiza pokaže, da stopnjevanje utemeljuje tudi z rabo začetnega motiva, a je prepoznavnost tega zaradi naglih izvajalskotehničnih zasukov manj očitna.

V del B uvaja Ravnik dve novi tematski celoti, obravnavani na doslej predstavljen način variiranih ponovitev manjših glasbenih celot (stavkov ali period). Prva (del d) je zanimiva zaradi latentne polifonije med sopranom in tenorjem (primer 23). Prav tako jo zaznamuje ritmični utrip valčka.



Primer 23: *Janko Ravnik*, Grande valse caractéristique

Vsaka naslednja ponovitev dela d je zvočno bogatejša različica predhodnega. Izčiščena in transparentna spremljava se umakne gostemu (tudi kromatičnemu) nizanju vzporednih kvartsektakordov, nato četvero-zvokov (primer 24).



Primer 24: *Janko Ravnik*, Grande valse caractéristique

87 Martelato oktav, kot izvajalsko tehnični prijem v klavirski igri, srečamo pri Lisztu, Čajkovskem, Saint-Saënsu, torej v klavirskih delih druge polovice 19. stoletja.

Druga tematska celota (del e) nadaljuje značilni utrip valčka. Nad spremljavo postavi skladatelj valujoči sekundni motiv, s poudarkom na drugo dobo (primer 25), ki pa se v nadaljevanju izmenjuje z motiviko začetnega motiva skladbe. Reminiscenca na izhodiščno tematiko valčka je nedvomno povezovalni člen kontrastnih glasbenih delov.



Primer 25: *Janko Ravnik, Grande valse caractéristique*

V načinu dela z motivičnim gradivom smo opazili, da je variiranje v funkciji rahlega spreminjanja oz. ponavljanja. Čeprav srednji del (c) prvega dela valčka uporablja znano motiviko, je ta prilagojena novemu zvočnemu kontekstu. V del c je postavljen tudi prvi višek skladbe. Stopnjevanje gradiva se tu, po zgledu klavirskih mojstrov 19. stoletja, prevesi v virtuoзни del, v katerem pa skladatelj še vedno ohranja drobce sekundnega motiva.

Variacijski način morda bolj izrazito izstopa v delu B, saj ob variirani ponovitvi delov nastopi še raba latentne polifonije in vzporedno vodenje akordov, s katerimi se skladatelj nedvomno približuje zvočnim strukturam, ki jih je nakazal v Novih akordih. Latentna polifonija je gotovo tisti kompozicijski postopek, ki posredno povezuje Ravnika s Chopinovo poetiko, ker pa ga je Ravnik uporabljal dokaj preprosto in le na enem mestu v celotnem valčku, lahko rečemo, da je svoje delo gradil ob povnanjeni izkušnji Chopinove paradigme. Zdi se, da je ustvarjalno ostal na povrhnjici poznavanja Chopinove poetike, ki pa pod površjem vendarle razkriva nove, prepoznane kompozicijskotehnične rešitve, ob katerih so svoje klavirske poetike gradili številni skladatelji v drugi pol. 19. stoletja in tudi na začetku 20. stoletja (Skrjabin in Rahmaninov).⁸⁸ Povnanjeno poznavanje Chopinovih del, v tem primeru valčka, mu je predstavljalo dovolj čvrsto osnovo, ob kateri je napisal veliko pesemsko obliko.

V Ravnikovem uresničevanju večje glasbene oblike zaznavamo skladateljovo željo po motivični enovitosti, naslanjanju na zgodovinski vzor in hkrati zvočno predugačenje le-tega.

88 Pri obeh predstavlja polifonizacija glasbene teksture eno osrednjih vodil glasbene poetike.

Tonalna zasnova (e/Es/e–H–e/Es/e) celote izhaja iz dominantno-toničnega razmerja. Harmonska funkcijskost pa je kljub alteriranim tonom, kromatiki in rabi vzporednega vodenja akordov značilna tudi za manjše dele.

S tem ko je Ravnik posegel po večji glasbeni obliki, je bil prvič doslej soočen z vprašanjem koherentnosti skladbe, posledično pa tudi z vprašanjem načina dela z gradivom. Glede slednjega pa se ob primerjalnem opazovanju ponuja misel, da Ravnik potencial gradiva izrablja na način Chopinovih najkrajših klavirskih miniaturn, zasnovanih v mali pesemski obliki (valčki, mazurke, preludiji in nokturni), in ne daljših enostavnih klavirskih del. Če skladbo primerjamo s Chopinovim *Velikim briljantnim valčkom*, ugotovimo, da dobesednih ali komaj variiranih ponovitev pri Chopinu ni. Chopin izrablja variacijski potencial gradiva, Ravnik pa ostaja pri njegovi rahlo variirani ponovitvi (primer je denimo ponovljeni A), katere slušni učinek je očitna vrnitev v znano.

Po načinu gradnje manjših celot in njihovih povezovanj v večje ugotavljamo, da je večjo obliko ustvaril na način povezovanja ali nizanja malih pesemskih oblik. Od tod je razumljivo, da princip (variiranega) ponavljanja prevladuje nad principom variacijskega izpeljevanja, sicer zahtevnejšega kompozicijskega mišljenja. Torej, tudi ko je Ravnik skladal večje delo, je mislil na način malih pesemskih oblik.

Poudarek na harmonsko drznejšem stavku, ki se je pokazal v prejšnjih Ravnikovih skladbah kot pomembna iztočnica snovanja del, je pomemben tudi v valčku, morda pa manj kot v njegovih krajših delih, saj postavlja v ospredje obvladovanje večje oblike prav s tonalnimi razmerji. Kompleksnejše harmonije nastopijo ob stopnjevanjih ali pa ponavljanjih manjših sintaktičnih enot. Večinoma nastajajo kot posledica kromatičnega vodenja in/ali alteracij.

Čeprav nam danes razlogi, ki so botrovali nastanku valčka, niso znani, pa se zdi komaj verjetno, da je Ravnik z valčkom želel pokazati, da zna pisati v slogu mojstra klavirske miniature. Bolj verjetno se zdi, da je svojo poetiko gradil in raziskoval, tako kot številni klavirski skladatelji druge polovice 19. stoletja, ki so se v svoji zgodnji ustvarjalnosti naslonili prav na Chopina, ob modelu klavirske paradigme 19. stoletja. Torej tiste, ki ji je s svojim glasbenoteoretskim izhodiščem lahko brez večjega napora ustvarjalno sledil.

Ob upoštevanju dejstva, da se po letu, ko je vstopil na konservatorij, ni učil kompozicije in da je *Valček* nastal zgolj in izključno na osnovi samostojnega učenja in izvajalske izkušnje, delo ponovno potrjuje Ravnikov očitni skladateljski potencial.

Grande valse caractéristique
allegro brillante Janko Ravnik 1916

34

524

Brillante?

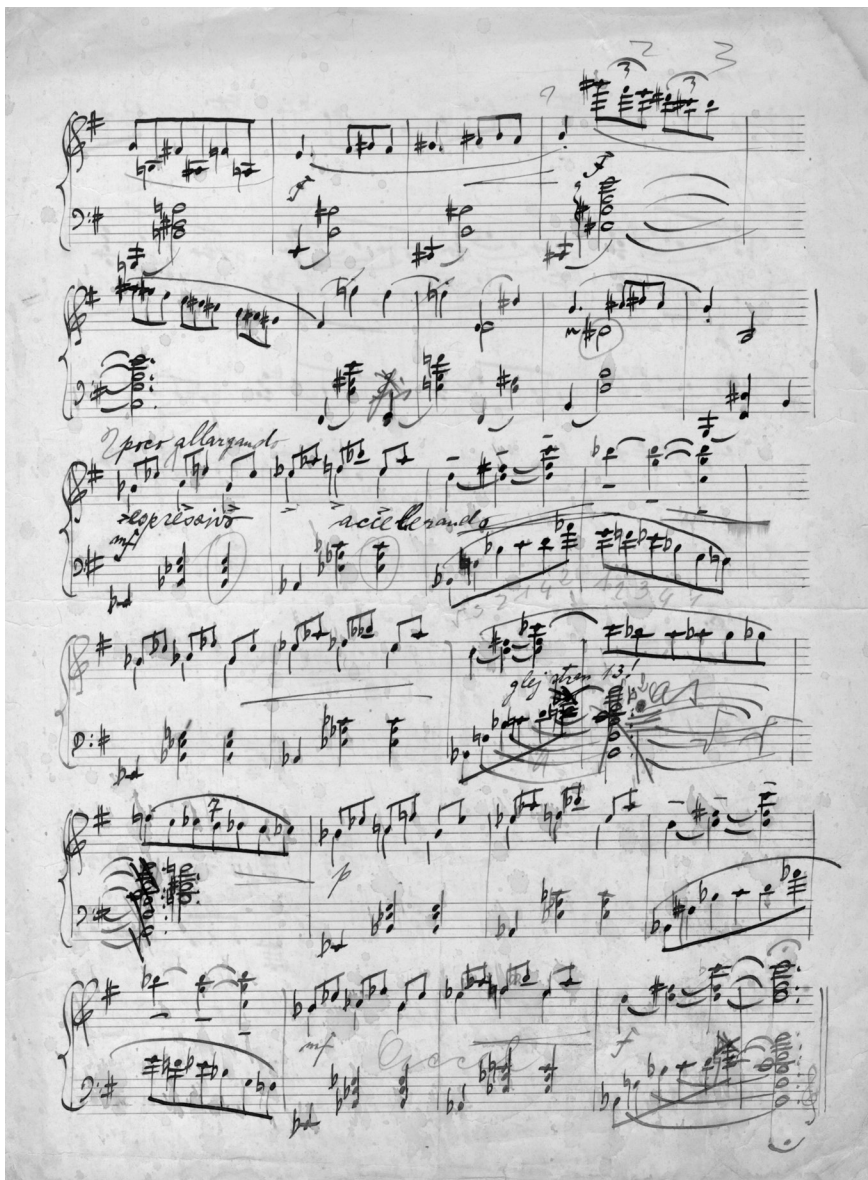
a tempo

poco rit.

mf

UNIVERSITETA
 LJUBLJANA
 10/18/1993

Slika 7: Janko Ravnik, Grand valse caractéristique, rokopis, prva stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)



Slika 8: Janko Ravnik, Grand valse caractéristique, rokopis, druga stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

In vivo.

pp

mf

rit. *cresc.* *rit.*

pizz. *ped.*

cresc.

ped.

Inštitut za glasbeno zgodovino in etnologijo
Ljubljana

Slika 9: Janko Ravnik, Grand valse caractéristique, rokopis, tretja stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

A page of handwritten musical notation for a grand waltz. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of music. The first system has a small asterisk in the bass clef. The second system has a 'Solo' marking above the treble clef. The third system has a 'Solo' marking above the treble clef and a 'ff' dynamic marking in the bass clef. The fourth system has a 'Solo' marking above the treble clef and a 'ff' dynamic marking in the bass clef. The fifth system has a 'Solo' marking above the treble clef and a 'ff' dynamic marking in the bass clef. The sixth system has a 'Solo' marking above the treble clef and a 'ff' dynamic marking in the bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Slika 10: Janko Ravnik, Grand valse caractéristique, rokopis, četrta stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

3.2.3 Po prvi svetovni vojni

Po prvi svetovni vojni, natančneje leta 1921, je Ravnik – preden je na področju klavirske ustvarjalnosti za več kot dve desetletji utihnil – napisal le dve klavirski deli *Valse mélancholique* in *List v album*. Obe sta javnosti postali dostopni šele ob izidu v Novi muziki in Mali novi muziki leta 1928.

V obeh skladbah se vrača k mali pesemski obliki. Nemara se je zavedal kompozicijskotehničnih zahtev skladanja večjih oblik ter se čutil varnejšega v malih oblikah. Tudi dejstvo, da je napisal samo dve skladbi, poraja misel, da je ustvarjalno delo, ki je že sicer imelo v njegovem delu sekundarno mesto, postavil povsem na stranski tir. Od kod je prišla spodbuda za nastanek obeh del, ne vemo. Mogoče je skladatelj po daljšem premoru v klavirski ustvarjalnosti začutil notranjo nujno po ponovnem pisanju klavirskega dela ali pa sta skladbi nastali kot plod spodbude okolja, v katerem je deloval. Obe skladbi se odmikata od razpoloženja *Velikega karakternega valčka* in se po značaju vračata v sfero počasnejših, lirično naravnanih novoakordovskih del.

Čeprav predstavlja *Valse mélancholique* po oblikovni in razpoloženski plati vrnitev *k staremu*, pa v kompozicijskotehničnem pogledu prinaša nadaljevanje tistega, s čimer se je Ravnik soočil pri pisanju *Velikega karakternega valčka* – z vprašanjem povezovanja kontrastnega v koherentno, po možnosti s sorodnim glasbenim gradivom prepleteno celoto. V *Večerni pesmi* je bilo omenjeno vprašanje nakazano, v *Velikem valčku* bolj ali manj uresničeno, v *Melanholičnem valčku* pa stopa v ospredje opazovanja skladbe.

Začetek valčka (t. 1–9) in v nadaljevanju takojšnja variirana ponovitev začetka (t. 10–18) vsebujeta vse momente, ob katerih Ravnik gradi skladbo (primer 26).

Uvodni motiv s padajočo seksto vzbuja določeno negotovost, saj daje vtis, da se je skladba začela že prej, ritmično pa začenja spominjati na valček šele v nadaljevanju. Zgled za takšen začetek je Ravnik nemara našel v Chopinovih mazurkah, prav tako pa je v melanholičnem valčku opazna raba metričnih poudarkov, značilnih za mazurko.

Iz motiva se razvije dvoglasna spevna melodija (desne roke) ob spremljavi leve v akordih. Glasbeni potek je kljub rabi alteriranih tonov čvrsto zasidran v d-molu. Poleg tempa in melodike ustvarja občutenje melanholije tudi gibanje v polju subdominantne funkcije. V taktih 8–10 skladatelj premešča metrične poudarke, s čimer dodatno rahlja utrip valčka. Na podlagi glasbenega poteka prvih devetih taktov se zdi, da pričakovano podobo valčka skladatelj sicer nakazuje, a portretiranje razpoloženja melanholije mu je pomembnejše od plesnosti.

Andante

pp

5

9 *riten.* *a tempo*

p *mf legato*

13

f

17 *allarg.*

mf

Primer 26: Janko Ravnik, Valse mélancholique

Takti 10–18 so variirana ponovitev prvih taktov, zlasti spremenjeno pa je nadaljevanje, ki ga Ravnik obloži s kromatičnim vodenjem akordov (t.12–17) in oktavnimi postopi v levi roki (t. 16–18).

Po rahlo variirani ponovitvi prvih osemnajstih taktov (18 + 15) sledi del, ki je po značaju nov, čeprav je gibanje oktav v levi roki prevzeto iz prvega dela (t. 16–17). Zanj je značilna težnja k stopnjevanju, ta pa sloni (prav tako) na oktavnih postopih, kromatičnem gibanju glasov in vzporednih gibanjih leve in desne roke (primer 27).

Primer 27: *Janko Ravnik*, Valse mélancholique

Valujoča kromatična oktavna gibanja nizkega registra, ki izhajajo iz začetnega poltonskega motiva, spremljajo dolgi ležeči toni in osminko gibanje v srednjem registru. Navidezno tri plasti ustvarjajo intervalne in akordske paralelizme, ki s postopnim (kromatičnim), valujočim vzpenjanjem, z zamenjavo vlog posameznih glasov (osminko gibanje se v nadaljevanju iz srednjega preseli v najnižji glas), predvsem pa z vključevanjem izhodiščnega motiva v *novo* glasbeno dogajanje ustvarjajo stopnjevanje in prvo gradacijo srednjega dela valčka. Tu je utrip valčka povsem podrejen motoričnemu gibanju glasov, ki dosežejo svoj prvi višek s pojavom začetnega motiva (*Poco vivo*) v visokem registru (primer 28).

Primer 28: *Janko Ravnik*, Valse mélancholique

Začetni motiv dobi novo metrično-ritmično podobo (primer 28). Prej melanholični značaj postane priostren in ritmično strogo artikuliran. Zdi se, kot da kliče po

plesnosti, ki jo obvladuje še vedno prisotna motorika. Motiv se v nadaljevanju izostri v izstopajočo motivično celico spodnjega registra (t. 51–57), ki s kromatičnimi postopi ustvarja nemirno in temačno atmosfero (primer 29).

51

ff

ac - ce -

le - ran - do

(8^{vb})

Primer 29: *Janko Ravnik, Valse mélancholique*

V omenjenem odseku (t. 57–60) stopi bolj kot kjerkoli prej v ospredje linearnost glasbenega gibanja: ob preoblikovani ritmični podobi motiva poteka zgornji glas s kromatičnimi postopi v funkciji kontrapunktne glasu (primer 30).

57

a tempo

molto *accelerando*

8^{vb}

Primer 30: *Janko Ravnik, Valse mélancholique*

Ta del, ki je najbolj zgoščen in temačen v celotni skladbi, predstavlja vrh napetosti glasbenega dogajanja. Ker ga je skladatelj postavil v najnižji register, daje vtis, kot da se vrh uresničuje v virtualnem dnu psihološkega stanja. In prav v tem odseku je delo z gradivom zreducirano na golo soočanje motiva in kromatike.

Sledi variirana ponovitev srednjega dela in nato še skrajšana ponovitev prvega dela valčka. S tem da Ravnik ohrani skoraj dobesedno ponovitev dela (A: a a1 a' a2 / B: b b1 / A: a a1), uporabi način, ki ga je Chopin uresničeval v malih pesemskih oblikah, torej tudi valčkih. A po obsegu Ravnikovo delo presega običajne Chopinove valčke, prav tako pa preseneti z izpeljevanjem motivike dela B iz gradiva dela A ter vključevanjem motiva dela A v proces stopnjevanja in ne nazadnje kontrapunktnega dela v srednji del valčka (B). Opazno je tudi to, da oba večja dela fluidno prehajata eden v drugega, brez kadenc in drugih ločil. Njihovo različnost določa zgolj substanca in z njo nov značaj.

Kot so pokazale analize, skladatelj ni še nikoli doslej posvečal tolikšne pozornosti delu z motivom. V delu A razgrinja tematiko in vanjo vtkano motiviko, del B pa sloni izključno na stopnjevanju motivike, izpeljane iz tematike dela A. V procesu stopnjevanja je Ravnik uporabljal sekvence, kot namig izpeljevanja pa bi lahko pogojno interpretirali kontrapunktno delo z motivom. Če je del A usmerjen na vertikalno glasbeno dogajanje (z melodijo v najvišjem glasu in spremljavo v levi roki), pa se v delu B uresničuje latentna polifonijah treh glasov. S tem je vertikalna zasnova postala podrejena kromatičnemu gibanju glasov. Zaradi očitne sorodnosti tematike A in motivike dela B deluje osrednji del valčka kot stopnjevanje dela A in ne kot kontrastno glasbeno dogajanje predhodnemu delu.

Valse mélancholique je gotovo prvo Ravnikovo delo, ki kaže tovrstno notranjo koherentnost glasbenega gradiva. Prav tako je prvo delo, v katerem je latentna polifonija enakovredna vertikalnemu načinu mišljenja. Po kompozicijskotehnični plati govorimo o tehtnem delu, ki razkriva globlje plasti ukvarjanja s kompozicijo. Še vedno pa ostaja neznanka, ali je Ravnik do njih prispel s poglobljanjem v dela velikih mojstrov ali intuitivno.

List v album je poleg *Preludija* najkrajša Ravnikova klavirska miniatūra. Če je v *Preludiju* raziskoval odenke zvočne in harmonske barve dvotaktnega motiva, pa je v *Listu* to drugotnega pomena. Vertikala ali harmonska barva ostaja nosilka glasbenega poteka, vendar pa v skladbi ponovno odkrijemo latentno polifonijo. Čeprav je ta v funkciji harmonske dramaturgije, skladatelj očitno želi vzpostaviti večplastno hierarhijo glasov (primer 31).

Mirno, prosto

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 1-3) is marked *pp* and *legatissimo*. The second system (measures 4-6) is marked *poco accel.* and *mf*. The third system (measures 7-8) is marked *riten.* and *dim.*. The score features a complex rhythmic pattern with syncopation and a melodic line in the upper register.

Primer 31: *Janko Ravnik*, List v album

Melodijo v najvišjem glasu podloži skladatelj s spremljevalno plastjo v (drsečih) tercah. Njuno razmerje dodatno polarizira z rabo sinkopiranega ritma. V tretjem taktu vstopi tenor z melodičnim gibanjem, ki ritmično sledi sopranski melodiji. V četrtem taktu se priključijo še ležeči toni v basu. Tenorska melodija je glede na prevlado sopranske drugotnega značaja, vendar ji prav to, da ne poteka ves čas vzporedno s sopransko in vsebuje svoj melodični lok, zagotavlja prikrito samostojnost (primer 31).

Motivično gradivo melodije poda skladatelj v prvih dveh taktih v srednjem registru. Iz njega izrašča ves melodični tok naslednjih šestih taktov. Medtem ko se na začetku vrta okoli tona a (poltonski postop navzdol), se v nadaljevanju odpre v smeri navzgor (terca) in povzpne v višji register. To glasbeno dogajanje spremljajo preostale tri plasti, od katerih ima vsaka dokaj samostojno gibanje. Tako je za sinkopirano spremljavo značilno postopno kromatično gibanje, tenorska pa v nasprotju s sopransko doživlja svoj melodični višek pol takta za vodilno melodijo.

Glasbena fraza melodije je na začetku še usklajena z metrično enoto (dvotaktjem), s četrnim taktom pa nadaljnje sintaktično členjenje fraz ne sovпада več s kvadratno sintakso. Različne plasti izkazujejo različna fraziranja, tudi bas s poudarkom na drugo dobo (t. 3–5), s čimer je tradicionalna simetrija močno zmeščana. Prav tako ne sovpadajo začetki in zaključki fraz posameznih plasti, kar še dodatno zamegljuje občutenje metruma.

Vsa sozvočja izhajajo iz določenega trizvoka ali pa vanj vodijo (1. takt: d–f–a, 2. takt: c–e–g, 3. takt: c–e–a, 4. takt: d–f–a, 5. takt: g–b–d, 6. takt: des–f–as). Toda zaradi linearnosti posameznih plasti nastajajo harmonska sosledja, ki na trenutke zamegljujejo funkcijske spone.

Tako vse dogajanje uravnava v ozadju trizvoki, nad katerimi se razpreda latentna linearnost posameznih glasov. Harmonski stavek je torej posledica interakcije prikritega harmonskega ogrodja in linearnosti. Gre za hkratnost in enakovrednost obeh načinov mišljenja, ki se na ta način prvič pojavita v Ravnikovi klavirski poetiki.

Kljub asimetriji glasbenih fraz gradi simetrično, osemtaktno celoto. Opisani potek osmih taktov skladatelj v nadaljevanju zgolj rahlo variirano ponovi. Zaključek, ki vsebuje tri ponovitve začetnega motiva, pa ima vlogo postopnega izzvenevanja. Čeprav so tonalnofunkcijska razmerja zamegljena, pa je občutenje tonalitete še vedno zaznavno. Z asimetrijo ritma fraz je Ravnik ustvaril glasbeno dogajanje, v katerem je stopilo v ospredje nizanje različnih sozvočij na način harmonskih barv.

V obeh skladbah iz leta 1921 opazamo, da je skladatelj glasbeno fakturo latentno polifoniziral. Zdi se, kot da je pet let premora prineslo določen premik v Ravnikovi klavirski poetiki, saj te ni več uravnaval izključno vertikalni način kompozicijskega mišljenja. Še vedno pa stopa v ospredje občutenje harmonije kot barve, ki je bolj ali manj ohlapno vezana na določen tonalni sistem.

Analiza obeh povojnih del kaže na rahle spremembe v Ravnikovi poetiki. V količinski meri jo je pogojevalo poznavanje del velikih mojstrov, morda tudi samorefleksija ali pa intuitivno iskanje novih načinov, ne vemo. Ker pa je misel usmerjena

zgolj na dve klavirski skladbi iz obdobja po prvi svetovni vojni, je vsakršno posploševanje tvegano. Obe skladbi prav tako dokazujeta, da je Ravnik ostal zvest svojemu estetskemu nazoru, ki ga je izpričal v novoakordovskih skladbah.

3.2.4 Po ustvarjalnem molku – premena klavirske poetike?

Zakaj je po omenjenih dveh delih na področju ustvarjanja klavirske glasbe prišlo do več kot dvajset let trajajočega molka, ne vemo. Sklepamo lahko, da je glasbeno ustvarjalnost zasenčilo intenzivno pedagoško delo in strastno predajanje fotografiji, v začetku tridesetih let pa tudi filmu.

V zrelih letih je Ravnik napisal samo še tri kompozicije za klavir: v štiridesetih letih dve in zadnjo najpoznejše leta 1971. Ob tem se poraja vprašanje, ali so spodbude za nastanek skladb prišle od zunaj ali pa iz Ravnikovih notranjih ustvarjalnih hotenj. Prav njihova maloštevilnost napeljuje k domnevi, da je komponiranje Ravniku predstavljalo stransko dejavnost v njegovem delovanju. To potrjuje tudi pogled na njegov celotni opus, ki kaže, da je od srede dvajsetih let 20. stoletja do konca svoje ustvarjalnosti napisal približno toliko ali pa celo manj del kot prej samo v enem desetletju. Vzgibi, ki so botrovali vrnitvi h klavirski ustvarjalnosti, ostajajo neznani. Dejstvo je, da je bila v tridesetih in štiridesetih letih 20. stoletja Ravnikova ustvarjalnost, čeprav v močno skrčenem obsegu, navzoča v slovenskem glasbenem prostoru. Lahko bi govorili o latentni navzočnosti, saj Ravniku po eni strani komponiranja ne moremo odreči, po drugi pa se glede na majhno število del (Ravnik je vsakih nekaj let napisal eno, le v izjemnih primerih dve kompoziciji), zlasti pa glede na dejansko vpetost le-teh v glasbena dogajanja na Slovenskem zdi upravičena misel o sporadičnosti skladateljeve ustvarjalnosti.

Kljub vsemu pa skladateljeva vrnitev h klavirski ustvarjalnosti z dvema kompozicijama v štiridesetih letih 20. stoletja odpira vprašanje, kaj mu je ustvarjalni molk na tem področju prinesel.

Groteskna koračnica je nastala med drugo svetovno vojno. Ker (ne)posredne povezave med naslovom in okoliščinami, v katerih je nastala, danes ne poznamo, se bomo zaradi pomanjkanja pričevanj o skladbi temu razmišljanju izognili. Kljub temu pa smemo domnevati, da je pri Ravniku tako kot pri številnih avtorjih tega časa sklicevanje na grotesko in grotesknost mogoče pomenilo le izgovor za rabo radikalnejših sredstev oz. izpraševanje o možnosti izstopa, izmika v še neraziskana vsebinska področja.

Novost je ta, da je Ravnik prvič napisal koračnico (doslej je tekla beseda le o intimnih lirskih miniaturah), in tudi to, da je izpostavil groteskni značaj. Če

pomislimo na *Veliki karakterni valček*, v katerem je imel s sklicevanjem na zgodovinsko paradigmo možnost uporabiti parodijo kot način dialoga s preteklostjo, pa tega ni niti nakazal, govori o tem, da mu tudi značaj grotesknega ni mogel biti ustvarjalno blizu.

V obdobju molka je Ravnik kot pedagog in pianist nedvomno spoznaval klavirsko literaturo, ki je nastajala pred prvo svetovno vojno in med obema svetovnima vojnoma. Govorimo o literaturi francoskih in slovanskih skladateljev, katerih dela je bodisi sam interpretiral na koncertih⁸⁹ bodisi so jih njegovi študentje izvajali na javnih produkcijah gojencev državnega konservatorija. Tako je denimo leta 1929 na eni od tovrstnih produkcij Ravnikov študent Marijan Lipovšek izvajal dela francoskih skladateljev 20. stoletja.⁹⁰ Leta 1933 sta Karel Rupel in Janko Ravnik na komornem koncertu izvedla tudi dela Igorja Stravinskega,⁹¹ ki je bil širši slovenski javnosti predstavljen z izvedbo opere *Kralj Ojdip* Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani v sezoni 1928/29.⁹² Klavirska dela ruskih neoklasicistov, predvsem pa Sergeja Prokofjeva, ki je zaslovel med obema vojnoma v Evropi in Ameriki kot izjemen pianist in skladatelj, so se ob koncu dvajsetih začela pojavljati na klavirskih sporedih domačih pianistov.⁹³ Ime Prokofjeva se je začelo prav tako pojavljati na sporedih produkcij gojencev državnega konservatorija, tudi iz razreda Janka Ravnika. Tako je Ravnikov učenec Valens Vodušek leta 1935 na javni produkciji gojencev predstavil štiri skladbe Prokofjeva iz opusov 4, 12 in 17.⁹⁴

Ali je prav pedagoško delo približalo Ravnika ustvarjalnosti Sergeja Prokofjeva in drugih ruskih neoklasicistov, lahko le domnevamo. Zdi pa se precej verjetno, saj

89 Ravnikovo komorno koncertiranje je od tridesetih let 20. stoletja naprej močno usahnilo.

90 Državni konservatorij v Ljubljani je 21. junija 1929. ob 20. uri v dvorani Filharmonične družbe organiziral »Večer moderne glasbe« – javno produkcijo gojencev državnega konservatorija, na kateri so izvajali dela Novaka, Milhauda, Musorgskega, Škerjanca, Szymanowskega, Aurica, Honeggerja, Tailleferrejeve, Křičke, Kvapila, Debussyja, Jarnacha, Osterca, Schulhoffa in Šivica. V: NUK. Glasbena zbirka. Ljubljana. Koncertni sporedi.

Pomenljivo je tudi, da se Ravnik nikakor ni prišteval k skladateljem »moderne« glasbe, saj so tu navedena le imena slovenskih skladateljev mlajše generacije.

91 V koncertnem listu z dne 6. februarja 1933 sta med drugim navedena *Preludij* in *Rondo* Igorja Stravinskega.

92 Stanko Vurnik je Stravinskega omenil v uvodnem članku prve številke prvega letnika revije Nova muzika kot vodilnega med modernimi skladatelji »nove muzike«, ki jo je sam zagovarjal. V tretji številki istega letnika se je posvetil analizi dela *Kralj Ojdip* Igorja Stravinskega.

Orkestralno društvo GM je skupaj s člani opernega orkestra in člani Godbe Dravske divizije izvedlo 20. decembra 1926 dva stavka iz suite *Ognjeni ptič* Igorja Stravinskega.

93 V drugi številki Nove muzike lahko preberemo v rubriki Koncerti – Opera, da je »klavirski koncert Jadvice Poženelove dne 1. III. obsegal v glavnem Francoze, razen teh groteskno koračnico Prokofjeva, po eno Albenizovo in Kogojevo krajšo skladbo«. V: Osterc, 1928, 14. Iz zapisa ni vidno, za katero koračnico Prokofjeva gre, saj v navedbi ni oznake opusa. Gotovo pa je, da v klavirskem opusu Prokofjeva ni dela z naslovom groteskna koračnica, temveč zgolj koračnice kot stavki posameznih ciklov opusov. Domnevamo, da gre bodisi za koračnico iz opusov 3, 12 bodisi 33. Izbrano pričevanje je pomenljivo še s stališča recepcije glasbe Prokofjeva, saj poimenovanje groteskno očitno izhaja iz piščevega dojemanja skladateljeve koračnice.

94 Javna produkcija gojencev državnega konservatorija 18. marca 1935 v Filharmonični dvorani.

na njegovih koncertnih repertoarjih ne najdemo tovrstnih skladb. Čeprav je bila na sporedih njegovih gojencev še vedno v ospredju klavirska literatura 19. stoletja, pa mu je bodisi pedagoško delo bodisi ustvarjalno hotenje približalo sodobnejša klavirska dela ruskih ustvarjalcev.

Omenjena dejstva postanejo pomenljiva prav z Ravnikovim ponovnim prihodom na prizorišče klavirske ustvarjalnosti v štiridesetih letih. Andrej Rijavec piše, da te kompozicije kažejo »nova pota prokofjevsko radikalnejše zvočnosti« (Rijavec, 1979a, 254). *Groteskna koračnica* nedvomno še najbolj ustreza tej oznaki, s katero je Rijavec opredelil premeno v Ravnikovi ustvarjalni poetiki.

To, da Ravnik že v naslovu opredeljuje značaj skladbe, ni nič novega, nenazadnje to potrjujejo prvotni naslovi skladb, pozneje preimenovani v preludij ali nokturno (*Čuteči duši, Večerna pesem, Dolcissimo*), kot tudi deloma omenjeni oznaki sami. Tako raba pojma groteskno ni nenavadna s stališča opredeljevanja značaja, pač pa predvsem zaradi nove vsebinske konotacije, ki se je prvič pokazala v Ravnikovi klavirski poetiki. Kaj pravzaprav ustvarja groteskno razpoloženje v Ravnikovi koračnici oz. katera glasbena sredstva je skladatelj uporabil za doseganje le-tega, bo osvetlilo poznavanje nekaterih značilnosti poetike Sergeja Prokofjeva.

Prokofjev je svojo poetiko zasnoval ob oblikovnem modelu preteklosti, v katerega je integriral glasbena sredstva svojega časa. Z neoklasicističnim principom je ustvaril odmik od znanega na način potujevanja in deformacije ter prav s tem dosegel občutenje grotesknega. Njegov neoklasicizem močno določata motoričnost glasbenega dogajanja in ritmična prvina, za katero se zdi, da vitalno opredeljuje njegovo glasbo. Poleg ostanosti izstopa še linearna obravnava harmonije ter spreminjanje tematike ob pomoči variiranja.

Ravnikova *Groteskna koračnica* v začetku predstavi osrednje gradivo, šestnajst taktov dolgo temo, členjeno s kvadratno sintakso. Značilnosti teme ali tematskega gradiva so: leva roka vsebuje ostanatni korakajoči četrtinski ritem v postopnem gibanju zmanjšanih kvint in sekst, desna pa melodijo, polno skokov in sekundnih postopov (primer 32). Temo odlikujeta markantni ritem in motoričnost, ki jo z enakomernim gibanjem uresničuje leva roka. Spremljava je skrčena na kromatična intervalna gibanja, v katerih prevladuje vzporedno gibanje zmanjšanih kvint. Nad to zvočno ogrodje je postavljena plast desne roke, ki skupaj z levo ustvarja pretežno terčna sozvočja, ponekod priostrena z intervalom sekunde ali kvarte. Terčne strukture so osvobodene tonalne funkcijskosti. Vodijo jih motoričnost, skokovita gibanja in ritmične variante desne roke, notranja dinamika posameznih dvotaktij in potek postopnega premikanja v nižji/višji register.

Zdi se, da Ravnik skladbo misli v dveh linearnih plasteh, katerih zvočni učinek so kromatična gibanja (pretežno) terčnih sozvočij. Na osnovi ritmičnega poteka se izrisuje simetrično členjenje 16-taktne *teme*, realizirane na način variiranega ponavljanja gradiva oz. dvotaktij (t. 5–6 → 7–8 // 9–10 → 11–12 // 13–14 → 15–16).

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) begins with a treble clef containing a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and a bass clef with a steady accompaniment of eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. The third system (measures 9-12) shows further development of the melodic motif. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final triplet and a fermata. Performance markings include 'p non legato' and 'sempre non legato'.

Primer 32: Janko Ravnik, Groteskna koračnica

Nadaljnje glasbeno dogajanje je osredotočeno na ponavljanje *teme*, način dela z njo pa je podan v naslednjem prikazu:

1. ponovitev (t. 17–32): tema ohranja nespremenjeno podobo–intervalna zaporedja prav tako ostanejo nespremenjena, variiranje se kaže na ravni ritma, v drobljenju obstoječih ritmičnih vrednostih; ritmične figure v visokem registru priključijo v spomin dela Prokofjeva;
2. ponovitev (t. 33–45→56): po treh taktih se tema v t. 36 premakne (t. 36) na drugi interval in v t. 40 ponovno vrne v izhodiščno zvočno polje; zadnje tri takte teme skladatelj razširi na več kot deset taktov dolgo glasbeno stopnjevanje; ritem je zgoščen v triolnem gibanju desne roke, z rabo trozvokov v levi roki pa narašča stopnjevanje tako na ravni bogatejše zvočnosti, kakor ritmičnega nemira, ki s postopnim dviganjem v visok register pripelje do viška v taktih 51–52; ostinato ritmično risbo leve roke skladatelj ohrani, le da kromatično zaporedje vzporednih kvint zamenja kombinacija akordske strukture in oktavnega prijema;
3. ponovitev (t. 57–72→84): tema nastopi v levi roki (oktavni prijemi) v izhodiščni obliki; variiranje bi lahko opazovali zgolj v spremljevalni desni roki, ki namesto vzporednih korakajočih kvint uresničuje triolna valovanja vzporednih terc v visokem registru; Ta glasbeni potek z zaključkom teme pripelje v drugi višek skladbe, ki pa ga Ravnik doseže s pretežno kromatičnimi nizi oktav;
4. ponovitev (t. 85–100): je variirana ponovitev taktov 33–56 (ali druge ponovitve); variacijskost opazujemo v spremenjeni podobi spremljave; tema ohranja nespremenjeno podobo;
5. ponovitev (t. 101–116): različica prejšnje ponovitve;
6. ponovitev (t. 117–124): delna ponovitev teme kot nastopi v taktih 33–36.

Iz opisanega opazamo, da nastopa tema – razen enkrat – vsakič v izhodiščni (ritmični, intervalni in zvočni) podobi; z več ponovitvami potrjuje svoj zvočni prostor in si tako ustvarja prepoznavnost in stabilnost.

Ker 2. in 3. ponovitev tematskega gradiva kažeta še največ odmikov od izhodiščnega, torej predhodnega in naslednjega glasbenega poteka, obenem pa uresničujeta viška skladbe, ju oblikovno moremo členiti v srednji del kompozicije. Na ta način ima Ravnikova koračnica s šestkratno ponovitvijo teme trodelno pesemsko obliko (a b a'), kar pomeni, da skladatelj v svojem klavirskem opusu še naprej ohranja utečeni oblikovni model.

Kompozicijo opredeljuje moč ritma, ki pa je vpet v periodične členitve teme. Slednja z vsakim nastopom kaže ritmično variiranje izhodiščnega, a le v smislu zvočne obogatitve znanega in ne odklona ali celo parodije. Ravnik torej ne posega v prepoznavni obraz teme.

Če prva dva nastopa teme razumemo kot afirmacijo gradiva, zlasti njegovega ritmično-zvočnega konteksta, sta druga dva v vlogi gradacije z dvema viškoma, kjer se obraz teme ob največjem stopnjevanju transformira v virtuoznejše izvajalske prijeme, pogosto izhajajoče iz kromatičnih paralelizmov. Zadnja dva nastopa sta absolutna vrnitev v izhodiščni *tonalni* prostor. Bolj kot ritmična variantnost teme stopa v ospredje njeno postopno zvočno bogatenje. Stopnjevanje zvočnosti pelje v motoriko osminkskega gibanja z dvema viškoma v delu b, v katerih skuša Ravnik zaobjeti čim večji obseg inštrumenta.

Razumljivo je, da je skladatelj koračnico značajske opredelil z ritmom, a je v kompozicijskem smislu segel najdlje prav na ravni zvočnosti; tudi razdrobljen ritem je posledično v funkciji zgoščene zvoka in vznemirjenega dogajanja. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je bistvo skladbe v njenem ritmičnem utripu, je ta predvsem v vlogi značajske izkaznice skladbe, ob kateri Ravnik preizkuša novo, trpko zvočnost. Ta je s svobodnimi terčnimi sozvočji, velikokrat vodenimi po načelu sekundnih ali kromatičnih gibanj, predstavljala alternativo funkcijski harmoniji.

In kaj je potemtakem v *Groteskni koračnici* »prokofjevskega«? Za razliko od Prokofjeva Ravnik ne posega po zgodovinskih (klasicističnih) oblikovnih modelih, zato tudi deformacija (kot kompozicijski postopek) ne more biti značilnost koračnice. Groteskno torej ne izraža iz konfrontacije starega z novim, pač pa njegov značaj opredeljuje narava gradiva oz. tema sama: ritmično markantna (punktirani ritmi, vpeti v koračniški utrip) melodija, polna skokov, in navidezno avtonomna ostinatna spremljava. Prav s posebnostjo ritmične prvine, horizontalnim vodenjem plasti in motoričnostjo se je Ravnik srečal ob izvajanju glasbe Sergeja Prokofjeva in te značilnosti uporabil v svojem delu.

Medtem ko se pri Prokofjevu groteskno razvija tako iz značaja gradiva kakor tudi iz dela z gradivom samim, pa pri Ravniku najdemo grotesknost na ravni substance in ne na ravni razmerja staro–novo. Tisto, kar bi kazalo videti kot novost v Ravnikovem klavirskem opusu, je izbira glasbenega gradiva in izstop iz funkcijske harmonije. V načinu dela z njim pa je ostal zavezan svojim ustaljenim načelom in pojmovanju vertikale, zvočnosti, *harmonije* kot tisti prvini, ki ji je vselej namenjal največ pozornosti.

Da je groteskno v resnici tujek ali preizkušanje novega v Ravnikovem estetskem nazoru, kaže naslednja klavirska kompozicija, prav tako iz štiridesetih let prejšnjega stoletja. V *Nokturnu* skladatelj ponovno oživlja, kljub močno zamegljenim akordskim strukturam, občutenje tonalitete. Senčenje tonalnih struktur doseže z rabo alteriranih in neakordskih tonov tako v melodičnem poteku kot harmonski

spremljavi, poleg tega pa v srednjem delu kompozicije izstopa kromatično dviganje in padanje glasbenega dogajanja. *Nokturno* je v trodelni obliki s ponovitvijo prvega dela. Tisto, kar skladbi zagotavlja koherentnost, je delo z motivično-tematskim gradivom. To pomeni, da prvi (a) del skladbe (t. 1–30) razgrne gradivo in obenem nakazuje možnost variacijskega izpeljevanja le-tega (primer 33).

Primer 33: *Janko Ravnik, Nokturno*

Primer 34 ponazarja izpeljavo motivike ter nakazano stopnjevanje in zgoščevanje glasbenega poteka.

Primer 34: *Janko Ravnik, Nokturno*

V taktu 30 nastopi ponovitev začetne tematike, vendar se nadaljevanje prevesi v dinamično stopnjevanje, ki raste prav iz nakazanega motivičnega izpeljevanja le-te. Del b tako ne odpira vsebinskega kontrasta prvemu delu, vendar pa, ker način

dela z gradivom postavlja v ospredje izpeljevanje v funkciji stopnjevanja in tudi doseganja viška, torej dramaturiziranja glasbenega poteka, lahko govorimo o *dru- gačnem* oblikovnem delu skladbe, ki na določen način predstavlja pogojni kontrast predhodnemu in tistemu, ki sledi (primer 35).

37 *espress. la melodia*
mf più mosso

Primer 35: *Janko Ravnik, Nokturno*

Iz tematskega gradiva taktov 10–13 (primer 33) vzame skladatelj punktiran ritem in osminko gibanje navzgor, torej dva vsebinska momenta teme, ki jo močno določata, ter ju stopnjuje na način postopnega dviganja v visoki register. Poleg motiva je pomembno še kromatično dviganje najnižjega tona glasbenega dogajanja, ki v tem poteku ustvarja latentno linearnost ob hitro gibajočem se harmonskem ogrodju. Zanimivo je, da glasbeno dogajanje, potem ko doseže najvišji register in se postopoma vrača navzdol, zaznamuje izčiščen harmonski jezik s povsem jasnimi diatoničnimi postopi in tonalno nedvoumnim dogajanjem (potek taktov 44–49 bi lahko razlagali s tonalnimi funkcijami C-dura).

Harmonska dramaturgija skladbe ustvarja odmik od zamegljenega, nejasnega, v nizkih registrih uresničenega glasbenega dogajanja v svetle, čiste, preproste glasbene dele, ki se, ko dosežejo kratkotrajno enostavnost in lahkotnost, zasukajo v grobi krik izhodiščne teme (t. 53–56). Sledi postopna umiritev, vodena v nasprotni smeri

kot stopnjevanje, torej kromatično navzdol, ki vrača poslušalca nazaj v dele sprva težkega, počasnejšega, harmonsko nejasnega in zapletenega glasbenega dogajanja, ki pripelje do ponovitve dela a (t. 73).

V *Nokturnu* Ravnik razgrinja podoben kompozicijski način graditve kot v skladbi *Valse mélancholique*. Z variacijskim izpeljevanjem je ustvaril srednji, kontrastni del trodelne miniature in tako ob istem gradivu domnevno drugačnost. Zdi se, da *Nokturno* dosledneje uresničuje omenjeni princip, saj lahko tematsko gradivo, ob katerem raste cela kompozicija, skrčimo zgolj na štiri takte (primer 33). V tem pogledu bi lahko delo obravnavali ne kot vrnitev nazaj, temveč kot nadaljevanje tistega, kar je bilo doseženo z *Melanholičnim valčkom*.

Čeprav je Ravnika glasbeno mišljenje postopno vodilo k motivičnemu delu, v katerem je linearnost glasbenih plasti počasi prihajala na površje (vendar nikoli prišla in jo je zato treba obravnavati le pogojno), pa je le-to močno obvladoval primat vertikalnega mišljenja, ki mu Ravnik nikoli ni mogel (verjetno tudi ni želel) uiti. Analize skladb so pokazale, da vertikalna prvina, četudi ne predstavlja osrednjega in neposrednega principa graditve kompozicije (*Preludij, Čuteči duši*) ali pa interakcije melodične kvadratne sintakse in spremljave (*Večerna pesem, Moment*), pa gotovo v ozadju uravnava celotno glasbeno dogajanje določene skladbe (*Melanholični valček, Nokturno, List v album*). Če bi o latentni linearnosti ali pogojni polifoniji želeli govoriti v zvezi z njegovimi deli, objavljenimi v Novih akordih, bi se lahko sklicevali zgolj na rabo ostinatne melodije. Toda analize so pokazale, da je raba teh v funkciji harmonske zameglitve, morda celo barve, nikakor pa ne vzpostavitve linearnega mišljenja. Tako se vse štiri skladbe v Novih akordih igrajo prav s harmonskimi strukturami zaradi iskanja njihovih barvnih odtenkov. In prav igra s harmonskimi pa tudi zvočnimi odtenki predstavlja osrednjo iztočnico pri razumevanju teh del.

Premik v Ravnikovi klavirski poetiki se pokaže v obeh delih iz leta 1921, v katerih je s pomočjo pogojne linearnosti ustvaril nejasne harmonske strukture, tj. vertikalno mišljenje (*List v album*), ali pa izpostavljal motivično delo, ki so se mu vertikalne strukture v posameznih segmentih nekoliko podredile (*Valse mélancholique*). Nadaljnja raba motivičnega dela je vidna v *Nokturnu*. Koherentnost miniature raste iz enotnega glasbenega gradiva, s katerim je Ravnik prvič uresničil princip izpeljevanja. *Groteskno koračnico* bi lahko razumeli kot odmik ali preizkušanje novega, saj se skladatelj z izbiro glasbenega gradiva (ki ga je najbrž po njegovi naravi dojemal kot groteskno) odmika od dotedanje estetike. Malo verjetno se zdi, da išče izstop iz tonalnega prostora. Morda prej nove zvočne razsežnosti tonalnosti osvobojene funkcijskosti, regulirane z motoriko tokatnega značaja.

Ravnikova sintaksa klavirske poetike je vedno kvadratna, simetrična, brez morebitnih presenečenj in izmikanj pričakovanemu. Prav tako lahko v klavirskih delih iz leta 1921 opazimo, da delo ali graditev skladbe z dvotaktji postopoma tendira k motivičnemu delu (*Valse mélancholique*), vendar to nikoli ne izpodrine prvega. Ritmična prvina je tisti kompozicijski parameter, v katerega Ravnik najmanj posega. Zavezan ostaja tradicionalnemu pojmovanju ritma na način, ki kaže ustaljene in pričakovane delitve izhodiščnih metrično-ritmičnih struktur. Ritmični potek je torej podrejen loku harmonske in (motivično-)tematske dramaturgije, to pa pomeni, da je variiranje na način drobljenja izhodiščnega ritma v funkciji podpore preostalima dvema prvinama.

Analitični vpogled v celotni Ravnikov klavirski opus kaže, da je skladatelj izhajal iz romantičnih osnov oz. iz kompozicijskih paradigem klavirske miniature 19. stoletja, pri čemer se je omejil na preludij, nokturno in valček. Njegov opus ne pozna sonatnega načela niti cikličnih ali večjih enostavnih oblik kot pomembnih izhodišč opazovanja in vrednotenja skladateljskih poetik 19. stoletja. Je fragmentaren, dela po letu 1921 pa so se pojavljala sporadično. Analiza del je pokazala, da se skladatelj tradicionalnemu pojmovanju oblike in strukturiranja ne odpoveduje. Njegova poetika je tudi v daljših skladbah izhajala iz izkušnje klavirskih del 19. stoletja, predvsem zakonitosti in principov najkrajših Chopinovih miniaturn, kot so mazurka, preludij, valček in nokturno. Zdi se, da ni raziskoval značilnosti oblikovanja in sintakse Chopinovitih daljših enostavnih del ali pa tistih, ki so jih razvijali skladatelji druge polovice 19. stoletja (Rahmaninov in Skrjabin), temveč je svojo skladateljsko izkušnjo izpeljeval intuitivno iz izkušnje izvajalca.

Ker sta Ravnika v ustvarjalnem mišljenju najbolj prevzela harmonija in harmonski potek na način vertikalnih akordskih struktur, je razumljivo, da je temu segmentu namenil tudi največ ustvarjalne pozornosti. To se kaže v vseh novoakordskih delih, v katerih s harmonskimi odtenki ustvarja intenziteto in subtilnost lastnega glasbenega izraza, pri čemer daje vtis, da se igra z elastičnostjo tonalfunkcijskega sistema. V skladbah, nastalih po letu 1920, opazamo, da v njegov način glasbenega mišljenja vstopa delo z motivom, ki pa je manj značilno za *Groteskno koračnico*. Ali se je Ravnik obrnil k motivičnemu delu zato, ker se je med študijem v Pragi in po njem konkretnije seznanil s tovrstnim načinom dela z gradivom in želel na ta način narediti korak naprej od dotedanjega načina snovanja del, je ena verjetnih hipotez, vendar pa zaradi majhnega števila del po letu 1920 (*Melanholični valček* in *Nokturno* iz leta 1951) nima trdne osnove. Zato bi lahko dejali, da je prvotni vertikalni način graditve obogatil z izkušnjo motivičnega dela, oboje

pa je vodilo hotenje po širjenju tradicionalnih tonalnofunkcijskih razmerij do tistih meja, ki so se po eni strani močno oddaljevale od enoznačne funkcijske harmonije, po drugi pa so le občasno prestopile njene ohlapne okvire in vstopile na polje nefunkcijske tonalnosti. Čeprav se zdi, da je Ravnik po ustvarjalnem molku vstopil na prizorišče z novo skladateljsko poetiko (prokofjevska zvočnost), je analiza *Groteskne koračnice* pokazala, da *novi* tonalnost motorično-perkusivne narave še vedno krojita tradicionalna sintaksa in oblika. Zgoščeno kromatiziranje glasbenega stavka prinaša novo na estetski ravni, tj. ravni radikalnejše zvočnosti, ne pa slogovnega preloma. Da je ostal zvest svojim estetskim prepričanjem, ki jih je utemeljeval v glasbi romantike in pojmovanju le-te kot jezika duše in čustev, ter predrugačil in preoblekel tisti kompozicijski segment, ki mu je pripisal največ izrazne moči, potrjuje tudi *Nokturno* iz leta 1951.

3.3 Samospevi

Marijan Lipovšek je v predgovoru k zbirki *Lirični spevi* Ravnikovo ustvarjalnost na področju samospeva razdelil v tri »dobro zaznavne skupine« (Lipovšek, 1957). V prvo skupino je uvrstil samospeve, nastale okrog leta 1912, samospeva *Prišla si in Temna lepa noč* je postavil med prvo in drugo skupino, saj, kot je napisal, »izhajata iz prejšnjega karakterja« in obenem »gledata proti prihodnjim trem prelepim pesmim za bas«. Drugo skupino tako sestavljajo trije samospevi: obe *Melanholiji* in *Materi*. V zadnjo skupino je uvrstil samospev *Verzi*. Lipovškova razdelitev temelji predvsem na kronologiji nastanka del, samospev *V razkošni sreči* pa je kljub poznejšemu nastanku na osnovi slogovnih značilnosti uvrstil v prvo skupino. Ker je skladatelj zgodnji samospev *Verzi* po drugi svetovni vojni predelal na način, da je klavirsko spremljavo občutno kromatiziral in obložil z gostim harmonskih stavkom, je tej različici pripisal leto nastanka 1949 in je po kronologiji resnično njegovo zadnje delo tega žanra.

V nadaljevanju predstavljen prikaz Ravnikovih samospevov upošteva kronologijo nastanka del (Preglednica 7 – na naslednji strani).

Preglednica 7: *Samospevi Janka Ravnika*

Naslov skladbe	Datum in/ali kraj nastanka	Natis in ponatis	Opombe
Vasovalec? (Simon Gregorčič)	brez datuma in kraja** 19. 2. 1911 v Ljubljani*** 1910 (1909)* (v ED DSS 41 je navedeno leto nastanka 1910)	NA XI/1912, št. 5 ED DSS 41 ⁹⁵	Posvetilo na rokopisu: »Dragemu prijatelju Josipu Rijavcu!« **
Pozdrav iz daljave (Ksaver Meško)	7. 4. 1911 v Ljubljani** 1911 (1912)* (v ED DSS 41 je navedeno leto nastanka 1912)	NA XII/1913, št. 4 ED DSS 41	
Hrepenenje (Oton Župančič)	3. 3. 1912 v Pragi** 1912* 1912 v Pragi*** (v ED DSS 41 je navedeno leto nastanka 1912)	neobjavljeno v NA ED DSS 41	
Verzi (Oton Župančič)	1912 v Pragi** samospev Verzi je Ravnik po drugi svetovni vojni predelal in ta verzija je izšla pri DSS; prvi skladateljev seznam navaja nastanek skladbe po letu 1912, drugi pa po letu 1955* (v ED DSS 41 je navedeno leto nastanka 1949)	prva verzija (1912): neobjavljena v NA druga verzija: ED DSS 41	Posvetilo na rokopisu in v ED DSS 41: »Na čas zloženi in posvečeni čč. gg. Filistrom (Župančič–Ravnik)«
Prišla si... (Oton Župančič)	1918 (1917)* (v ED DSS 41 je navedeno leto nastanka 1917)	ED DSS 41	rkp. pogrešan
Seguidille (Oton Župančič)	»začeto v Ljubljani v maju 1919 in oktobra v Boh. Bistrici dokončano«*** 1919*	Tiskano v ediciji Glasbene matice 1920	Posvetilo na rokopisu »Našemu skladatelju Ant. Lajovcu!«

95 Vsi Ravnikovi samospevi so leta 1957 izšli pri edicijah Društva slovenskih skladateljev v zbirki *Lirični spevi*. Natis je po vsej verjetnosti nastajal v sodelovanju s skladateljem, kar pomeni, da naj bi letnice nastanka skladb, kot so navedene v zbirki, potrdil tudi sam Ravnik. Zanimivo je, da se letnice nastanka, navedene v zbirki, ne ujemajo povsod z letnicami s skladateljevih seznamov. To potrjuje tudi to, da Ravnik rokopisov (z natančnimi podatki o datumu nastanka) ni imel doma.

Naslov skladbe	Datum in/ali kraj nastanka	Natis in ponatis	Opombe
V razkošni sreči (Vojeslav Mole)	prepis brez datuma in kraja*** 1929* (v ED DSS 41 je navedeno leto nastanka 1920)	Jugoslovenska solo-pesma I, SKJ ED DSS 41	rkp. pogrešan Posvetilo v ED DSS 41: »Svoji nevestici Milici!« ⁹⁶
Temna lepa noč (Otto Julius Bierbaum/prevedel Peruzzi)	1933* (v ED DSS 41 je navedeno leto nastanka 1926)	ED DSS 41	rkp. pogrešan
Melanholja (France Zbašnik)	brez datuma in kraja*** 1934* (v ED DSS 41 navedeno leto nastanka 1940)	ED DSS 41	zapis na rokopisu »Iz zbirke Lirični spevi«
Materi (France Zbašnik)	1941 (1940)* (v ED DSS 41 navedeno leto nastanka 1941)	ED DSS 41	rkp. pogrešan
Melanholja (Alojz Gradnik)	1941* (v ED DSS 41 navedeno leto nastanka 1947)	ED DSS 41	rkp. pogrešan

* Delo z letnico nastanka, navedeno v seznamih del, ki jih je skladatelj popisal po letu 1960 in so v Ravnikovi zapuščini. Hrani: Matej Ravnik.

** Rokopis v: Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, Novi akordi – Arhiv uredništva.

*** Rokopis v: Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, Ravnik, Janko.

S seznama Ravnikovih samospevov je razvidno, da je bil skladatelj na področju te zvrsti ustvarjalno najbolj aktiven v prvem desetletju svojega skladateljskega dela in da je v tem času (1910–1920) nastalo več samospevov kot potem v naslednjih treh desetletjih. Enako smo ugotavljali pri obravnavi njegovega klavirskega opusa, pri tem pa se potrjuje domneva, da je Ravnik po letu 1920 svoje kompozicijsko delo podredil pedagoškemu poklicu in tudi spremljevalnim glasbenim in neglasbenim dejavnostim (film in fotografija).

V skladateljevih zapisih in seznamih del najdemo podatek, da je samospev *Va-sovalec* njegov prvenec. Da se je Ravnik ustvarjalno opogumil za prvi korak prav na področju samospeva, niti ne preseneča toliko kot dejstvo, da je s svojim prvencem izzval osuplost domače strokovne glasbene javnosti. Krek je delo označil kot »kongenialno uglasbitev« (Krek, 1912b, 52), Lajovic pa je iz samospeva razbral

⁹⁶ Janko Ravnik je leta 1919 prvič obiskal družino svoje bodoče soproge Milice, leta 1922 pa se je par poročil v Aljaževi kapeli na Kredarici, ki je danes žal ni več. (Bole, 1979)

Tako se zdi letnica nastanka skladbe, ki jo najdemo v skladateljevih seznamih, nekoliko zapoznela. Veliko bolj verjetno se zdi, da je delo nastalo nekje med letoma 1920 in 1924, torej v času pred poroko ali pa kmalu po njej.

»individualni talent« (Cankar, 1920, 107). Samospev je bil kot osrednja umetniška zvrst Novih akordov Ravniku blizu sprva in predvsem kot poustvarjalna oblika, iz te pa so se, kot je povedal v eni od radijskih oddaj, rodile prve ustvarjalne spodbude:

Bilo je v letih 1907–1910. Takrat smo imeli na šoli Glasbene matice nekakšen ožji skladateljski krožek, katerega člani so bili pevci, violinisti in pianisti. Med njimi je bil tudi Josip Rijavec, pozneje pevec evropskega formata. Že tedaj je zablestel kot odličen interpret takratne slovenske pesmi, predvsem Lajovčevih samospevov. Ni bilo zgolj naključje, da sva se našla na isti poti – oba polna navdušenja za slovensko moderno pesem. Kot pianist sem bil njegov spremljevalec ne le v šoli med štirimi stenami, marveč tudi v javnosti – na koncertnem odru. Obenem sem razširil krog svojih prijateljev na mlade in obetajoče pisatelje. Najmočnejša je bila vez z bratoma Jušem in Ferdom Kozakom. Zlasti Ferdo mi je bil po umetniški usmerjenosti najbližji, saj sem svojo zborovsko skladbo *Ženjica* komponiral na njegovo besedilo. Posledica tesnih vezi z Jušem in Ferdom Kozakom je bila, da sem se začel močneje zanimati za našo pesniško tvorbo in leposlovje. V ospredju zanimanja so stali Oton Župančič, Kette in Murn. Ne smem prezreti tudi pesnika Simona Gregorčiča; s svojo lirično besedo me je močno pritegnil. Čedalje bolj je v meni rasla težnja po združitvi pesniške besede z muziko. V skladateljskem prvcu *Vasovalec* sem končno odkril, kam naj usmerim svoje bodoče skladateljsko delo. (Radijska oddaja, 1959, 4–5)

V kakšnih okoliščinah so se spletle prijateljske vezi med bratoma Kozak in Ravnikom, danes ne vemo. Gotovo pa je, da si umetniki niso bili generacijsko daleč, saj je bil Juš le leto, Ferdo pa tri leta mlajši od Ravnika. Morda so mlade fante združile šolske poti, z njimi pa skupni interesi do umetnosti. Oba brata Kozak sta rasla in se literarno razvijala v času, ko se je na Slovenskem utrdila literarna moderna. V Zgodovini slovenskega slovstva lahko preberemo, da je zgled moderne posebno prvi dve desetletji zasenčeval vso drugo literarno dejavnost in da se ni bilo lahko odtegniti njegovemu vplivu.⁹⁷ Ob tem je šlo v moderni za premik, ki so ga mladi umetniki, pozneje znani kot slovenska literarna moderna,⁹⁸ naredili v odnosu do dotedanje slovenske literarne tradicije, predvsem svoje neposredne preteklosti. Literarna zgodovina opredeljuje dosežke moderne kot drugo veliko

97 Legiša, 1969, 7.

98 »V ožjem pomenu besede zajema pojem znamenito četverico Ketteja, Murna, Cankarja in Župančiča, v širšem pa pomeni slovstvene učence in dediče četverice, ki so pod njenim neposrednim ali posrednim vplivom ustvarjali do 1918 oziroma med obema vojnama: Jerajevo, Golarja, Gradnika, Grudna, Golio itd. Moderna v širšem pomenu besede prav tako pomeni slovstveno obdobje, v katerem je četverica prevladovala in mu dajala svoj značilni pečat, a so v njem živeli in ustvarjali tudi slovstveno drugače usmerjeni pisatelji«. (Legiša, 1969, 18–19)

obdobje slovenske književnosti po Prešernovi romantiki. »Poleg tega, da je dala troje pomembnih pesnikov (Ketteja, Župančiča in Murna), največjega slovenskega pripovednika in dramatika Cankarja ter več vidnejših pesnikov, pripovednikov, dramatikov in esejistov, je slovenske literarne dosežke postavila ponovno ob bok evropski literaturi. Poezija moderne je zavrгла tradicionalno rodoljubnost in vzgojnost, namesto utilitarizma je osvojila načelo o umetnosti kot avtonomni vrednoti, pesniki so izpovedovali svojo notranjost v vsej iskrenosti, intenzivnosti in celovitosti. Predvsem so oznanjali strasti, čustva in hrepenjenja, manj so pa iskali globljega življenjskega smisla in novih miselnih obzorij ali pa izražali neposreden spopad z družbo.«⁹⁹ Lino Legiša meni, da je bil v mladih letih skoraj ves novi rod navdušen nad bleščečo poezijo, ki je »dajala hrano ljubezenskemu čustvu, visokemu iskanju duha, pa tudi zanesenemu pričakovanju naroda, ki se je s podjetnostjo mladega, živo razvijajočega se meščanstva pripravljaj na resnično gospodarsko in politično osamosvojitve« (Legiša, 1969, 7). Mlade generacije literatov, med katerimi sta bila tudi brata Kozak, so torej lastne literarne poetike razvijale prav ob dosežkih moderne, tako da ne preseneča navdušenje, s katerim so spremljali in širili njihova dela. V tem kontekstu je treba razumeti tudi Ravnikov stik s sočasnimi literarnimi, predvsem pesniškimi deli in navdušenje nad njimi.

Zakaj se je Ravnik odločil za Župančičevo poezijo, Kettejevo in Murnovo pa ne, ne vemo. Morda je vpliv izhajal iz skladateljskega kroga, saj je Ravnikov učitelj in velik vzornik Anton Lajovic številne svoje samospeve uglasbil prav na Župančičeva besedila.

V kolikšni meri je Ravnik pesniške predloge izbiral sam ali pa v posvetovanju z literarnimi in glasbenimi kolegi, niti ni pomembno toliko, kot je pomembno to, da je razen ene uglasbitve pesniških besedil Simona Gregorčiča in ene Otta Juliusa Bierbauma izbiral poezijo sočasnih pesnikov, torej predstavnikov slovenske literarne moderne (Župančiča) in njihovih učencev in dedičev.¹⁰⁰ V poznejših delih (po letu 1940) je segel po poeziji Srečka Kosovela in Alojza Gradnika.¹⁰¹ Oba sta v dvajsetih letih 20. stoletja sodelovala v novih literarnih gibanjih: Gradnikovo poezijo obravnava literarna zgodovina kot vez med moderno in ekspresionizmom, Kosovel pa velja za osrednjega pesnika ekspresionizma. Očitno je, da je Ravnik z izbiro pesniških predlog želel slediti sočasnim literarnim težnjam.

99 Mahnič, 1964, 20–21.

100 Joža Mahnič med učenci in dediči slovenske moderne navaja Frana Ellerja, Rudolfa Meistra, Vido Jerajevo, Cvetka Golarja, Vojeslava Moleta, Radivoja Peterlina-Petruško, Grišo Koritnika, Gustava Strnišo, Jožeta Cvelbarja, Franceta Zbašnjaka ml., Josipa Regalija, Ivana Laha in Josipa Premka. [imena, katerih poezijo je uglasbil Ravnik, poudarila avtorica]. (Mahnič, 1964, 202–228)

101 Ravnik je na novejša pesniška besedila (po letu 1920) napisal le štiri skladbe: 3 samospeve in 1 zbor. Majhno število sovpada predvsem s skladateljevo zmanjšano kompozicijsko dejavnostjo in ne premeno v iskanju pesniških predlog novih literarnih smeri.

3.3.1 Samospevi iz časa Novih akordov

Samospev *Vasovalec?* na besedilo Simona Gregorčiča nagovarja že s samim vprašajem v naslovu. Vsebinsko dilemo oz. negotovost razrešuje tretja kitica pesmi (»saj prišel sem z groba preljube«). Pesem je strukturirana v štirih simetričnih kiticah, katerih metrično-ritmična struktura je vseskozi enaka: štirje verzi z razporeditvijo stopic 9–8–9–8 ter rimo v drugem in četrtem verzu.

Sinoči sem posteljo pustil,
ob zori domov sem prišel,
oči od bedenja rudeče,
na prsih sem šopek imel.

Skrbljivo me mati pokara,
pokara me oče ostro,
očitanje njiju me vžali,
pri srcu meni je hudo.

A moti se oče in mati,
ponočnih dolžec me grehob;
saj prišel sem z groba preljube,
nikakor iz ljubinih sob.

Na šopku ni jutranja rosa,
od solz mi je šopek rosan,
ni trgan na ljubinem oknu,
na ljubinem grobu je vbran.

Motivika besedila razkriva žalost, osamljenost in nesrečo junaka, ki mu je bila ljubezen odvzeta. Poglejmo v nadaljevanju, kako je Ravnik uresničil vsebinske in strukturne razsežnosti Gregorčičevega besedila.

Samospev začne enotaktni klavirski uvod, katerega glasbena podoba v nadaljevanju ostane nespremenjena. Za klavirski stavek je značilno ostinatno (enakomerno ritmično) gibanje, v katerem se izmenjujeta dve harmoniji (prva in druga lestvična stopnja, vendar je v basu poudarjena plagalnost). Ta klavirski začetek je pomenljiv zato, ker skladatelj s harmonskim jezikom, ritmičnim gibanjem in melodičnim gibanjem najvišjega glasu spremljave že v uvodu vzpostavlja razpoloženje žalosti in melanholije (primer 36).

1 *Tempo giusto*

p Si- no- či sem po- ste- ljo pu- stil, ob

pp legato

Primer 36: *Janko Ravnik, Vasovalec*

Prvi verz besedila je uokvirjen v dvotaktno enoto. Melodična podoba dvotaktja (s spuščajočimi se sekundami in vrnitvijo nazaj) ter njegov tonalni potek po vsebini namigujeta na vzdihje žalosti. Motivika je sorodna motiviki klavirske spremljave. Ravnik pripravi vzdušje samospeva, še preden se razgali vsebinska plat besedila. Vsak nadaljnji verz prve kitice oblikuje skladatelj melodično znotraj dvotaktja, v izhodiščni melodično-ritmični podobi. Tretji verz je uglasbil kot nekakšen melodični višek znotraj prve kitice, pri tem pa je želel poudariti vsebinsko plat besedila.

Druga kitica prinese na vsebinski ravni pesmi posredno vključitev protagonistov. Oče in mati, ki ju pesnik v tretji osebi vpleta v fantovo pripoved, predstavljata dramaturški zaplet pesmi, ki deloma razjasni »oči rudeče« iz prve kitice z osebno izpovedjo žalosti (»meni je hudo«) v drugi kitici.

Potek druge kitice Ravnik uglasbi z novim glasbenim gradivom: vzdihujočo naravo dvotaktnega motiva zamenja z recitativnim značajem melodike. Z recitativnostjo se želi v tretji osebi približati govorni intonaciji obeh protagonistov ter med njima vzpostaviti dialoško razmerje (očetova replika se navezuje na materino), to pa se kaže v korespondenčnem razmerju med melodičnim potekom in rabo pavz (primer 37 – na naslednji strani).

Tretji verz druge kitice (»očitanje njiju me vžali«) ritmično nadaljuje recitativni potek, vendar pa v melodičnem gibanju sledi postopno dviganje v intervalu male septime in skok navzdol. V tem postopu lahko prepoznamo fantovo jezo in nestrinjanje z očitki staršev. To se v nadaljevanju umiri v melodičnem gibanju, ki je ritmična različica začetnih dvotaktij. In prav tu seže Ravnik po ostanatni spremljavi, ki je bila v recitativnem delu skladbe prekinjena oz. jo je nadomestil z daljšo akordsko spremljavo.

Šesttaktni klavirski solo, ki sledi, se po silovitem dvigu v visok register postopoma – v menjalnih postopih v sekstah – spušča navzdol. Ta del je po glasbeni plati sicer nov, vendar kaže njegov vsebinski kontekst izpeljati iz verza »pri srcu meni je hudo«.

Čprav ga je Ravnik v glasu oblikoval z izhodiščno lamentozno motiviko, pa klavirski part razkriva fantovo prizadetost, bolečino in žalost, ki so bile doslej le nakazane. Protagonistovo notranjo bolečino razvije prav klavirski interludij (t. 16–21).

10 *Recitativo* *mf* Skr-blji-vo me ma-ti po-ka-ra, *f* *Duro* po-ka-ra-me o-če o-

sfz *accel.*

stro. *f* o-či-ta-nje nji-ju me vža-li, *riten.*

sfz *accel.* *f*

Primer 37: *Janko Ravnik, Vasovalec*

V prvih dveh verzih tretje kitice ohranja recitativno motiviko, le da je melodični razpon zelo skromen. S tem postopom se vsebinsko veže na krivične očitke staršev. Ker pa temu sledi vsebinsko ključni trenutek pesmi, ko končno izvemo za vzrok junakove žalosti, se tudi melodični potek glasbenega dogajanja spremeni: tu uporabi skladatelj najvišji ton v skladbi (g1), pravzaprav melodični potek začne prav s skokom na ta ton, sledi pa postopno spuščanje navzdol z občasnimi menjalnimi sekundnim gibanjem (vključi vzdih). Ta verz (in njemu sledeč) je v nasprotju z recitativno motiviko v dvotaktni obliki. S tem da je Ravnik razširil melodični potek verza, je postopno pripravil ponovitev začetne tematike. Zanimivo je, da višek v klavirski spremljavi ne sovпада z melodičnim viškom v glasu, temveč dva takta po tem (arpeggio v obeh rokah), ko pevska melodija prinaša umiritev glasbenega poteka. Klavir še enkrat prevzame vlogo interpreta protagonistovih čustev (t. 25–26).

Četrto kitico je Ravnik uglasbil tako, da je ponovil glasbeni potek prve. Na ta način je dosegel trodelno obliko *a* (1. kitica) *b* (2. in 3. kitica) *a* (4. kitica).

Harmonski stavek upošteva dramaturgijo vsebine samospeva: skladba je pisana v g-molu; ta je vseskozi prisoten, le na posameznih delih je razrahljan s funkcijsko svobodno vrsto dominantnih septakordov (t. 5–7), z rabo alteriranih tonov in kromatičnih postopov (t. 13–15), stranskih funkcij (t. 8–12), vse pa z namenom zamegljevanja tonalitete. Z omenjenimi postopki zaznamuje tista mesta v besedilu, ki jih želi vsebinsko ločiti od ostalih: tretji verz prve kitice: »oči od bedenja rudeče«, celotna druga kitica, v kateri osvetli nerazumevanje staršev. Vsebinski višek poezije je uglasbil na harmonski podstati dominante, ki pripravlja ponovitev prvega dela.

Čeprav Ravnik niha med tonalno stabilnimi in manj stabilnimi deli, uravnavajo skladbo bolj ali manj očitno tonalnofunkcijska razmerja. Bogato harmonsko govorico uporablja z namenom iskanja novih harmonskih in zvočnih struktur. Zanimivo je, da se izogiba rabi vodilnega tona v pevskem glasu, kar dodatno razrahlja enoznačno občutenje tonalitete in vzpostavlja melanholično vzdušje dela.

Vsebinski in dramaturški tok pesmi rasteta v okviru enotnega, že v samem začetku podanega razpoloženja, prehod v recitativno modeliranje melodike pa ga zgolj utrdi. Vokalna linija recitativnega dela učinkuje sicer kot kompozicijskotehnični kontrast, vendar je ta v funkciji stopnjevanja izhodiščnega vzdušja in nikakor ne uresničevanja nove vsebine.

Razsežnosti subtilnih momentov besedila Ravnik poda v glasbeno-dramaturškem konceptu skladbe. To postane očitno tako pri zasnovi melodične dikcije, ki izhaja iz interpretacije vsebine besedila, kot v funkciji klavirskega parta, ki ni zreduciran le na harmonsko podporo vokalni liniji, pač pa uresničuje in dopolnjuje vse tiste vsebinske in čustvene razsežnosti besedila, ki ostanejo v vokalu neizrečeni.

Razmerje med klavirsko spremljavo in vokalom kaže na njuno medsebojno odvisnost: po eni strani je melodika vokala, izpeljana iz klavirskega uvoda (klavirski ostinato predstavlja konstanto, v dogajanje katere vstopa in izstopa pevski glas), po drugi strani pa melodiko pevskega glasu ves čas podpira ali podvaja najvišji ton v klavirski spremljavi. Klavirska spremljava ima tako na vsebinski ravni skladbe vlogo enakovredno vlogi vokala, saj je prav s pomočjo le-te skladatelj dosegel prepričljiv glasbeno-vsebinski zaplet in potem razplet (klavirski solo v samospevu). Glasbena sintaksa izhaja iz verza kot enote vezanega pesniškega besedila in je uresničena v kvadratnih, ponavljajočih se strukturah (dvotaktje). Na to se navezuje tudi stabilna metrično-ritmična struktura.

Skladba riše eno razpoloženje, ki kljub nekoliko spremenjeni rabi kompozicijskih sredstev v srednjem delu skladbe omogoča minimalni kontrast in razvoj latentne dramatike. Uglasbitev učinkuje koherentno, predvsem pa preseneča, da je Ravniku v prvi

napisani skladbi uspelo izpričati toliko kompozicijskih veščin, ki se kažejo v načinu graditve motivike, prilagajanju le-te govorni intonaciji, torej vsebini besedila, upoštevanju načela stopnjevanja in umiritve, ki je lahko ena od možnih glasbenih interpretacij besedila, interakciji vokala in klavirja ter dramaturško poudarjeni vlogi klavirja.

Če je *Vasovalec* v resnici Ravnikova prva kompozicija, ki jo je skladatelj napisal pri devetnajstih letih zgolj z znanjem harmonije in oblikoslovja, pridobljenim na šoli Glasbene maticice, govorimo o očitnem ustvarjalnem potencialu, ki je omenjene prvine združil, nemara bolj intuitivno, v prepričljivo glasbeno delo. Še posebej pa je treba poudariti harmonski stavek, saj v nenadnih, vendar tekoče in prepričljivo izpeljanih harmonskih postopih kaže sposobnost in invencijo, kakršnih skladbe Novih akordov dotlej niso poznale.

Drugi Ravnikov samospev *Pozdrav iz daljave* (*Pozdrav iz daljine*) je Krek v Novih akordih pospremil takole: »Globoko, čisto moderno harmonizirani samospev *Pozdrav iz daljave*, ki ga je prispeval Ravnik, si bo moral ljubiteljev pridobiti šele polagoma. Pevci kakor je Rijavec bi ga morali upeljati v popolni lepoti, da zagleda občinstvo vse zagrnjene lepote.« (Krek, 1913b, 56)

Besedilna predloga samospeva je Meškova pesem, prav tako z ljubezensko tematiko. Medtem ko v *Vasovalcu* prevladuje žalostna motivika, pa je v *Pozdravu* osrednji motiv hrepenenje. V strukturi kaže pesem paralelizem števila stopic med prvim in tretjim (9) ter drugim in četrtem verzom (13).

Sladka pesem plove čez polje,
skozi stvarstvo božje tople hrepenenje gre.
Sladka pesem v srcu mi drhti,
draga! Al' pošiljaš hrepenec pozdrav mi ti?

Prva dva verza sestavljata eno misel, ki se vsebinsko razgrinja v naslednjih dveh verzih. Ravnik je besedilo glasbeno strukturiral v dveh delih – drugi je (variirana) ponovitev prvega, ločuje pa ju klavirski solo (Preglednica 8).

Preglednica 8: *Janko Ravnik, Pozdrav iz daljave, oblikovna zasnova*

Klavirski uvod	a (1. in 2. verz)	kl. medigra	a' (3. in 4. verz)	kl. zaključek
t. 1–5 (5 taktov)	t. 6–10 (4 +1 takt)	t. 11–16 (6 taktov)	t. 17–20 (4 takti)	t. 21–26 (6 taktov)
E-dur	E-dur → H-dur		E → e → E	

Pozdrav iz daljave je kratek samospev, ki v vokalu uresničuje zgolj eno glasbeno misel. Ta je postavljena v štiritaktno kantileno, z melodičnim viškom v 3. taktu in

umiritvijo. Višek izhaja iz vsebinskega poudarka besede »stvarstvo« v prvem delu (primer 38) in »Draga!« v drugem delu samospeva.

Primer 38: *Janko Ravnik, Pozdrav iz daljave*

Čprav imata prva dva verza različno število stopic, ju je skladatelj postavil v štiritaktno glasbeno frazo. Melodični potek vokala močno določajo tudi besedni poudarki, ki se kažejo v daljših tonih ali pa skokih na višje tone. Štiritaktna vokalna melodija deluje zaradi zaokroženosti samostojno, vendar pa njen pravi glasbeni kontekst določa klavirska spremljava. Zdi se, da ima ta glede na število taktov, v katerih nastopi brez vokala, vsebinsko prav tako pomembno vlogo. Da to ni zgolj spremljanje vokalne melodije, nakazuje skladatelj že v klavirskem uvodu samospeva (primer 39 – na naslednji strani).

Postavitev pričakovanega toničnega akorda (E-dur) senči skladatelj že ob samem začetku samospeva z uporabo tona cis. Ves nadaljnji potek prinaša na vsako drugo dobo spreminjajočo se harmonijo, pod katero se neprekinjeno ponavlja ton e. Struktura četverozvokov, ki si sledijo, izhaja iz kromatičnega vodenja najvišjega tona spremljave in tona nad ostinatom. Potek akordskih struktur vodi k zgoščevanju harmonske barve in nazaj k sprostivni, ta pa se zgodi šele z vstopom vokalne melodije, ko prvič zaslišimo kvintakord E-dura. Čprav je samospev pisan v

E-duru, je jasno, da skladatelj vodi izrazita težnja po zamegljevanju funkcijskih razmerij, torej težnja po iskanju drugačnih zvočnih odtenkov tonalitete. Tudi enakomerno ritmično gibanje je prilagojeno in podrejeno vlogi raziskovanja novih akordskih povezav.

Primer 39: Janko Ravnik, Pozdrav iz daljave

Da je Ravnik z vsebino klavirskega uvoda želel ujeti prijetno negotovost ljubezenskega hrepenenja, pokaže nadaljevanje skladbe. Ob vstopu vokala se klavirski part nekoliko podredi vokalni melodiji, saj skuša spremljati njen harmonski ritem. Vendar obenem ohranja v uvodu nakazano značilnost: predrugačenje, barvanje ali senčenje običajnih harmonskih funkcij.

Po zaključenem prvem delu sledi klavirski solo, ki v načinu dela z gradivom ne prinese bistvenih novosti. Razlika je v tem, da se glasbeno dogajanje z nizkega registra razširi še na srednjega in visokega, pri tem pa četverozičke nadomestijo peterozvoki, stisnjene akordske strukture razpotegnjeni arpeggii, stabilnost ostinata pa gibanje basovega tona. V najvišjem tonu klavirskega parta spremljamo postopno spuščanje melodije oz. v desni roki nizanje septakordov v sekundnih postopih navzdol.

Ponovitev dela a ni dobesedna, to pa je razumljivo glede na tonalni potek vokalne melodije. In prav v tem segmentu popelje Ravnik glasbeni tok iz E-dura v C-dur na besedo »Draga!«.

Igra s harmonskimi odtenki je posredno navzoča tudi v vokalu, vendar nikoli ne izstopi iz pričakovanega tonalnega okvira. Čeprav se zdi, da je vokalna kantilena samostojna, pa njen pravi vsebinski kontekst določa klavirska spremljava. Ta s svojo funkcijo barvanja in senčenja akordskih struktur daje mehko vokalni melodiki in dopolnjuje vsebinski izraz besedila – hrepenenja. V zaključku samospeva, natančneje v klavirskem postludiju, lahko v rabi akordov osvobojenih funkcijskih razmerij prepoznamo vpliv glasbe Franza Liszta.

Hrepenenje je eden od dveh Ravnikovih samospevov, ki je bil sicer poslan na uredništvo Novih akordov, vendar ga Krek ni objavil. Čeprav je lahko razlogov za to več, se zdi še najbolj verjeten ta, da Ravnik s svojim tretjim samospevom ni dosegel umetniške ravni prejšnjih dveh.

Skladatelj je uporabil Župančičevo pesniško besedilo, ki se po ljubezenski tematiki navezuje na Meškovo. Če je bilo hrepenenje pri Mešku osrednji motiv, je pri Župančiču skrito med vsebino verzov, vendar izpričano v naslovu.

Burja, burja po dolini.
Moja ljubica v daljini.
Daj, nevihta mi peroti,
da ji poletim nasproti.

Solnce, solnce na višini,
moja ljubica v daljini;
solnce daj oči mi zlate,
da jo uzrem čez hrib in trate.

Tako Ravnika Župančičevo besedilo ni zanimalo v kontekstu pomenske razsežnosti pesmi – hrepenenja kot enotnega čustvovanja, ki bi lahko prevevalo skladbo (uresničenega v prejšnjem samospevu), temveč se skladatelj ozira po vsebini posameznih verzov in besed. Pri uglasbitvi besedila uresničuje načelo kontrasta, ki ga je prepoznal med besedama burja in sonce, toda bolj kot v vokalni tematiki poda kontrast v klavirski spremljavi.

Prva dva verza je uglasbil na način dveh korespondenčnih enot (3 + 2 takta). V prvi se melodija giblje navzdol – kar verjetno sovпада s pomenom besed »po dolini« – v drugi pa dviga. Takšen melodični obrazec v variirani obliki je uporabil tudi za naslednja dva verza (primer 40).

6 *ff*

Bu - rja, bu - rja po do - li - ni.

f a tempo *poco rit.*

mf

Mo - ja lju - bi - ca vda - lji - ni;

mf poco accel. *f riten.*

Primer 40: *Janko Ravnik, Hrepenenje*

Vokalna motivika izhaja iz najvišjega glasu klavirske spremljave, podpirajo pa jo ponavljajoči se ritmično ostri akordi. Klavirska spremljava se povsem spremeni ob zadnjem verzu prve kitice, ko nastopijo razloženi akordi (kvintakord z dodano sekundo) v smeri navzgor in navzdol. Zdi se, da ta spremljava izhaja iz skladateljeve interpretacije besede »poletim«. Po izpetem klavirskem solu sledi druga kitica, uglasbena na motiviko, ki izhaja iz prve kitice. Če je melodika prvih treh vokalnih taktov potekala v smeri navzdol, je tokrat obrnjena navzgor (nastopa hkrati z besedo »višini«). Klavirska spremljava se iz ostrih akordov prvega dela transformira v mehko gibanje razloženih akordov (primer 41 – na naslednji strani).

V naslednjih treh verzih se omenjena motivika variirano ponovi. Kot osrednje kompozicijskotehnično vodilo skladbe bi kazalo izpostaviti poudarjeno vlogo klavirja kot akterja tonskega slikanja posameznih besednih pomenov. Melodika vokalnega parta je oblikovana v shemo ponavljanja, klavirski part pa ji kljub harmonskim pikantnostim sledi. Zdi se, da je skladatelj glasbeno dogajanje povsem podredil lastni interpretaciji besedila na način, ki je ostal zgolj v glasbeni vizualizaciji posameznih verzov ali besed. Glasbena uresničitev je prikrajšana za notranje

povezave (razen če bi te želeli videti v tonalnih razmerjih med posameznimi deli) in ostaja na ravni povnanjene interpretacije pesmi, ki v kratkem času zajame morda celo preveč raznoliko glasbeno gradivo.

29 *p* *Meno mosso*

Soln - ce, soln-ce na vi - ši ni, _____

p *legato*

Primer 41: *Janko Ravnik, Hrepenenje*

Drugi Ravnikov samospjev, *Verzi*, nastal v letu 1912, prav tako ni dočkal objave v Novih akordih. Tokrat bi lahko domnevali o drugačnih vzrokih za Krekovo odločitev. Že površen pogled na delo namreč kaže, da se Ravnik odmika od pričakovane oblikovne sheme, zaokroženih in zaključenih melodičnih celot, tonalnofunkcijska harmonska razmerja pa so še bolj razrahljana. Vse omenjene lastnosti, združene v enem delu, so nemara vplivale na Krekovo zadržanost, ki je v samospjevu verjetno prepoznal radikaliziranje Ravnikove glasbene govorice, tuje tako njemu kot večini uporabnikov Novih akordov. Pri besedilu je Ravnik ponovno izbral poezijo Župančiča, vendar s to razliko, da je tokrat izbral pesem, ki nima kitične oblike.

Verzi

Jaz sanjam maj ...
A pravzaprav
jesen je zdaj.

Od pokošenih trav
puhti sladkost
in vseh težav
moj duh je prost.
Tvoja ljubav
kot sočen grozd
visi z višav ...

Moj duh je gost
povabljen v raj,
entrée je prost
in to je prav!

[Ravnikovo členjene verzov:]

- a Jaz sanjam maj ... (3 takti kl. solo)
A pravzaprav
jesen je zdaj. → (10 taktov kl. solo)
- b Od pokošenih trav
puhti sladkost → (1 takt kl. solo)
in vseh težav
moj duh je prost. → (22 taktov kl. solo)
- c Tvoja ljubav
kot sočen grozd
visi z višav ... → (20 taktov kl. solo)
- d Moj duh je gost
povabljen v raj, → (4 takti kl. solo)
vstop je prost
in to je prav! → (6 taktov kl. solo)

Župančičeva pesem je v resnici brez naslova, saj naslov, ki ga uporablja pesnik, nima nobene druge vsebinske konotacije kot to, da ima besedilo pesniško strukturo. Pesem ima posvetilo ali moto »na čast zloženo in posvečeno častitim gospodom filistrom«, ki ga v svoji skladbi prevzema tudi Ravnik. Z motom vzpostavlja Župančič lažje razumevanje besedila, sicer prežetega s simboli, epitetonami in metaforami, v njem pa izrisuje in posredno smeši omejenost in samozadostnost filistrov. Pesem ima tako na semantični kot sintaktični ravni štiri povedi, njen ritem pa je enakomeren, saj so vsi verzi razen enega enako dolgi (štirje zlogi).¹⁰²

Poglejmo v nadaljevanju zasnovo prve verzije samospeva, ki ni nikoli zaživel v svoji prvobitni ideji in je danes dosegljiv zgolj v rokopisu. Ravnik je pesem, v kateri je kitičnost odpravljena, uglasbil prekomponirano. Pri tem je vsak nov glasbeni del členil glede na zaključek pesniške povedi (v vokalu) ter ga ločil od prejšnjega/naslednjega z daljšim klavirskim solom.

¹⁰² Ravnik je pri uglasbitvi Župančičevega besedila uporabil namesto besede *entrée* slovenski prevod (vstop).

= *Verzi* =

Lupanice. *Na čuk kločeni
in pavezani
ce. pp. f. (Lupanice.)
(Janko Ravnik.)*

CLAS *Allegro* *7/4* *pp* *Janko Ravnik.*

KRAVIR *pp* *a tempo*

je samjara maj...

subito ritardato *a tempo*

expres.

a quacciprav jesen je edaj.

rest. sempre e poi accelera-

expres.

rit. *a tempo*

pppp

Slika 12: Janko Ravnik, Verzi, rokopis, prva stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Arhiv NA)

Promeno

poco meno

ritenuto

poco meno

cresc.

poco meno

prost.

se - mi - šev - žnik; slad - kost,

sva - in - vseh te - čav - mo; kuh - je

sra - prost.

Prost. E. Ravnik
N. 2
12 linig.

Slika 13: Janko Ravnik, Verzi, rokopis, druga stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Arhiv NA)

Opazovanje vokala kaže, da je samospev sestavljen iz različno dolgih fraz sorodnega ritma, prekinjenih z daljšimi ali krajšimi klavirskimi soli. Verzi so uglasbeni bodisi na način neprekinjenega melodičnega loka (del c) bodisi tako, da posamezne verze znotraj pesniške povedi členi krajši klavirski solo (a, b in d). Njihov ritem je ujet v enakomerni utrip tridobnega metruma, vendar se po dolžini razlikujejo in niso nujno zavezane kvadratni sintaksi.

Primerjava posameznih fraz kaže, da jih povezuje soroden ritem in zaključek na daljšem tonu. V ritmu vokala stopa v ospredje hitrejše gibanje četrtnih in polovink, v zadnjem delu pa raba podaljšanih ritmičnih vrednosti. Značaj melodičnih fraz je v delih a in b recitativen, v c in d pa spremljamo dviganje melodije prek večjih skokov (»kot sočen grozd«) ali pa razloženega akorda (»moj duh je gost«) v dvigajoče se kromatične postope v visokem registru (»kot sočen grozd visi z višav«/»vstop je prost in to je prav«) – gre za melodično frazo, ki v samospevu, sicer v različici, edina nastopi dvakrat. To bi si lahko razlagali z Ravnikovo interpretacijo pomena besed: dviganje k višavam in dviganje k raju.

Vprašanje zavezanosti tonalitnemu občutenju glasbenih fraz je treba obravnavati skupaj in predvsem v razmerju do klavirskega parta. Kljub temu pa lahko omenimo, da opazovanje fraz kaže, da so po svojem značaju odprte, da nimajo zaokroženega melodičnega poteka, temveč zgolj nizanje melodičnih tonov, katerih zaključek oz. ustavitev narekuje zaključek verza ali poetske povedi. Tonalitetnost vokala je ohranjena, vendar je zaradi rabe majhnega obsega, alteriranih tonov in nenadnih preskokov v druge tonalne ravni težje opredeljiva.

Harmonski stavek izrašča iz rabe terčnih sozvočij, pretežno kvintakordov in obratov, četverozvokov (septakordov) in le občasno peterozvokov (nonakordov). Ravnik ga uresničuje na več načinov: (1) vertikalni sklopi so posledica svobodnega nizanja četverozvokov (t. 11–16); (2) akordske strukture premika terčno navzdol (t. 17–20); (3) na besedilo »in vseh težav moj duh je prost« opazamo, da se v klavirskem partu dogajanje ustavi na eni harmoniji, sledi kromatični premik navzdol in zaustavitev na novi harmoniji (sestavljene iz dveh akordov v dominantnem razmerju), ki jo ohranja oz. ponavlja 20 taktov:



daljši klavirski solo med deloma c in d prav tako kaže zaustavitev harmonskega dogajanja na menjavanju dveh harmonij; (4) harmonski potek na besedilo »tvoja

Ljubav kot sočen grozd visi z višav« narekuje podvajanje vokalne melodije v terciah v levi, v desni pa kromatično dviganje sekund. V klavirskem uvodu in zaključku uporablja Ravnik celotonske postope (t. 5–6), v vokalnih frazah pa le dvakrat v nepopolni obliki (»jesen je zdaj« in »tvoja ljubav«). Po harmonski plati želi skladatelj razrešiti akorde njihove razvezujoče funkcije, po oblikovni pa zaokrožiti samospev.

Harmonski stavek razkriva, da je Ravnik nihal med očitnim občutenjem tonalne funkcijskosti (dela c in d) in svobodnejšim gibanjem zunaj le-te (dela a in b). S tem da v kromatičnih postopih niza sozvočja ter ob tem nekatere tone predrugiči z alteriranimi ali novimi, sugerira senzualnost harmonske govorice, ki je ne obvladuje več tonalnofunkcijska dinamika. Harmonski ritem dveh delov je statičen, saj Ravnik posamezne akorde ponavlja več taktov. Tudi način, kako si sledijo, kaže na to, da skladatelj uporablja harmonijo kot glasbeno barvo. V tretjem delu postopoma pridejo na površje tonalnofunkcijska razmerja: tako v oblikovanju melodične fraze (spremljamo uresničitev nekakšnega A-dura oz. a-mola), v klavirski igri v nadaljevanju pa utrjuje dve harmoniji, ki sta v dominantnem razmerju in obenem dominanta četrtemu delu. Na slušni ravni je prihajajoča tonika četrtega dela močno zamegljena, vendar se zdi, da je v zavesti skladatelja nenehno obstajala kot zavezujoče določilo. Lahko bi dejali, da se harmonski potek iz prvotne zamegljenosti usmerja v latentno jasnost.

Ravnikov harmonski način mišljenja zaznamujeta dve ravni: prva je ta, da funkcijsko tonalnost dojema kot izhodiščno danost, od katere se močno odmika in h kateri se obenem vrača; predstavlja mu neizogibno oporišče za uresničitev lastnega harmonskega mišljenja. Druga raven izhaja iz prve: odmiki, s katerimi dosega statičnost harmonskega toka, razkrivajo, da je prav harmonija zanj osrednje izrazno sredstvo, s temeljno vlogo barvnega niansiranja. Relativno kratko pesniško predlogo je Ravnik uglasbil v obsežen samospev (115 taktov). S skromnim melodičnim gradivom in statičnim harmonskim ritmom je pokazal, da je nosilec glasbene pripovedi klavir, pojasnjevalec pa vokal. Raba glasbenih sredstev kaže, da je vertikalo snoval s paleto različnih harmonskih barv.

Kljub temu se postavlja vprašanje poenotenja delov tako obsežnega samospeva. To je dosegel z enakomernim ritmičnim gibanjem vokalnih fraz in zlasti z ritmom klavirske spremljave, ki je zasnovana tako, da posamezni deli skladbe izražajo iz ponavljajočega se ritmičnega vzorca (v slogu minimalizma). Ritem klavirja izpostavlja dva takšna vzorca, po katerih skladatelj menjaje sega: (1) enakomeren četrtninski potek nastopi v prvem in tretjem delu skladbe, (2) polovinko in štiri šestnajstinke/četrtinko v drugem in četrtem, v zadnjem verzu pa oba. Zaokroženost samospeva izraža tudi iz enovitega razpoloženja; gotovo pa je k temu pripomogla tudi raba celotonskega postopa na začetku in ob zaključku skladbe.

Verzi so Ravnikov prvi samospev, v katerem je radikaliziral harmonsko govornico na način, ki je bil za skladateljve (slovenske) sodobnike, ustvarjalce samospeva, nepojmljiv. Čeprav je metrično-ritmični potek enoten, pa oblikovanje melodičnih fraz ne sloni več na obvezujočih kvadratnih strukturah (dvotaktih), značilnih za predhodne Ravnikove samospeve. Ob analizi Ravnikovega samospeva se porajajo vprašanja, v kolikšni meri se je skladatelj poglobljal v pomenske razsežnosti Župančičevega besedila in ali sploh lahko v skladbi opazujemo prikrito ironičnost, ki jo pesnik tako prefinjeno izraža. Ali bi v Ravnikovi glasbeni uresničitvi Župančičeve poezije lahko prepoznali razmerje Baudelaire – Debussy, je močno tvegana misel, kajti ne vemo, v kolikšni meri je Ravnik poznal sočasne literarne smeri, ter tudi ne, s kakšnim analitičnim orodjem se je loteval Župančičevih del.¹⁰³ Zdi pa se, da je kot študent klavirja v Pragi spoznal Debussyjeva (klavirska) dela in da so po vsej verjetnosti do določene mere zamikala njegovo ustvarjalno pozornost, saj to potrjujeta v samospevu tako raba celotonskih postopov kot vzporedno vodenje akordov/sozvočij.

Ali bi Ravnikovo radikaliziranje glasbene fature lahko razumeli kot provokacijo novoakordovskim težnjam in po tej plati tudi uresničitvev Župančičeve pesniške ideje ali pa preprosto preizkušanje harmonskih razsežnosti sozvočij, bodo osvetlile analize poznejših samospevov.

Po drugi svetovni vojni je Ravnik *Verze* predelal in ta različica je izšla v zbirki *Lirični spevi*, kot skladateljjevo zadnje delo. Zanj je značilno, da je na osnovno idejo pripel močno kromatiziran glasbeni stavek ter ponekod razdrobil ritmični utrip. Melodične konture vokala je spremenil v delih c in d, a je ohranil njihov ritem in značaj. Očitna sprememba se kaže v harmonskem stavku. Izhodiščno vertikalno je kromatiziral na način kromatičnih vzporednih gibanj intervalov, akordov ter menjalnih kromatičnih postopov, s katerimi je obtežil prejšnja čista sozvočja. Prav tako je pospešil harmonski ritem in prvotno statiko nadomestil s hitrejšimi in gostejšimi (pogosto kromatičnimi) menjavami akordov.

S sredstvi kromatiziranja ni toliko posegel v zasnovu dela kot v značaj, saj je prvotno statiko ritma in harmonije oblekel v nasičeno, priostreno, razgibano in intenzivno klavirsko zvočnost.

Če je za klavirsko spremljavo izvirnika značilno debussyjevsko preizkušanje zvočnih barv, pa poznejšo različico zaznamuje radikaliziranje zvočnosti z zanj značilnimi rešitvami (kromatični paralelizmi). Prav zaradi intenziviranega kromatiziranja je Ravnik opustil rabo tonovskega načina, značaj skladbe pa opredelil z »burllesco, vivo«.

103 Lahko bi domnevali, da se Ravnik ni ukvarjal s sočasnimi literarnimi težnjami, temveč ga je pri izbiri besedila očitno navdušila prikrito provokativna vsebina besedila.

Nasploh sta za harmonijo različice značilna zapletenost in zgoščenost, ki ju izvirnik ni poznal. S tega vidika se novi *Verzi* precej oddaljujejo od Ravnikovih začetnih harmonskih iskanj in so izrazito odraz skladateljevih teženj po harmonsko in tonsko obloženi in zgoščeni klavirski zvočnosti. Odločitev, da izvirnik *Verzov* glasbeno predela, si lahko pojasnimo s tem, da je do zgodnje ustvarjalnosti razvil distanco. Ker je delo obstajalo zgolj v rokopisu, ga je prilagodil poetiki poznejšega časa, s katero se je nemara umetniško bolj poistovetil v času, ko je pripravljajl izdajo zbirke samospevov.

3.3.2 Seguidille

Samospev *Prišla si* na ljubezensko liriko Otona Župančiča je po obsegu primerljiv z *Verzi*, vendar v načinu dela z gradivom ne nadaljuje poti, ki jo je skladatelj nakažal v *Verzih*. Tri kitice pesniškega besedila je postavil v trodelno glasbeno obliko, glasbene dele med seboj členil s klavirskimi soli, melodiko karakterizira izrazitejša spevnost in kvadratno strukturiranje, harmonski stavek pa izpričuje poudarjeno kromatično vodenje akordskih struktur, vendar tudi to v funkciji harmonije kot barvnega odtenka. Tonalnofunkcijska razmerja, čeprav občasno zamegljena s kromatičnimi postopi, regulirajo harmonski potek skladateljevega mišljenja.

V nadaljnjem analitičnem prerezu kaže posebno pozornost posvetiti edinemu Ravnikovemu cikličnemu delu *Seguidille*, nastalemu po prvi vojni. V skladateljevem opusu se zdi cikličnost še posebej pomenljiva, saj predstavlja izjemo v njegovem opusu. Izvor tovrstne odločitve moremo iskati v literarni predlogi in ne v Ravnikovem notranjem ustvarjalnem hotenju. Prav zato je opazovanje dela kot ciklično zaokrožene enote toliko zanimivejše, saj pokaže, kako skladatelj uresničuje in obvladuje cikličnost kot njemu nov način glasbenega mišljenja.

Cikel pesmi *Seguidille* je Župančič objavil v svoji prvi pesniški zbirki *Časa opojnosti*, ki je večinoma osebnoizpovedne, zlasti erotične narave.¹⁰⁴ Cikel je posvetil Ljubljanki Berti. Po Mahničevem mnenju jo je pesnik moral zelo ljubiti, ker naj bi nanjo mislil še dolga leta pozneje. V zgodovini slovenskega slovstva preberemo, da je mladenka »s prevaro prinesla bolečino v njegovo življenje in omračila njegovo mladost, pesnik pa ji je bil pripravljen vse odpustiti, če bi se

104 Momenti, ki so idejno tematično vplivali na nastanek knjige, so številni in različni: razočaranje v idealni ljubezni do ljubljanske dijakinje učiteljšča Berte, ki je mladega pesnika gnalo v čutne omame z dunajsko Judinjo Julijano; težaven gmotni položaj – Župančič se je moral v drugem letu študija preživljati z utrujajočim delom diurnista v ministrstvu za trgovino; zaupljivo vernost otroških let je nadomestila razjedajoča skepsa, nato pa iskanje svobodnih življenjskih ciljev mimo krščanstva; leta 1898 se je pobilže seznanil z modernimi literarnimi smermi, dekadenco in simbolizmom, dodobra spoznal Dehmlo in tudi Verlaina, manj Baudelairja, ki so v ugodnem mestnem ozračju vplivali na čustveno razbolelega in prekipevajočega mladega pesnika. (Mahnič, 1964, 154–155)

vrnila k njemu. Idealna ljubezen do nje, čeprav na videz pokopana, namreč še vedno živi v njem in mladi pesnik se Julije oklepa le iz obupa in maščevanja» (Mahnič, 1964, 154–155).

V literaturi predstavlja seguidilla špansko lirsko pesem iz dveh kitic v 5- do 7-zložnem jambskem verzu. Župančičev cikel je sestavljen iz sedmih pesmi/seguidill, ki po vsebinski plati uresničujejo ljubezensko čustvovanje, razpeto med razočaranje in upanje v novo ljubezen.

Vse seguidille imajo enotno pesniško strukturo: dve kitici, od katerih ima prva štiri verze, druga tri. Število zlogov v prvi (7–5–7–5) in drugi (5–7–5) kitici prve seguidille ohranja Župančič večinoma tudi v preostalih pesmih.

Ravnikova uglasbitev sedmih seguidill upošteva zaporedje sedmih zaporednih skladb, ki jih je treba izvajati attacca. Vsaka skladba oz. njen vokalni del kaže, da skladatelj tako kot v primeru *Verzov* spremlja ritem in melodičnost verzov ter pomen posameznih besed. Govorimo o nizih melodičnih fraz, ki so členjene (1) glede na zaključek kitice ali pesniške povedi ali pa (2) upoštevajo sintaktična določila – pomišljaj, vejice, tri pike – to pa se kaže v zamolku ali prekinitvah melodičnega vokalnega poteka. Vsak samospjev je oblikovno zasnovan svobodno, kakor tudi melodične fraze in klavirski deli, ki ne sledijo kvadratnemu členjenju ali načelu ponavljanja.

Pri ritmičnem utripu vokalnih fraz Ravnik ni zvesto sledil enakomernosti pesniškega ritma, saj melodične fraze temeljijo na enem ritmičnem vzorcu – tri četrтинke in dve polovinki (najznačilnejša v tem pogledu je druga seguidilla), ki ga je skladatelj po potrebi širil tako, da je dodajal četrтинke ob začetku in/ali polovinke ob zaključku (tretja, peta, šesta in druga polovice sklepne seguidille) ali pa ga je zaradi vsebinske uresničitve besednih pomenov nekoliko spremenil (prvi del prve in sedme ter četrta seguidilla).

Delo z ritmičnim vzorcem določa sintaktično podobo melodičnih fraz, na splošno pa je ritem vseh segudill monoliten, saj večinoma poteka v četrтinkah in polovinkah. Melodične fraze so, v nasprotju z recitativnimi v *Verzib*, spevne. V vseh seguidillah razen v tretji spremljamo stopnjevanje glasbenega poteka, ki se kaže v dviganju melodične linije do tona gis1/a1/ais1, in umiritev. Ob zaključku prve skladbe v zadnjih dveh taktih vokalne melodije uvaja Ravnik melodični motiv, ki postane eden ključnih gradnikov pri povezovanju skladb v zaokroženo celoto (primer 42).

33

se - daj sva sa - - - ma

Primer 42: *Janko Ravnik, Seguidille, I*

V drugi seguidilli je ta motiv osnova melodičnega poteka tako vokala kot klavirske spremljave; v tretji nastopi motiv rahlo intervalno predrugačen; v četrti ga je Ravnik integriral predvsem v klavirsko fakturo, medtem ko v vokalu nastopi le enkrat; v peti ga najdemo zgolj v klavirju, in to dvakrat (t. 15–16 in 19–20); v šesti se v prvem delu skladbe nahaja v klavirju (t. 2–3, 6–7, 17–19), v drugem pa v vokalu; v sedmi pa po vzoru na prvo le v zaključku, in sicer v klavirskem partu.

Omenjeni motiv ima ključno vlogo tako pri uresničevanju ciklične koherentnosti kot v glasbenem poteku posameznih stavkov. Prvo je Ravnik uglasbil na način, da je vse seguidille razen pete sklenil z značilnim motivom, druga, tretja, četrta in šesta pa se s tem tudi začenjajo. Motiv je v prvi skladbi le nakazan, strukturno pa dobiva vlogo v drugi, tretji in četrti seguidilli – skladatelj ga vpenja v zasnovo tako, da ta predstavlja osrednje gradivo vokalnega parta, ki ga klavir bodisi podvaja bodisi anticipira bodisi uresničuje v zamiku; v primeru četrte seguidille, v kateri motiva v vokalu ni, predstavlja ta osrednje gibalno dogajanje v klavirski spremljavi. Zakaj motiva v peti in prvi kitice šeste seguidille ni, bi kazalo razlagati z interpretacijo vsebin pesmi.

V prvi pesmi se pesnik poslavlja od Berte in oklepa Julijane. Kljub novi ljubezni je v njem močno zaznavno razočaranje (druga skladba), to pa se stopnjuje v tretji in četrti, v katerih so v ospredju žalost, bolečina in trpljenje zaradi nepozabljene ljubezni. V peti je »idealna ljubezen« do Berte na videz pokopana, vendar že v šesti ponovno vznemiri pesnikovo čustvovanje. Sedma pesem izraža pesnikovo grenko spoznanje, da Berte kljub Julijani ni prebolel.

Če interpretacijo Župančičevega cikla primerjamo s pojavljanjem motiva v skladbah, ugotovimo, da se omenjeni motiv veže na prisotnost Berte v čustvenem

obzoru protagonista ter da se napetost glasbenega dogajanja stopnjuje z vsako naslednjo seguidillo in v četrti doseže dramaturški vrh. Navidezna umiritev pesnikove čustvene raztrganosti je podana v peti pesmi in prav v tej je Ravnik opustil rabo značilnega motiva. To kaže, da je Ravnik subtilno sledil vsebinskim razsežnostim Župančičevega besedila, s tem ko jih je prevajal v dramaturgijo glasbenega cikla.

Poleg omenjenega motiva je treba omeniti še eno značilnost, ki se pojavlja v vsaki seguidilli. Prvi takt prve skladbe prinese v klavirju postopno gibanje triol navzdol v hitrem tempu (primer 43).

Più Allegro (*Rubato*)

Primer 43: *Janko Ravnik, Seguidille, I*

To glasbeno gradivo nastopi v svojih različicah kot nekakšen prepoznavni znak vsake seguidille, ki ga skladatelj mojstrsko vpne v siceršnje glasbeno dogajanje, na vsebinski ravni pa je nedvomno povezovalni člen posameznih uglasbitev (Preglednica 9):

Preglednica 9: *Nastop značilnega motiva v ciklu*

I	II	III	IV	V	VI	VII
t. 1, 4, 20, 21, 22, 24, 26	t. 24	t. 18	t. 27, 28	t. 12, 14	t. 3, 5, 16, 26, 37	t. 1, 4, 9, 11, 14, 15, 20, 26, 27
<i>predznaki:</i>						
E/cis	E/cis	D/h	F/d	F/d	F/d	E/cis

V pogledu harmonskega stavka stopajo *Seguidille* še en korak naprej od *Verzov*. Ravnik se osvobaja tonalne funkcijskosti oz. je ta prisotna v komaj zaznavnih okruških. Nizanje funkcijsko svobodnih trozvokov, marsikje obloženih z dodanimi toni, četverzvoki in peterozvoki, ustvarja zvočnost, ki gre korak naprej od sočasnih klavirskih del. Z vzporednimi vodenji akordov priključuje glasbo Debussyja, kar se kaže že v prvih treh taktih *Seguidill* (primer 43).

Rabo začetnih predznakov gre razumeti predvsem na način širše tonalnosti in zanjo značilnih harmonskih centrov, od katerih se glasbeno dogajanje odmika in vanje vrača. Sosednje različnih tonalnosti ustvarja dramaturgijo širših zvočnih in barvnih območij, ki prav tako zaznamujejo značaj posamičnih samospevov.

Poglejmo še, kako Ravnik uresničuje prehode med samospevi. Lipovšek je zaključke samospevov označil za fragmentarne (Lipovšek, 1971, 366), pri tem pa je verjetno imel v mislih to, da nimajo tradicionalnih kadenc, temveč so harmonsko odprti. Zaključek prvega in začetek drugega samospeva sta v kvintnem sorodstvu. Povezava med drugim in tretjim je narejena tako, da tretji nadaljuje harmonijo prejšnjega. Zaključek tretjega (g–b–f) in začetek četrtega (d–fis–a) sta prav tako v kvintnem sorodstvu. Peti in šesti samospev nadaljujeta v tonovskem načinu četrtega. Zaključek šestega je zgrajen iz kromatičnega spuščanja harmonij, ki se ustavijo na akordu, s katerim se potem začenja zadnji samospev. Na zvočni ravni so prehodi mehki, torej v funkciji členjenja sorodnega. Zaključki vseh samospevov se neposredno navezujejo na prihajajoče glasbeno dogajanje. S tem izpolnjujejo tako po vsebinski kot oblikovni plati zahtevo, da je vsaka skladba fragment in nujni del obsežnejšega glasbenega dogajanja.¹⁰⁵ Klavirska spremljava razvija dramaturgijo glasbenega poteka vzporedno z melodičnim stopnjevanjem vokalnih fraz. Nima podrejene funkcije, saj s spremembami v ritmičnem poteku (četrtinskim, osminskim gibanjem, triolami) ter z rabo razloženih ali akordskih sozvočij, z arpeggii, rabo zgolj visokega ali nizkega ali pa obeh registrov, z različnimi izvajalskotehničnimi prijemi enakovredno sodeluje in močno določa tako karakter vsakega samospeva kot njegovo notranjo dramaturgijo.

Ravnikov cikel razgrinja tudi kontrastnost stavkov v tempu: hiter (più allegro) – počasen (andante) – počasen (quieto) – hiter (energico) – počasen (adagio) – hitrejši (poco più mosso) – hiter (più allegro/tempo I).

Čeprav skladatelj svojih skladb ni rad komentiral, pa je to delo ena redkih izjem. Povedal je:

Seguidille sem komponiral v Bohinju pod vtisom težkih jesenskih dni. Ves zavzet nad vsebino in potekom dogajanja sem premišljal, kako bi Župančičev tekst prenesel na tonsko zvočnost. Jasno mi je bilo, da so v posameznih verzih izražena topla čustva ljubezni, ki pa so pokopana in bolešno tlé v srcu in misli. Posnemam po tekstu: 'Vse sladke nade, vse zlate sanje moje so pokopane ...' Toda trajanje teh bolečin omili svetlejša rešitev v novi pričujoči ljubezni: 'Ti Julijana ti cvetka živa od Boga poslana! Daj mi krepila za daljno težko pot!' Vsebina teh doživljanj mi je narekovala

105 Prim. Bogunović Hočevar, 2007.

primerno tonsko obdelavo. Višek najglobljih čustev je podan v petem delu z besedami pesnika: 'Iz vseh grobov ta večnost ...' Višek nove sreče pa zazveni v polnih harmonijah zaključka te življenjske drame. (Ravnik, 1959)

1.

Seguidille
(Anton Kuparini)

I

Pi allegro (Rubato) Janko Ravnik

Glas

Klavir

af tempo
Ma krojce kitarerje, Berta, tr ra - ro

riten. a tempo

pol no!

Slika 14: Janko Ravnik, Seguidille, I, rokopis, prva stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

Slika 15: Janko Ravnik, Seguidille, I, rokopis, druga stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

3.

Handwritten musical score for "Seguidille, I" by Janko Ravnik. The score is written on five systems of staves. The first system shows piano accompaniment with markings "poco rit." and "a tempo". The second system includes vocal lines with lyrics "Pi-j, ju-li-a-na." and piano accompaniment with "mf". The third system has lyrics "pri-vij se di-ke kane mi" and markings "f" and "riten.". The fourth system has lyrics "se-dij ova sa-ma." and markings "poco largando" and "f". The fifth system shows piano accompaniment with "poco rit." and "mf". The score is in G major and 3/4 time.

Slika 16: Janko Ravnik, Seguidille, I, rokopis, tretja stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

II.

Andante

ljube-zen, nje-na
de-ra me sladke na-de,
me klate san-je, me sladke
a poco mf cresc.
na-de, me klate san-je

Slika 17: Janko Ravnik, Seguidille, II, rokopis, prva stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

Ravnikov opis, ki nam o delu pove bore malo, je pomenljiv zato, ker razkriva skladateljevo pojmovanje glasbe kot jezika duše. Tudi z izrazom »polne harmonije« sporoča, da mu je vertikalni način mišljenja osrednje izrazno sredstvo. Širjenje še zaznavnih okvirov tonalitetskosti je Ravniku sprejemljivo do tistih meja, ki ne ogrožajo temeljne odločitve za nadaljevanje tradicije, ob bogatitvi in spreminjanju le-te predvsem na način harmonskega razkošja.

Analiza dela je pokazala, da je skladatelj pri snovanju vokalne melodike izhajal (tako kot v *Verzih*) iz sintakse in besednih pomenov Župančičevega besedila. V rapsodično obliko melodike je vtikal motiv, ki je ponekod bolj ponekod manj sooblikoval potek melodičnih fraz. Te pa svoj dejanski glasbeni kontekst in pomen dobijo šele v povezavi s klavirskim stavkom, ki izraša iz harmonske govorice. Vseh sedem samospevov povezujeta v cikel enoten način dela z gradivom ter raba dveh motivov, od katerih je prvi strukturne, drugi pa zgolj povezovalne narave.

Da skladatelj ni bil več odvisen od kvadratne glasbene sintakse, je pokazal že v *Verzih*, v *Seguidillah* pa še potrdil. Obenem je odprl novo dimenzijo v svoji ustvarjalnosti: pokazal je, da njegov način ustvarjalnega mišljenja lahko uresniči notranje glasbene povezave in s tem koherentnost glasbene strukture tudi v cikličnih delih.

3.3.3 Samospevi po letu 1920

V naslednjem desetletju je Ravnik napisal le dva samospeva: *V razkošni sreči* in *Temna lepa noč*.

Tri kitice Moletove pesmi *V razkošni sreči*,¹⁰⁶ ki opevajo radost ljubezni, je strukturalno v trodelno pesemsko obliko s ponovitvijo. Vsaka kitica vsebuje štiri verze, le-te pa je Ravnik uglasbil na način sekvenčnega ponavljanja začetnega dvotakta. V delu *a* uporablja dvotaktje s padajočo melodiko in skokom nazaj, v delu *b* pa se melodična smer spremeni v dviganje in spuščanje melodije. Obe dvotaktji označuje zelo speven in razgiban melodični potek. S kromatičnim nizanjem dvotaktij navzgor ustvarja značaj vznesene melodike. To podpira hitro enakomerno ritmično gibanje v klavirski spremljavi, ki s klavirskimi medigrami členi posamezne dele samospeva, s postopnim dviganjem glasbenega dogajanja v višje registre, sugerira pa svetlost neskončne ljubezenske sreče.

S tradicionalnim načinom dela z gradivom in namigi na tonsko slikanje – tako v valujočem poteku in stopnjevanju dvotaktov kot v postopnem dviganju glasbenega dogajanja proti visokemu registru – je Ravnik ujel trenutek ljubezenske vznesenosti

106 Samospev je leta 1932 priredil za bariton in orkester Lucijan Marija Škerjanc.

in v tej luči posrečeno uglasbil Moletovo pesem. Da so izbiro verzov spodbudile tudi skladateljeve osebne življenjske okoliščine, priča zapis na rokopisu – delo je posvetil svoji izbranki Milici.

Samospev *Temna lepa noč* je prvi, ki ga je Ravnik napisal za bariton.¹⁰⁷ Razloge lahko morda iščemo v konotacijah vsebine uvodnih verzov: »Brez lune, zvezd leži molče vsa v težki temi noč«, ki kličejo po nižjem vokalnem registru. Te je skladatelj glasbeno oblikoval v štiriktaktno glasbeno frazo (ali mali stavek), v nadaljevanju skladbe pa jo je še trikrat variirano ponovil. Melodika sloni na počasnem četrtninskem gibanju s prevladujočim postopnim gibanjem. Klavirski stavek poteka v homofonskem gibanju v nizkem registru.

Adagio

pp

Brez lu - ne, zvezd le -

pp

4

rit. *p* *a tempo*

ži mol - če vsa v te - žki te - mi noč. In bla - go - vest brez

riten. *a tempo*

Primer 44: *Janko Ravnik, Temna lepa noč*

Prvih pet taktov niha med dvema sozvočjema, od katerih je prvo zadržek na dominantno, nato pa se ob kromatičnem drsenju posameznih glasov postopno spušča v najnižji register (t. 6, 9). Četverozvoki, peterozvoki in tudi šesterozvoki, ki ob tem nastajajo (t. 6, 9), so posledica raziskovanja novih harmonij (primer 44). Te nastajajo

¹⁰⁷ Vse predhodne samospeve je Ravnik namenil tenorju.

z alteriranjem tonov, kromatičnim vodenjem posameznih glasov ali pa zgolj z iskanjem novih akordskih konstelacij. V svoji podstati so vsa ta sozvočja terčna. Občutenje tonalitete je prikrito, na začetku in ob zaključku manj, saj je v ozadju kljub alteriranim in dodanim tonom vendarle namig na dominantno tonično razmerje. Ravnik je torej tradicionalno razmerje T–D obložil z dodatnimi toni in tako ustvaril harmonski stavek, ki do skrajnosti razteguje tonaliteto oz. gre do meje njene zaznavnosti. Vse te vertikalne strukture pa so predvsem v funkciji iskanja zvočnih razsežnosti terčne harmonije, s katero skladatelj ustvarja mikavna sozvočja.

Oba samospeva upoštevata tradicionalno graditev tako oblike, melodike, členjenja, opirata se na ponavljanje glasbene tematike, spremljava je v funkciji harmonske podpore melodiji, ki jo odlikujeta harmonsko razkošje in nizanje harmonskih barv. Tako ne predstavljata nadaljevanja *Seguidill*, pač pa uresničujeta zgoščeno in nasičeno zvočnost dveh tonskih slik, katerih razpoloženje (vznesenost ljubezni in vtis noči) sugerirata literarni predlogi.

Če pomislimo, da je samospev *Temna lepa noč* nastal v dvajsetih letih, naslednji (*Melanholija*) pa v štiridesetih letih prejšnjega stoletja, ugotovljamo, da je Ravnik za poldrugo desetletje ustvarjalno utihnil tudi v tej zvrsti. Da razlogi niso bili posledica glasbenoustvarjalnih iskanj, je potrdila že analiza skladateljevih klavirskih del. V štiridesetih letih je napisal tri samospeve, ki razpirajo določene premene, a vprašanje je, ali nekoliko predrugačena skladateljska poetika vzpostavlja slogovni prelom v skladateljevem opusu.

Obe *Melanholiji* in *Materi* je Lipovšek uvrstil v drugo skupino Ravnikovih samospevov in napisal, da se v teh »prepletajo prosti zadržki deloma v močno kromatičnem polifonskem stavku, dasi jim je osnova še vedno tonalni sistem« (Lipovšek, 1957).¹⁰⁸ V štiridesetih letih je Ravnik pri ustvarjanju samospevov segal po novih pesniških imenih, Gradnikovi in Zbašnikovi poeziji. Prvi je bil še posebej priljubljen v domačih glasbenih krogih že od časov Novih akordov,¹⁰⁹ Zbašnikova poezija pa je priromala le v nekatere opuse slovenskih skladateljev.¹¹⁰ Razloga sta verjetno dva: majhen pesniški opus in dejstvo, da govorimo o osebnosti, ki jo je zgodovina slovenskega slovstva opredelila kot »literarno dosti razgledano in oblikovno spretno, toda premalo samostojno in zrelo, da bi že mogla predstavljati umetniško individualnost« (Mahnič, 1964, 218).

Ravnik je v svojem opusu segel po treh Zbašnikovih pesmih, in sicer je izbral dve za samospeva. Z izbiro literarnih predlog – obe izražata žalost in bolečino – se je

108 Kronološko so to zadnji trije Ravnikovi samospevi.

109 Prim. Frelj, 2008, 128–138.

110 Poleg Ravnika je Zbašnikove verze uglasbil tudi L. M. Škerjanc.

vsebinsko umikal v temačnejša razpoloženja, to pa se kaže tudi v izbiri nizkega možkega glasu (bartiona ali basbaritona).

Oblikovno je *Melanholijo* zasnoval tako, da je izhajal iz pesniške predloge (Preglednica 10).¹¹¹

Preglednica 10: *Janko Ravnik, Melanholija, oblikovna zasnova*

<p><i>Črni vran</i> <i>Kraka v ta tožni jesenski dan ...</i></p>	<p>a (11 taktov)</p> <ul style="list-style-type: none"> • oba verza podaja v tritaktni melodični frazi (a), za katero je značilen kvintni skok pri rimi in v melodičnem gibanju alterirani toni,
<p><i>Ob oknu dekle poseda</i> <i>In žalostno gleda</i> <i>V ta tožni jesenski dan ...</i></p>	<p>klavirska medigra (3 takti)</p> <ul style="list-style-type: none"> • vse tri verze je oblikoval tako, da prejšnjo frazo (a') širi na štiri takte; ker ima več besedila, je ritmični potek gostejši, melodika pa zasnovana v kromatičnem gibanju navzgor,
<p><i>In ni je roke,</i> <i>da bi pobožala njene lase,</i> <i>in ni je besede prijazne</i> <i>za žalostno njeno srce ...</i></p>	<p>klavirska medigra (8 taktov)</p> <p>b (8 taktov)</p> <ul style="list-style-type: none"> • dva verza je oblikoval v štiritaktno melodično frazo recitativnega značaja; postopno dviganje melodije (b), • melodično frazo v naslednjih dveh verzih sekvenčno oz. pol tona višje ponavlja (b'), klavirska medigra (6 taktov)
<p><i>Iz dalje prihajajo tožni glasovi</i> <i>– morda pogrebni zvonovi</i> <i>ihitijo v ta tožni jesenski dan ...</i></p>	<p>a' (11 taktov) – verz je uglasbil v različici uvodne (tritaktne) fraze (a''),</p> <ul style="list-style-type: none"> • verz je dvotaktna fraza s ponavljajočim se tonom (c), • štiritaktna fraza s ponavljajočim se tonom (c') za oktavo navzdol

Melanholija je Ravnikovo prvo delo, ki ni več zavezano funkcijski harmoniji in tudi ne tonaliteti v širšem pomenu besede. Samospev je napisan v trodelni pesemski obliki s ponovitvijo (a b a1) ter klavirskima medigramama, ki členita glasbene dele. Melodični značaj pevskega glasu je med spevnim in recitativnim. Melodika je oblikovana v kvadratne metrične strukture, osnovni princip dela z gradivom pa je (variirano) ponavljanje. Razen da je osvobojena tonalnosti, so vsi drugi načini njenega snovanja tradicionalni, nenazadnje tudi melodični potek zaznamuje postopno gibanje.

Težišče glasbenega dogajanja je postavljeno v klavir, za katerega je po eni strani značilna zvočna statika (t. 1–11, 33–36), po drugi pa z razgibanost. Zvočna statika je lastnost dela a, poteka pa v korakajočem ritmičnem utripu. V prvih petih taktih vztraja skladatelj na dveh menjajočih se akordih v dveh različnih registrih: prvi je pettonski, drugi pa širitonski. Prvi akord je zgrajen tako, da je skladatelj nevtaliliziral alterirani kvintakord *f–a–cis* s tonoma *dis* in *gis*. Drugi akord je četverozvok v obratu sekundakorda (*fis–a–cis–e*).

111 Zbašnikovo besedilo je prevzeto iz pesnikove zbirke *Pesmi*, objavljene v Ljubljani leta 1921, v založbi Tiskovne zadruge.

2.

Melanholija (1/2 strike, "divini" (povr.))
 (France' Lbersnik)

Janko Ravnik

Lento ma non troppo.

Er - mi vran kra - ke v ta
 ko - mi je sen - tni dan, ja
 Ok ok - me

a tempo

poco rit.

mf

mf

INSTITUT ZA
 RAZISKANJE
 IN ZAVRSTNE
 MUSEJ
 LJUBLJANA

MD 477/1984

Slika 18: Janko Ravnik, Melanholija, rokopis, prva stran (vir: NUK, Glasbena zbirka, Janko Ravnik)

Z menjavo obeh akordov in tudi z vztrajanjem na teh dveh zvočnoregistrskih konstelacijah in njihovih postopnih kromatičnih preoblikovanjih je Ravnik opredelil zvok kot osrednjo prvino skladbe. Tudi z odmikom od zvočne konstelacije v nižji register v taktih 5–6 je zgolj vzpostavil možnost k vrnitvi v statično-stabilni prostor (t. 7–9).

Harmonsko dogajanje prve klavirske medigre razpira hitro spreminjanje zvočnih struktur (t. 12–19). Čeprav zapis razkriva spremljevalno vlogo leve roke in melodično desno, pa je to njuno dvoplastno snovanje izhodišče za to, da je v levo roko postavil v široki legi trizvoke (kvintakorde) v desni pa melodično dogajanje, ki le-te nevtralizirajo s prečji, sekundami in kvartami. Recitativno melodiko dela b podpirajo padajoča poltonska gibanja kvintakordov (primer 45), sprva molovih (t. 20–21), nato zvečanih (t. 22–23).

19

p a tempo

In ni je ro - ke, da bi po - bo - ža-le

a tempo

p

22

mf

nje - - ne la - se in ni je be-se - de pri

mf

Primer 45: Janko Ravnik, Melanholija

Na omenjenih treh principih izraša tudi nadaljevanje skladbe: delu b sledi enaka ponovitev klavirske medigre, njej pa štirje takti prvega dela s statičnim menjavanjem dveh konstelacij ter sedem taktov drugega dela s poltonskimi drsenji kvintakordov.

Za vsa tri sozvočja je značilno to, da potekajo v nizkem registru. Pravzaprav skozi vse tri spremljamo postopno spuščanje do najnižjih tonov, kjer so sozvočja strnjena v poltonsko nizanje kvintakordov v veliki oktavi. Torej sprva razpršena in statična zvočnost postopno prehaja v gosto, strnjeno in nizko. Če omenjeno glasbeno dramaturgijo prenesemo na vsebinsko raven poezije, imamo vtis, da je Ravnik s stopnjevanjem proti *dnu* skušal ujeti negotovost, stisko in obup dekleta.

Da je bila oblikovna zasnova literarne predloge eno temeljnih izhodišč pri oblikovanju glasbenega dela, potrjuje tudi samospev *Materi* na Zbašnikovo besedilo (Preglednica 11).

Preglednica 11: *Janko Ravnik, Materi, oblikovna zasnova*

<i>Mati: moja misel roma tja do bele kože, mati, mati: moja misel se po tebi joče!</i>	a	
	3	melodična fraza recitativnega značaja (a)
	5	ponovitev fraze za pol tona višje (a')
	<i>klavir solo k delu b (3)</i>	
Snoči veter se pod mojim oknom vstavil, pa mi težko, oj pretežko zgodbo pravil: zgodbo tožno o solzah prelitih, zgodbo o vzdihljajih, vsemu svetu skritih, zgodbo težko, polno tisoč bridkih bolečin, a skoz zgodbo eno samo prošnjo: »Sin, moj sin!«	b	
	3 (b)	Iz fraze b členi nadalje tematiko po dvotaktjih, katere skupna osnova je enakomeren ritem, terčni skok in postopno gibanje;
	2	
	2	
	2	2 takta klavir solo pred besedilom »a
	2 + 2 + 2	skoz zgodbo«, sledijo v melodiki skoki.
	<i>klavir solo (6)</i>	
<i>Mati: moja misel roma tja do bele kože, mati, mati: moja misel se po tebi joče!</i>	a	
		dobesedna ponovitev
	<i>klavir solo (3)</i>	
Če se veter bode kdaj pri tebi vstavil, pa ti bode težko, oj pretežko zgodbo pravil: zgodbo tožno o nočeh prečutih, zgodbo težko o notranjih bojih ljutih, kaj sem moral, kaj še moral bom prestati, a skoz zgodbo eno samo prošnjo: »Mati, zlata mati!«	b'	
	3	ponovitev je je rahlo variirana
	2	
	2	
	2	
	2	
	2 + 2 + 2 + 3	
<i>Mati: moja misel roma tja do bele kože, mati, mati: moja misel se po tebi joče!</i>	a'	
		variirana ponovitev

To je Ravnikov najdaljši samospev. Kot prikazuje Preglednica 9, ohranja skladatelj refrensko pesniško strukturo pri oblikovanju dela (a b a b' a'). Bolj kot značaj gradi-va, ki je v vokalu v obeh delih soroden oz. različica enakega, saj sloni na postopnem gibanju in intervalu terce ter recitativni zasnovi in enakomernem gibanju, določa značaj glasbenih delov klavir. Medtem ko je v delu a pripovednost verzov podprta z dolgo ležečimi oktavami v nizkem registru (primer 46), pa v delu b prinaša zvočno obloženo in dinamično dogajanje (primer 47).

Andante sostenuto pp

Ma - ti: mo - ja mi - sel ro - ma tja do be - le ko - če. ma - ti;

5 *p*
ma - ti: mo - ja mi - sel se po te - bi jo - če.

Primer 46: *Janko Ravnik, Materi*

Govorimo o podobnem razmerju statično–dinamično, kot ga najdemo v samospevu *Melanholija*. Tudi *Materi* je Ravnik napisal brez predznakov. Prvi del z ležečo oktavo v spodnjem registru še namiguje na občutenje tonalnosti, kar pa ne velja za drugi del. Močno kromatizirani glasbeni stavek se tekom kitice zvočno in ritmično zgošča.

12 *p* *mf*

Sno-či ve - ter se pod mo-jim ok-nom vsta - vil,

15 *poco riten.*

pa mi te - žko, oj pre - te - žko zgod - bo pra - vil:

poco riten.

Primer 47: *Janko Ravnik, Materi*

Prvi višek v kitici nastopi na besedilo »zgodbo o vzdihljajih«, drugi na »Sin, moj sin!«. Obema sledi umiritev v gibanju navzdol, le da druga zazveni izključno v klavirju.

Postopnemu dviganju in spuščanju melodike dela b sledi tudi klavir. Prav v tem lahko opazujemo gradnjo harmonskega stavka, za katerega je značilno: sekundno dviganje basa v t. 13–18 (primer 47) ter sekundno spuščanje (do t. 22). Bas je bodisi ton kvintakorda, bodisi sekstakorda, ki zazveni delno ali pa v celoti v levi roki, medtem kot desna roka najpogosteje igra tone, ki osnovo kvintakorda nevtralizirajo, motijo na način prečij, sekund in kvart ter na ta način ustvarjajo sozvočja. Pri uglasbitvi kitice je skladatelj melodijo vokala ohranil tudi v klavirju, bodisi v sopranski bodisi tenorski legi. To kaže, da je klavirski part *mislil* na način melodija-spremljava in obenem namiguje na to, da je sprva nemara zasnoval pevski part z dvema viškoma ter tej dramaturgiji prilagodil klavirski part. Kaže tudi, da so toni melodije ob začetku vsake metrične enote del sozvočja – torej

ob začetku vsakega dvotakta (le na začetku trotakta), nakar se klavirska vertikala (pretežno kvintakordi v široki legi pa tudi občasno četverozvoki, ki jih gre razumeti na način samostojnih zvočnih konstelacij) giblje po poltonih in ponovno uglaši z vokalom ob novem dvotaktju.

Vokalni part je Ravnik zasnoval tradicionalno: tako na ravni kvadratnih struktur kakor na ravni melodike, izhajajoče iz začetnega motiva (primer 47) in pretežno recitativnega značaja (s prevladujočima intervaloma sekunde in terce). Tradicionalnemu je odrekel tonalnost, a je po drugi plati ohranil melodični lok – gibanje na način, da vsaka fraza (dvotakt) poteka po načelu dviganja in spuščanja. Na to zasnovano je vpel klavirski part, ki znotraj celotne kitice uresničuje dramaturgijo postopnega dviganja in spuščanja, znotraj dvotaktov pa začetno razmerje stabilno – nestabilno oz. postavitve terčnega sozvočja in odmik od le-tega na način poltonskega vodenja kvintakordov.

Čeprav se je Ravnik v samospěvu povsem odpovedal tonalni funkcijskosti, se zdi, da ta odpoved izhaja iz iskanj novih vertikalnih konstelacij, ki pa jih vendarle v ozadju uravnava terčna harmonija in pojmovanje sozvočja (zlasti kvintakorda) kot osnovnega gradnika harmonije. Radikalna zvočnost je torej posledica kromatičnega vodenja akordov ter njihove nevtralizacije s tujimi toni (zgornje ali *melodične* plasti). Z vidika glasbene poetike pa je Ravnik povsem zavezan tradicionalnemu pojmovanju oblike, strukture in ritma. Oba samospěva tako potrjujeta, da je skladatelj novo in drugačno iskal prav na področju harmonije. Nevtralizacijo tradicionalnih akordskih struktur je tako treba razumeti v smislu širjenja zvočnih razsežnosti vertikale in ne prehoda v atonalni stavek. *Novo* pri Ravniku sloni torej na estetskem občutenju zvoka, ki je prevzelo vlogo nekdanjih funkcijskih razmerij. Zdi se, da je skladatelj le-ta želel nadomestiti, ne pa v temelju zavreči.

Pesnikovo negotovost, obup in žalost je ujel v izrazito temačno vzdušje glasbe. Ta se pretežno giblje v nizkem klavirskem registru, ki ga dodatno turobno obarva zgoščena postavitve tonov akordov leve roke, kakor recitativni značaj vokala. Stopnjevanje glasbenega dogajanja doseže v obeh kiticah svoj višek na vzклик (»Sin, moj sin!« in »Mati, zlata mati!«).

Tretji samospěv, ki ga je Ravnik napisal v štiridesetih letih, je *Melanholija* na poezijo Alojza Gradnika. *Melanholija* je prva od treh pesmi s tem naslovom, objavljenih v razdelku *Tristis amor* Gradnikove prve pesniške zbirke *Padajoče zvezde*.¹¹² Boris Paternu, ki je Gradnika poleg Župančiča in Kosovela označil

112 Zbirka je izšla leta 1916. Vsebuje naslednje razdelke: *Tristis amor*, *Pisma*, *Arabske*, *Motivi iz Istre*, *Motivi iz Brd*.

za najvidnejše ime v slovenski liriki prve polovice 20. stoletja, je napisal, da razdelki *Tristis amor*, *Pisma* in *Arabeske* predstavljajo »izrazito osebno, predvsem ljubezensko tematiko, ki je daleč najvidnejša nosilka kakovostnega vrha knjige [zbirke] in njenih globljih umetniških hotenj« (Paternu, 1970, 166). Meni, da je Gradnikovo doživljanje v tej zbirki vseobsežno in ekstatično, hkrati pa razklano v popolna nasprotja. Njegov amor tristis niha med skrajnim dvomom in skrajno vero, med kletvijo in molitvijo, med izrazito čutnostjo in izrazito duhovnostjo.¹¹³ Intenzivnost doživljanj in nasprotij se kaže kot rdeča nit v vseh treh pesmih *Melanholije*. V prvi pesmi, ki jo je uglasbil Ravnik, se ljubezenska tema povezuje s trpljenjem in daje poeziji odtенок mračnosti.

Sam s teboj sem tih in brez besede,
v molku svojem kakor v plašču črnem
svoje srce skrivam. Za poglede [Če poglede]¹¹⁴
tvoje žalostne kaj naj ti vrnem? [tvoje vjel bi, kaj, kaj naj ti vrnem?]

Roke dal bi ti, a ker se tresti
mogel bi in biti izdajice
vse neizgovorjene bolesti
stiskam vanje svoje mračno lice.

Za razliko od prejšnjih dveh samospevov je v tem skladatelj uporabil predznake (As/f). Najpoznejši samospev potrjuje, da je bila Ravniku tonaliteta in tradicionalni način zasnove izhodiščno ustvarjalno načelo. Vendar ne tonaliteta kot dinamika funkcijskih razmerij, pač pa kot zvočno polje, ki ga s harmonsko vertikalno širi do skrajnih meja in se vanj vrne. Takšno načelo bi lahko opazovali tudi v uglasbitvi Gradnikove *Melanholije*, saj glasbeno dogajanje izhaja iz akorda f-mol in se vanj ob koncu vrača. Tako kot pri vseh Ravnikovih samospevih je tudi pri tem glasbena oblika izpeljana iz literarne predloge: dve kitici sta uglasbeni na način dveh delov, od katerih je drugi variirana ponovitev prvega.

Način dela z gradivom pa je v tej skladbi nekoliko drugačen kot v prejšnjih dveh. Členjenje na način dvotaktij glasbene tematike je nadomestilo delo z motivom (primer 48). Skladatelj je uporabil dva motiva, pri čemer je drugi različica prvega.

113 Paternu, 1970, 170.

114 Pred oglatim oklepajem je besedilo, kot je napisano v samospevu, v oglatem oklepaju pa, kot je navedeno v Zbranih delih. Gradnik, 1984.

1 *Molto sostenuto*

Sam ste-boj sem tih in

Primer 48a: *Janko Ravnik, Melanholija, motiv 1*

6 *mf*

V mol-ku svo - jem ka- kor v pla - šču.

Primer 48b: *Janko Ravnik, Melanholija, motiv 2*

Potek vokalne melodije sloni na rabi obeh motivov, od katerih je prvi izrazito integriran v klavirsko spremljavo, še posebej pa izstopa v klavirski medigri, ki povezuje obe kitici. Značilnost motiva 2 je počasno gibanje v sekundah, občasno pa je uporabljen v oblikovanju melodičnega loka tudi kakšen skok. V prvem delu poteka glasbeno dogajanje vokala kot stopnjevanje motiva 2, in sicer dvakrat (t. 8 na besedo »črnem« in t. 21 na besedo »vrnem«). Drugo doseganje viška (t. 15–21) je po načinu dela podobno prvemu, s ponovitvijo celotne druge kitice pa je glasbeno dogajanje skladbe naravnano v vztrajno utrjevanje izhodiščnega mračnega in turobnega vzdušja.

Pri zasnovi skladbe ni videti, da bi bil Ravnik zavezan kvadratni simetriji oblikovnih gradnikov, saj v ospredje stopa delo z motivom. Kljub temu pa klavirska spremljava kaže, da je simetrija latentno prisotna. Torej, glasbeno dogajanje vpenja skladatelj v preverjene strukture, pri čemer (ponovno) najradikalnejše obravnava harmonsko govornico.

Jasno je, da harmonski stavek ne sloni več na funkcijskih razmerjih, navzlic predznakom ter začetku in zaključku samospeva. Klavirska faktura ima v osnovi akordsko zasnovo. Nizanje sozvočij sledi logiki postopnega spuščanja oz. dviganja. Zdi se, da skladatelj raziskuje zvočni potencial posameznih sozvočij. To so lahko kvintakordi in četverozvoki, pogosto obloženi s tujimi toni (torej toni, ki ne pripadajo domnevemu sozvočju ali pa so posledica kromatičnega vodenja glasu), ki te zamegljijo, obtežijo z disonancami. Ravnikova harmonija niha med terčnimi sozvočji in tistimi, ki terčno osnovo akorda očitno rahljajo. Rahljanje moremo razumeti predvsem kot iskanje novih zvočnih razsežnosti sicer terčnih harmonij.

Harmonski ritem je dokaj hiter, saj se ponekod akordi spreminjajo celo na vsako dobo v taktu (t. 6, 7, 9). Takšno zgoščeno dogajanje, tako na ravni tonsko bogate vertikale kakor pospešenega harmonskega ritma, prežetega z disonancami, ustvarja obteženo, mračno, turobno vzdušje samospeva in hkrati pogloblja pomenske razsežnosti verzov, kot si jih je interpretiral Ravnik.

Tudi v tem samospevu je na ravni harmonskega ritma opazno razmerje dinamično – statično. Pospešeno prehajanje med sozvočji se ustavi pred zadnjim verzom prve kitice, kjer zvok preprosto obstane na eni zvočni konstelaciji (primer 49); s tem, ko spreminja tonske višine, je jasno, da skladatelj raziskuje barvo posameznega sozvočja.

13

Za po - gle - de tvo - je,

Primer 49: *Janko Ravnik*, Melanholija

V zadnjih treh samospevih je očitno, da se je skladatelj odpovedal tradicionalni harmoniji oz. njenim funkcijskim razmerjem, ni pa se odpovedal akordu (trozvoiku in četverozvoiku) kot osnovnemu harmonskemu gradniku. Težnjo po odmikanju ali pa morda celo po preseganju tonalne funkcijskosti so nakazali že neobjavljeni *Verzi* iz leta 1912; manifestacijo le-te pa so uresničile prav *Seguidille*. Zadnji trije samospevi sicer izraščajo iz harmonskih načel *Seguidill*, a je vanje skladatelj vtikal

radikalnejšo in priostreno zvočnost. Ta izhaja po eni strani iz kromatiziranja glasbenega procesa, po drugi pa iz kromatiziranja vertikalnih struktur na način vključevanja tujih tonov v sicer terčno akordsko konstelacijo. Čeprav se v omenjenih samospevih skladatelj osvobaja tonalne funkcijskosti, pa v *Seguidilla* in zadnjem samospevu kljub temu uporablja predznake tonalitete. To namiguje na spoznanje, da Ravniku tonaliteta vendarle nekje globoko v ozadju predstavlja izhodišče, ki ga širi in znotraj tega širšega in s tem novega konteksta vzpostavlja nova razmerja napetosti in umiritve (obloženih in zgoščenih na eni ter jasnih in čistih akordskih struktur na drugi strani). Preseganje tonalnofunkcijskih odnosov ne gre razumeti na način korenitega zanikanja tradicionalne harmonije, pač pa širjenja njenih akordskih struktur do skrajnih meja.

Predznaki prav tako namigujejo na določen zvočni prostor, v katerem skladatelj raziskuje zvočne (in tudi barvne) potenciale akordov. Predstavljajo torej zvočni mi-lje, iz katerega glasbeno dogajanje izhaja in v katerega se vrača.

S tega vidika ne preseneča, da je Ravnik ostal zavezan tradicionalni obliki in načinu dela z gradivom. Na obstoječe paradigme je vpel nov harmonski stavek in na ta način radikaliziral znano. Tako tonalna neoprijemljivost ni izhajala iz zanikanja tonalitete (kar bi imelo strukturne in oblikovne posledice), pač pa jo je pogojevalo širjenje in predrugačenje njenega pojmovanja.

Kaj je Ravnika pripeljalo do vse izrazitejšega kromatiziranja glasbenega stavka oz. do tako radikalne zvočnosti? Domnevno je eden od razlogov vsebinska osnova poezije, ki je v vseh treh pesmih prežeta z motivi žalosti, bolečine in mrakobnosti. Drugi razlog bi bilo treba iskati mogoče v tem, da Ravnik vendarle ni bil tako ravnodušen do teženj, ki so prezele slovensko glasbo v tridesetih letih. K tovrstnemu sklepu nas napeljuje njegovo zadnje delo oz. predelava skladbe iz leta 1912, ki jo je v svojih seznamih del zabeležil kot zadnji napisani samospev.

Župančičevi *Verzi* imajo povsem drugačne vsebinske konotacije kot literarne predloge Zbašnika in Gradnika. In vendarle to ni bil razlog, da Ravnik obstoječe fakte ne bi močno kromatiziral. Še bolj kot v vertikalnem kromatiziranju akordskih struktur pa se to kaže v linearnih kromatičnih premikih, ki vznemirjajo harmonsko statiko izvirmika.

V samospevih iz štiridesetih let opazujemo dihotomijo med radikalnim kromatiziranjem funkcijsko osvobojenega glasbenega stavka in ohranjanjem strukturnih in oblikovnih načel preteklosti. To protislovje je skladatelju po eni strani omogočilo skrajnje raziskovanje akordskih zvočnih konstelacij, po drugi pa je prineslo tudi določeno tveganje na ravni prepričljivega glasbenega izraza. Prav to pojasnjuje, da so pozni samospevi nekoliko manj učinkoviti od tistih iz mlajših ustvarjalnih

let. Po drugi plati pa je pomenljivo spoznanje, da Ravnik ni obtičal na lovorikah novoakordovskih del, temveč je svoj glasbeni jezik razvijal v skladu z lastnim pojmovanjem *novoga* in *izvirnega* in v tem oziru prepričal tako s *Seguidillami* kot Zbašnikovo *Melanholijo*.

Zanimivo je, da je na področju samospeva Ravnik najprej presegel tonalno funkcijskost, tako rekoč že z neobjavljenimi *Verzi*. Medtem ko je obliko pogojevala pesniška zasnova besedila, pa je svobodnejšo izbiro harmonskih glasbenih sredstev in strukture omogočala tudi skladateljeva interpretacija pesniških verzov.

Glasbena govorica Ravnikovih poznih samospevov je postala izhodišče za skladateljeva klavirska dela in zборе, nastale po drugi svetovni vojni. V obeh zvrsteh lahko prav tako opazujemo prej omenjeno dihotomijo med radikaliziranjem vertikalne zvočnosti osvobojene funkcijskosti in rabo tradicionalnih strukturnih postopkov. Nenazadnje to potrjuje tudi Ravnikovo zadnje klavirsko delo, *Vzpon*, iz leta 1971, ki sicer ni bilo obravnavano v analitičnem prerezu skladateljevih klavirskih del, vendar pa predstavlja končnico, do katere je prispelo Ravnikovo ustvarjalno mišljenje, ki se je etabliralo v samospevih v štiridesetih letih prejšnjega stoletja.

3.4 Zbori

Analitični pregled zborov Janka Ravnika sledi kronologiji nastanka del (Preglednica 12). Zbore lahko tako kot klavirska dela in samospeve razdelimo v tri obdobja: zборе iz časa Novih akordov (1), zборе, nastale takoj po prvi svetovni vojni in v prvi polovici dvajsetih let (2), ter zборе iz obdobja po drugi svetovni vojni (3).

V času Novih akordov je Ravnik v obdobju enega leta napisal tri zборе. Pisal jih je v letu pred odhodom na Praški konservatorij in v prvem letu študija. Takoj po vojni so nastali trije zbori, dva leta 1919 (*Kam si šla mladost ti moja?* in *Solnce v zenitu*) in eden leta 1921 (*Zimska pesem*).

Posebno poglavje predstavljata *Dva ženska zbora s klavirjem širiročno*, ki sta bolj izjema v Ravnikovem opusu – gre za svojevrstno zlitje zborovskega stavka in klavirske zvočnosti. Ravnik je enega napisal pred letom 1925, drugega pa med 1927 in 1929. Vzgib za nastanek dela je bil najbrž zunanji – srečanje s Sukovimi tovrstnimi deli in prispevanje primerljivega repertoarja, po katerem je bilo najbrž med nekaterimi domačimi izvajalci povpraševanje. Če izvzamemo oba ženska zbora, ugotovljamo, da v dvajsetih in tridesetih letih ter v prvi polovici štiridesetih let Ravnik ni napisal niti ene zborovske skladbe, prav tako ne klavirske. Govorimo zgolj o dveh, treh samospevih, za katere pa prav tako nismo prepričani, da so nastali v tridesetih letih prejšnjega stoletja.

Da ustvarjalni molk ni bil posledica novih skladateljskih teženj, je osvetlilo podrobnejše poznavanje skladateljeve vpetosti v slovenski glasbeni prostor. Pokazalo je, da je Ravnik svoje glasbeniške prioritete prilagodil svojemu poklicu (profesorja klavirja in komornega glasbenika) ter odkrivanju lastnih fotografskih (in režijskih) potencialov. Čeprav se na videz zdi, da se je k skladateljevanju ponovno vrnil po drugi svetovni vojni, govorimo zgolj o dveh klavirskih delih (če ne štejemo skladbe *Vzpon*, ki je najverjetneje nastala za nekdanjo učenko Zdenko Novak) in petih zborov. Vseh pet zborov je napisal v desetletju po drugi svetovni vojni in vse je objavila revija *Naši zbori*. V tej reviji se je Ravnik prvič oglasil kot pisec, in to s člankom »Še nekaj besed o krizi v zborovski glasbi«. Poleg tega, da razočarano ugotavlja, da skladbe, ki jih kot eden od pregledovalcev pri reviji ocenjuje, ne ustrezajo »sodobnim umetniškim namenom in načelom« (Ravnik, 1953, 2), izvemo, da je bil del uredniškega odbora pri izbiranju skladb za objavo. Članek je edino javno Ravnikovo pričevanje o kompozicijskih vprašanjih oziroma natančneje zborovskem stavku.

Predvsem opažam, da mnogo skladateljev ne pozna več tehnike vokalne kompozicije in da nima prave predstave o zvoku zbora. Ne zaveda se n.pr. v kakem medsebojnem odnosu so glasovi moškega zbora, v kakem mešanega itd. Da trpi pri takem neupoštevanju najosnovnejših pravil homogenost zborovske skladbe, je povsem razumljivo. Tej vrsti zborovskih skladateljev stoji nasproti druga, številčno močnejša vrsta, ki sicer odlično obvlada zborovski slog, tako da so skladbe v arhitektonskem pogledu neoporečne, ki pa v izbiri sredstev in gradiva hodi venomer po starih izvoženih poteh. Tem skladateljem sledi še tretja vrsta, ki svoje skladbe dobessedno 'sklada', in sicer od verza do verza, od besede do besede, ali glasbeno povedano od akorda do akorda. Nehote moram ta način 'komponiranja' primerjati s šolskimi harmonijskimi nalogami najnižjega letnika glasbenih šol: tonika, dominantna, VI. stopnja, tonika, III. stopnja, subdominantna, tonika, modulacija v sorodni tonovski način itd. Vsak verz se običajno zaključi s kadenco, nakar se zopet začne »skladanje« po istem ali podobnem redu brez osnove, enotne ideje in umetniške linije, ki je v vsaki kompoziciji nujna in se mora v vokalni skladbi s tekstom organično razvijati.

Skladbe, o katerih tu govorim, ne kažejo nobene poti naprej – nasprotno! Vse, razen nekaterih, kažejo grozovito enoličnost in stereotipnost in ne povedo prav nič novega in naprednega. O kompozicijski tehniki ni govora več, o muzikalni invenciji še manj. Kje naj bi bila konec koncev v teh skladbah še kaka ideja ter glasbeno razpoloženje in občutje? [podčrtala avtorica] (Ravnik, 1953, 2–3)

Poleg tega, da analizira stanje zborovskih skladb, ki so prispele na uredništvo, je ta zapis pomemben tudi zato, ker izpostavlja tiste vidike kompozicije in ustvarjalnega mišljenja, ki se njemu zdijo pomembni. In prav omenjeni estetski nazori ustrezajo glasbeni poetiki njegovih zborov: Ravnik izhaja iz tradicionalnih postavk zasnove zborovskega stavka (kaže na poznavanje tradicije in obrti), znotraj teh pa išče nove rešitve, najintenzivneje prav na polju harmonske govorice. Tako zborovski zvok, idejo in njen organski razvoj, razpoloženje in občutje utemeljuje na novih harmonskih iskanjih, ta pa širijo in raztegujejo prevzeto izhodišče do te mere, da ustvarjajo polje, v katerem nastaja prepoznavna Ravnikova pisava.

Morda bi Ravnikovo »naraščajočo« zborovsko ustvarjalnost lahko povezali prav z njegovim sodelovanjem z revijo Naši zbori, torej ponovno nekakšnim zunanjim vzgibom, kjer je poleg ocenjevanja prispeval *preverjene* skladbe. Čeprav drugih pričevanj o njegovem delu pri reviji nimamo, lahko tvegamo z mislijo, da je njegovo povojno zborovsko skladateljevanje sovpadalo prav z njegovo aktivnostjo pri reviji. Bi Ravnik vseeno napisal nekaj zborov, če ne bi bil na ta način vpet v zborovsko glasbo?

Preglednica 12: *Zbori Janka Ravnika*

Naslov skladbe	Datum in/ali kraj nastanka	Natis in ponatis	Opombe
Zjasni zvezde mu temné, moški zbor (Simon Gregorčič)	8. 2. 1911***		Delo, označeno z op. 2, ki ni bilo nikoli objavljeno, prav tako ga Ravnik ne navaja na nobenem od svojih seznamov. Skladano je na način skladateljevih zgodnjih zborov. Morda gre za eno tistih del, ki so se nahajala v Lajovčevi zapuščini in je Ravnik nanj preprosto pozabil.
V mraku , moški zbor (Simon Gregorčič)	1. 3. 1911 v Ljubljani** 1911*		NA XIII/1914, št. 2 ED DSS 227 ZKPOS ED IDSS 14 (1976)
Poljska pesem , mešani zbor (Cvetko Golar)	15. 3. 1911 v Ljubljani** 1910*		NA X/1911, št. 6 Naši zbori 2 (1947) ED DSS 227 ZKPOS ED IDSS 14 (1976)
Ženjica , mešani zbor (Ferdo Kozak)	26. 9. 1911 v Pragi** 1910*		NA XII/1913, št. 1 Naši zbori 3 (1948), št. 2 ED DSS 227 ZKPOS ED IDSS 14 (1976)

Naslov skladbe	Datum in/ali kraj nastanka	Natis in ponatis	Opombe
Kam si šla mladost ti moja? moški zbor (Cvetko Golar)	1919* prepis***	Prvi plameni, Trst 1923 Zbori 1 (1925) Naši zbori 5 (1950), št. 3 ED DSS 227 ZKPOS ED IDSS 14 (1976)	rkp. pogrešan v ED DSS 227 in ZKPOS ED IDSS 14 »Druga častna nagrada Ljubljanskega Zvona«
Solnce v zenitu, moški zbor (Cvetko Golar)	brez datuma in kraja*** 1919*	Zbori 1 (1925) ED DSS 227 ZKPOS ED IDSS 14 (1976)	v ED DSS 227 in ZKPOS ED IDSS 14 »Prva častna nagrada Ljubljanskega Zvona«
Zimska pesem, moški zbor (France Zbašnik)	1921*	Pesmarica moških zborov I (1929) ED DSS 227 ZKPOS ED IDSS 14 (1976)	rkp. pogrešan
Zimska pesem, ženski zbor in klavir štiriročno (France Zbašnik)	prepis*** 1929* ali 1927 ¹¹⁵	tisk Pevski zbor Učiteljstva UJU Ljubljana z datumom 30. 12. 1927 ED DSS št. 115	rkp. pogrešana V seznamu Ravnikovih del, ki ga hrani skladateljev vnuk M. Ravnik, piše pri obeh skladbah, da je »izvajano koncertno na turneji Učiteljskega pevskega zbora na Češkem«
Kmetiška, ženski zbor in klavir štiriročno (France Zbašnik)	prepis*** 1929* ali 1927 ¹¹⁶	ED DSS št. 115	
Oj breze kraljične bele, mešani zbor (Vida Jerajeva)	1947*	Naši zbori 5 (1950), št. 6 ED DSS 227 ZKPOS ED IDSS 14 (1976)	rkp. pogrešan
Jadra, moški zbor (Oton Župančič)	brez datuma in kraja**** 1951*	Naši zbori 3 (1948), št. 1 ED DSS 227 ZKPOS ED IDSS 14 (1976)	

115 Ta podatek se nahaja v tipkopisu besedila (z datumom 10. december 1958) za leksikalno geslo, ki ga je pripravil Rafael Ajlec. Letnica 1927 velja za oba ženska zbora, torej za *Zimsko pesem* in *Kmetiško*. Hrani Matej Ravnik.

116 Da je zbor *Kmetiška* nastal že prej, nam pove koncertni spored z dne 1. decembra 1925, ko je Jugoslovansko novinarsko združenje, Sekcija Ljubljana, organiziralo *Koncert na praznik narodnega ujedinjenja*, ki je potekal v dvorani Union. Med ostalimi deli (na sporedu so bile zborovske in instrumentalne skladbe) je bila tudi Ravnikova *Kmetiška*, ki je imela na sporedu še pripis »rokopis«. Pel je Dijaški pevski zbor učiteljskiša v Ljubljani.

Naslov skladbe	Datum in/ali kraj nastanka	Natis in ponatis	Opombe
Jezero (Oton Župančič)	1951 ali 1954*	Naši zbori 6 (1951), št. 4 ED DSS 227 ZKPOS ED IDSS 14 (1976)	rkp. pogrešan s posvetilom v ED DSS 227 in ZKPOS ED IDSS 14 »Prijetelju A. Gröbmingu«
Naš spev , moški in ženski zbor (Srečko Kosovel)	17. 4 1958 v Ljubljani**** 1959*	Naši zbori 12 (1957), št. 3 ED DSS 227	
Bohinjska, mešani zbor	brez datuma/kraja****	Naši zbori 14 (1959), št. 1	Ravnik je prispeval harmonizacijo k ponarodeli pesmi, zato je najbrž tudi ni obravnaval kot avtorski prispevek.

* Delo z letnico nastanka, navedeno v seznamih del, ki jih je skladatelj popisal po letu 1960 in so v Ravnikovi zapuščini. Hrani: Matej Ravnik.

** Rokopis v: Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, Novi akordi – Arhiv uredništva.

*** Rokopis v: Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, Ravnik, Janko.

**** Rokopis v: Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, Naši zbori – Arhiv – Ravnik, Janko.

3.4.1 Zbori iz časa Novih akordov

Ni povsem jasno, kateri zbor je nastal prvi. Arhiv uredništva Novih akordov navaja skladbo *V mraku*, medtem ko skladateljevi sezname merijo na *Ženjico* ali *Poljsko pesem*. *Zjasni zvezde mu temné* bi bil prav tako lahko Ravnikov prvi zbor, nenazadnje oznaka opus 2 prav to nakazuje, a ker ga skladatelj nikjer ne omenja, tudi ne v svojih popisih del, in najbrž ni bil nikoli izvajan, se mu v nadaljevanju ne bomo podrobneje posvečali.

Vsa omenjena dela so nastala v relativno kratkem času in kažejo precej podobnosti, zlasti *Ženjica* in *Poljska pesem*. Vse odlikuje preprosta oblikovna shema (dvo- ali trodelna pesemska oblika), zavezanost tonaliteti, periodično členjenje glasbenih fraz, kadenciranja ob zaključkih verzov, homofona oziroma homoritmčna faktura, glasbeno dogajanje usmerjeno k višku in umiritvi, variirana ponovitev zaključnega dela skladbe in enovitost razporeženja.

Ker je v zborovskih skladbah najbolj strnjen harmonski stavek, bodo analize skladb poudarile prav ta segment Ravnikove ustvarjalnosti. Po prikazu oblike in osnovnih tonalnih ravni sledi analiza harmonskega stavka, skozi katerega opazujemo

Ravnikov odnos do tradicionalnih sozvočij in njihovih povezav. Torej tiste prvine, ki je njemu kot ustvarjalcu predstavljala največji navdih in izziv.

Poljska pesem

mešani zbor

(Cvetko Golar)

Golarjevo razpoloženjsko pesem je Ravnik ujel v enovito glasbeno razpoloženje. Le-to uresničuje idejo postopnega in logičnega stopnjevanja in umiritve osnovnega vzdušja, ki skladbi daje prepričljivost, enovitost in izrazno učinkovitost.

Preglednica 13: *Janko Ravnik, Poljska pesem, oblikovna zasnova*

	Prvi del		Drugi del	
Deli	a	b	a	»a1«
Takti	1–7	8–15	16–22	23–31
Število taktov	7	8	7	9
Tonalitete	H → dis → Fis	E → H	H → dis → Fis	dis → H

- a Polje spi.
Pšenično klasje sanja sanje zlate.
Še enkrat plamteči žarki zablešče čez trate.
- b Zemlja trudno težko diha,
klanja se pšenica,
srpa in žanjice čaka naših polj kraljica.
- a In poljublajo v slovo jo solnčni žarki vroči.
Srp srebrni že potuje čez nebo ponoči.
- a1 (In poljublajo v slovo jo solnčni žarki vroči
Srp srebrni že potuje čez nebo ponoči.)

Zbor je pisan homofono oz. pretežni del homoritmično. Glasovi potekajo v skladu z vokalnim štiriglasnim stavkom. Potek glasov uresničuje nekaj recitativnega, pripovednega. Zdi se, da je Ravnik skušal ritem besed ujeti v glasbo, vendar ritmična prvina ni tista, ki izstopa, kakor tudi ne melodična. Obe sta v ozadju in prispevata k melanholičnemu in hkrati pripovednemu vzdušju, katerega osrednjo vlogo prevzema harmonija, iskanje drugačne zvočnosti v tradicionalnih okvirih, dihanje v tonaliteti, ki želi ostati v ozadju, nekoliko prikrita. Gibanje med tonalitetami je mehko, je poligon za preizkušanje Ravnikovih harmonskih prehodov. Afirmacija vsake tonalne ravni (z dominantno funkcijo) postane z vsako naslednjo frazo bolj enoznačna (primer 50).

The image shows a musical score for a piece titled 'Poljska pesem' by Janko Ravnik. The score is written for piano and voice. It consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Andante grazioso' and dynamic 'pp'. The second system has 'poco accel.' and 'riten.' markings, ending with a 'f' dynamic. The lyrics are in Slovenian and describe a scene of a field at night with a fire. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Primer 50: *Janko Ravnik*, Poljska pesem

To se kaže že v samem začetku zbora, kjer tonike H-dura ne utrjuje z dominantno, pač pa z II. stopnjo, ki je obenem še alterirana. Zanimivo je, da alterirani akord v svoji zvočni (in ne v zapisani) podobi spominja na italijanski sekstakord. Tretji takt uresničuje modulacijo v dis-mol. Tonalni prehod je mehak, zgodi se znotraj melodične fraze, zaznaven je šele v kadenci. Če je prva fraza namig (t. 1–2), je druga (t. 2–4) izpeljava prve, tretja je višek (modulacija iz dis-mola v Fis-dur) in četrta umiritev (jasna kadenca). Glasbeno logiko podpirajo dinamične oznake. V skladbi je Ravnik vseskozi zavezan tonaliteti (predznaku H-dura), a obenem išče načine, kako bi lahko tradicionalne funkcije zameglil.

Nadaljevanje oz. del b (t. 8–15) priključuje ritmični utrip prvega takta (primer 51 – na naslednji strani). Prične se z nizanjem akordov fis-mol, gis-mol, H-dur, kar spominja na Debussyjeve harmonske postope, v taktih 11–12 pa kadencira v E-duru. Zaporedje trozvokov fis-gis-H bi lahko razumeli kot zalogo tonov dorskega modusa na E, vendar je glede na izrazito kadenco v E-duru majhna verjetnost, da bi Ravnik v modusih iskal alternativo za dur-mol sistem. Prej bi v teh taktih (t. 8–12) smeli videti iskanje možnosti, kako vendarle ostati zavezan tonaliteti, ki ne bo zvenela tradicionalno.

Pri uglasbitvi prve kitice (t. 1–15) je Ravnik ritmični utrip prilagodil vsebini besedila. Medtem ko pretežni del verzov poteka v enakomernem osminkem gibanju (»pšenično klasje sanja sanje zlate«, »plamteči žarki zablešče čez trate«), je na besedilo »polje spi« in »zemlja trudno težko diha« uporabil počasnejši utrip.

Piu lento *a tempo*

8 *pp* Zem - lja trud - na tež - ko di - ha *p* kla-nja se pše-ni-ca,

13 *ff rit* sr - pa in ža - nji - ce ča - ka na - ših polj kra - lji - ca.

Primer 51: *Janko Ravnik*, Poljska pesem

Zanimivo je, da se glasbene fraze ne omejujejo na kvadratno členjenje. Ravnik posamezne fraze ločuje bodisi s pavzo bodisi s kadenco. Prva fraza je dolga takt in pol, druga dva takta, tretja tri takte in četrta osem taktov. Vsaka naslednja je daljša, vrhunec dogajanja pa je dosežen v sklepnem taktu četrte fraze (t. 15). To seveda ne pomeni, da se je Ravnik dvotaktnemu oz. kvadratnemu členjenju odpovedal. Pomembno je le, da slednje ni pogojevalo vnaprejšnje zasnove. Višek skladbe je dosežen ob samem koncu prve kitice in to s prepričljivo dominantno izhodiščne tonalitete.

Opažamo, da je gibanje glasov postopno, nekatera sozvočja so posledica prehajalnih tonov. Ravnik rad uporablja S/s+6,¹¹⁷ četverozvoke stranskih stopenj, stranske dominante. Alterirani akordi so tako predvsem posledica postopnega vodenja glasov, prehajalnih in menjalnih tonov, ki ustvarjajo sozvočja, s katerimi je Ravnik prebil dotedanjo harmonsko govorico novoakordovskih zborov.

Estetska vrednost zbora se nahaja v preprostosti glasbenega poteka, v prožnih in mehkih tonalni prehodih. Homofonska faktura zborovskega štirigrasja išče ravnovesje med funkcijsko harmonijo in rešitvami, ki jo močno zamegljujejo. Pripovedna prvina je latentno prisotna; pogojujeta jo homoritmičnost in postopno gibanje glasov, prav tako melodično gibanje na ponavljajočih se tonskih višinah. Celotno

117 S+6 ali s+6 je subdominanta z dodano seksto ali *Sixte ajoutée*.

dogajanje prvega dela skladbe se stopnjuje v zadnjih treh taktih (13–15), s katerimi je dosežen preprost, a intenziven ekspresiven višek.

Učinkovitost in izvirnost skladbe je prevzela tudi Gojmirja Kreka, ki je v Ravniku prepoznal velik skladateljski up prihodnosti:

V zadnji številki smo pa tudi z veseljem predstavili širšemu občinstvu več mladih umetnikov, pred vsemi slovenskega skladatelja Janka Ravnika, komponista, čegar prva dela so na nas učinkovala kakor svetovna obljuba, obetajoča naši mladi umetnosti lepših dni, morda sijajnih dni svetovnega priznanja. Ali se vam zde te besede tirade? Nam ne. Kdor začanja s takimi proizvodi, kakoršen je mešani zbor 'Poljska pesem', ta je poklican za izpolnitev najglobljih želja svojega naroda in za doseg najvišjih ciljev. (Krek, 1912, 11)

Ženjica

mešani zbor
(Ferdo Kozak)

Ženjica je drugi Ravnikov mešani zbor, ki je izšel v prvi številki dvanajstega letnika Novih akordov. Medtem ko *Poljska pesem* govori o pšeničnem klasju, ki se v pričakovanju srpa in žanjice poslavlja od sončnih žarkov, pa *Ženjica* v polju med žetvijo objokuje ljubega, ki je odšel v širni svet. Na besedilni ravni se zdi *Ženjica* kot nekakšno nadaljevanje *Poljske pesmi*, prehajanje iz slike poletnega klasja v stisko in bolečino mlade ženske. Toda poleg sugestivne povezave besedil obstaja tudi sorodnost v glasbenem stavku. Vprašanje pa je, ali to sorodnost pogojuje vsebina besedil ali pa Ravnikovi prvi zborovski skladateljski poskusi, v katerih išče svoj glasbeni jezik.

Preglednica 14: *Janko Ravnik, Ženjica, oblikovna zasnova*

Glasbeni deli	a	b	a1
Takti	1–14	15–28	29–48
Število taktov	14 7 + 7 (2+2+3) + (2+2+3)	14 3 + 3+ 4 + 4	20 7 + 8 + 5 (2+2+3) + (2+2+4) + 5
Tonalitete	e → h	h → e	e → h → e

- a Žela je, žela mlada ženjica,
pela je v polje zlato,
pela je pesem o svojem preljubem,
ki ga nazaj več ne bo.

b »Šel moj preljubi za srečo
v lepi, široki je svet,
našel je srečo, zato se ne vrne,
vzel ga široki je svet.«

a1 »Žela bi, žela, pa bilke ne vidim,
solze oči mi slepè.«
Ah, kak si žarka mlada ljubezen,
hitro ranljivo je mlado srce!

Če je *Poljska pesem* zaznamovana s subtilnimi prehajanji med tonalitetami, stopa pri *Ženjici* v ospredje iskanje harmonskih rešitev znotraj e- in h-mola. Poleg tega je pomemben tudi začetni motiv, saj je iz njega zgrajen večji del melodičnega gibanja (primer 52).

The musical score for 'Ženjica' is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano introduction marked 'Andante amoroso' and 'p'. The vocal line is marked 'f' and 'ritard.'. The lyrics are: 'Že - la je že - la, mla - da že nji - ca pe - la je v po - lje zla - to,'. The piano accompaniment is shown in both treble and bass staves.

Primer 52: *Janko Ravnik, Ženjica*

Značaj melodije je zaradi ponavljajočega se tona h poudarjeno recitativen; osnova prvih štirih taktov je harmonija e–g–h z dodanim tonom d v sopranu. Vse harmonije, ki ji sledijo, so posledica postopnega vodenja glasov, ki postanejo dani harmoniji harmonsko tuji toni. Vsako sozvočje, ki ga funkcijsko ne moremo interpretirati, je alternativa prav izhodiščni harmoniji e–g–h–d. Bas se giblje sprva po naravni, nato po melodični poti e–mola, alt se s tona e premakne bodisi pol tona višje bodisi nižje. Takti 5–7 potekajo v h–molu, harmonsko stabilnost skupaj z ostalimi glasovi uresničuje bas z dominantno funkcijo. Prvi štirje takti razkrivajo še eno lastnost Ravnikove govornice: kako gradivo (v tem primeru prva dva takta) preobleči v drugačne/alterirane harmonije (tretji in četrti takt), pri čemer je namen ta, da izhodišče zazveni zgolj rahlo drugače.

Celotna skladba poteka v enakomernem in zmernem gibanju, kar poleg ponavljajočih se tonov v melodiji podčrta njen melanholično pripovedni značaj. V prvih sedmih taktih (treh frazah) spremljamo preprosto in učinkovito stopnjevanje

glasbenega gradiva, kjer se melodija postopno vzpenja, podpira jo stopnjevanje v dinamiki. V naslednjih sedmih taktih pa sledi postopno spuščanje melodije, pri čemer dinamični lok ponovno raste od *pp* do *f* (primer 53).

8 *pp* *p*

pe - la je pe - sem o svo - jem pre - lju - bem,

(e - g - h - cis)

12 *f* *riten.*

ki ga na - zaj več ne - bo, na - zaj ne bo:

Primer 53: *Janko Ravnik, Ženjica*

Takti 8–14 potekajo v celoti v h-molu. Vertikalni zapis izpričuje predvsem rabo četrtozvočkov, katerih izhodišče je tradicionalna harmonija. Ravnik je dobro poznal alterirane akorde (nemški, francoski, italijanski), ki jih je razvezoval tudi svobodno. Takšen primer najdemo v taktu 8, ki je vreden omembe tudi zato, ker uporablja poltonski melodični motiv, kakršnega srečamo v prvih taktih *Poljske pesmi*. Francoski terckvartakord je tu nastal kot zvočna obogatitev poltonskega melodičnega gibanja. Raba s+6¹¹⁸ v naslednjih dveh taktih kaže na sozvočje, ljubo skladatelju, saj to zvočno konstelacijo uporablja tudi v obratu. Zanimiva je primerjava taktov 8 in 12, kjer pod istim melodičnim gibanjem nastanejo povsem drugačne harmonije. Bolj kot poskus funkcijske opredelitve se zdi smotno prepoznati enako v drugih zvočnih konstelacijah, in to takih, ki jih pogojuje tudi postopno vodenje glasov ter zadržani toni. Na prvo dobo takta 12 zazveni B-dur (sledi poprejšnji dominantni harmoniji Fis-dur), sicer napisan kot ais–d–eis zavoljo vodenja glasov in ohranjanja tonalitete, katerega vloga je nekakšno harmonsko presenečenje, ki poteka pod znano melodično osnovo. Ta zelo nenavadna harmonska rešitev (začetek takta 12), podkrepljena z doseganjem dinamičnega viška, nastopi ob začetku besedila »ki ga nazaj več ne bo«.

118 Subdominanta z dodano seksto ali *Sixte ajoutée*

Poskus zameglitve ali pa razširitve tonalitete lahko opazujemo v taktih 13–14. Ravnik nad dominantno uporablja namesto tona cis ton c – sozvočje c–e–g je namig na napolitanski sekstakord. Prav omenjeno sozvočje bo zaznamovalo začetek dela b skladbe, ki uporablja variirano različico začetnega motiva (ta se sprva začne s skokom navzdol, nato sledi še melodični skok navzgor in vrnitev nazaj, kot na začetku skladbe).

V delu b je zgoščena največja napetost (začne se kot razvez poprejšnje dominante), ki se z doseganjem viška v taktih 21 in 22 postopno umiri. Del b se tako začne z razširjeno različico začetnega motiva (15–17), ki se z drugo ponovitvijo (18–20) dviga v višji register, tretji nastop pa je že doseganje viška (21–24), tudi najvišjega tona skladbe, in postopno spuščanje navzdol (primer 54).

15 *p* *Adagio amoroso* *cresc. sempre* *mf* *poco accel.*
 Šel moj pre - lju - bi za sre - čo v le - pi, ši - ro - ki je

24 *rit. subito* *ff* *riten. sempre*
 svet; na - šel je sre - čo, za - to se ne vr - ne,

Primer 54: Janko Ravnik, Ženjica

Če prvo trotaktje zaznamujeta tonika in napolitanski sekstakord (N6), se drugo giblje znotraj subdominante (e–g–h), k stopnjevanju pripomore tudi melodični bas. Višek je dosežen s H-durovo harmonijo; ta zazveni svetlo in močno na besede »našel je srečo«, ko izvemo, zakaj ženjica žaluje za svojim ljubim. H-dur je »osvetljen« h-mol in dominanta ciljnega e-mola, v katero se zaključek b dela vrača. Čeprav je e-mol dosežen že v taktu 24, so takti, ki sledijo (25–28), njegova razširitev ali pa začasni postanek v C-duru, ta pa se končna s kadenco v A-duru. Nenavadna zaustavitev na harmoniji A-dur ima svojo razlago v nadaljevanju. Sprva nepričakovana harmonska umiritev postane plagalna kadenca prihajajoči izhodiščni tonaliteti, e-molu.

Bolj kot različne tonalne ravni, ki smo jih opazovali v *Poljski pesmi*, izstopata v *Ženjici* gradnja in stopnjevanje začetnega motiva. Harmonija je motivu enakovreden dejavnik pri zadržanem in recitativno naravnem gibanju k višku. Ravnik preizkuša drugačna sozvočja oz. akordske konstelacije, ki izhajajo iz tradicionalnih sozvočij; so njihova alterirana različica ali pa »slučajne« tvorbe, izhajajoče iz postopnega, sekundnega vodenja glasov.

Lepota zbora je ujeta v zadržani ekspresivnosti in njenem postopnem razgaljanju, v postopnem, preprostem in čustveno nabitem višku, ki se, takoj, ko je dosežen, prevesi v pritajeno umiritev. Začetni motiv (t. 1–2) ni le izraz melanholično-pripovednega tona in morda celo vzdih ženjice, je jedro, iz katerega se skuša postopno izviti melodični lok. Slednji se uresniči v izrazno najintenzivnejšem delu glasbenega dogajanja (t. 18–23) – z doseganjem viška in umiritve. Pogosta raba subdominantnih sozvočij – tudi prehod iz dela b v a1 zaznamuje subdominantno razmerje (t. 27–29) – izpričuje po eni strani naklonjenost tonalni glasbi, po drugi pa tudi iskanje alternative dominantni, ki pa se ji Ravnik vendarle ne odpove. Obenem pa ustvarja občutenje melanholiije.

Izzvnevanje recitativnosti (ponavljajočega se tona e v najvišjem glasu) ob zaključku skladbe prav tako podpira subdominanta harmonija (sozvočje a–c–e–fis), ki se ustavi na alternativi »dominante« – sozvočju c–f–a–dis oz. nemškem kvintsekstakordu z razvezom v toniko.

K resigniranemu vzdušju, vzdihu in hrepenenju v bolečini nemara pripomore raba plagalnih razmerij (t. 15–19, 27–29). Prav ta kot tudi subdominantna sozvočja prispevajo k značilnemu tonu *Ženjice*, k pripovedi, ki jo sugestivno uteleša glasba.

V mraku

moški zbor

(Simon Gregorčič)

Razpoloženska in obenem miselna pesem Simona Gregorčiča posreduje pesnikovo predajanje skrajnemu pesimizmu, ki zaradi krutosti sveta nima več upanja v svet. Zato nagovarja sonce, simbol življenja, naj za vekomaj ugasne. Mrak predstavlja simbol odrešitve, torej tistega, ki prinaša »mir sladak«, nasprotno pa sonce osvetljuje trpljenje, bolečino, žalost, sirote, zmoto in gorje.

- a Le vtoni, vtoni za goro,
 le vgasi, sonce, luč svetlo,
 oj padi, padi gosti mrak,
 prinesi srcu mir sladak.

- b Čemu sijalo bi lepo,
 čemu, oj sončece zlato?
 Povsod sirotam sevaš le,
 nesrečen rod ogrevaš le!
- b1 Kdo gledal bi ta hrib in dol,
 zaklet le v revo, jok in bol,
 hinavstva, zmot, trpljenja poln,
 sirot in sirotenja poln?
- c Dokler mi siješ, sonce ti,
 hladu, miru mi v srcu ni,
 mori pogled, teži spomin
 me svojih, ljudskih bolečin.
- a1 Le skrij se, sonce jasno, skrij,
 izgini svet izpred oči,
 da zabi žalostno srce
 človeške zmote in gorje!

Gregorčičeve verze je Ravnik uglasbil kot štiriglasni moški zbor. Izbira zasedbe in tonalitete nedvomno pripomoreta k uglasbitvi temačnega vzdušja verzov, čeprav celotno skladbo še zdaleč ne preveva turobnost. Prej bi dejali, da jo zaznamuje melanholičen, resigniran ton.

Preglednica 15: *Janko Ravnik, V mraku, oblikovna zasnova*

Deli	a	b
Takti	1–17	18–33
Število taktov	17 8 + 9 (4+4) + (4+5)	16 8 + 8 (2+2+2+2) + (2+2+2+2)
Tonalitete	b (1–5) Des (5–8) des (8–11) b (12–14) f (14–17)	F (18–19), g (20–21), akord B7 (22–24), akord C7 (25) F (26–27), g (28–29), akord B7 (30–32), akord F (33)
Metrum	3/4	menjava 3/4 in 4/4
Ritem	enakomerno četrtinsko gibanje	četrtinski in osminski

Delo	c	a1
Takti	34–41	42–65
Število taktov	8 4 + 4	24 16 (kot a) + 8 [8 + 8] + 8 (4+4) + (4+4) +(2+2+4)
Tonalitete	b	kot v delu a: t. 1–6 = t. 42–57; zadnjih 8 taktov v b-molu
Metrum	3/4	
Ritem	četrtinski in osminski	četrtinsko gibanje

} oznaka, ki nakazuje skladateljevo ločevanje delov v partituri z dvojno črto

Pet kitic Gregorčičeve pesmi je Ravnik uglasbil v prekomponirani pesemski obliki (Preglednica 15). K vsaki kitici pesmi ni napisal nove glasbe, temveč je zbor zasnoval z dvema kontrastnima deloma: a in b. Del c je glede na osminski ritmični potek bolj soroden delu b, vendar pa vrnitev k izhodiščni tonaliteti in skladateljeva dvojna črta v notnem zapisu nakazjeta, da je to tretji del skladbe, nekakšen prehod k ponovitvi dela a.

Ritmični utrip prvega takta je osnova za celotno gibanje dela a, saj se glasbeno dogajanje ustavi (z daljšo notno vrednostjo) šele ob zaključku tega dela. Enakomerno tridobno gibanje je ogrodje, ki nosi rahlo valovanje (s terčnim skokom navzgor in nazaj) ter obenem postopno drsenje glasbenega dogajanja navzdol (primer 55 – na naslednji strani).

Prvih osem taktov postopno drsi iz b-mola v Des-dur. Zanimivo je, da b-mol nastopi v vlogi barve, saj ni afirmiran z nobeno »pomembno« harmonsko funkcijo. Nihanje od tonike k tretji stopnji in nazaj (t. 1–2) je zgolj zvočno ogrodje, uglasbitev vzdušja. Iz tega se izvije kromatična melodična linija v tenorbaritonu, ki se v petem taktu nadaljuje v basbaritonu. Osnova prvih treh taktov je tako rekoč sozvočje b–des–f, vsi ostali toni, ki ne sodijo v ta akord, so prehajalne ali menjalne narave. Vloga pevskih glasov je izenačena, pri čemer spremljamo sledečo hierarhijo: začetni motiv poteka in dvoglasju – ob začetku skladbe ga izvajata najvišji in najnižji glas; tretji glas je stabilen z ležečim tonom, drugi glas je del kromatične linije. Ta princip se bolj ali manj dosledno uresničuje skozi prvi del skladbe.

Des-dur (t. 5–8), ki sledi neafirmiranemu b-molu, sloni, ob harmonsko tujih tonih, pretežno del na dominantni funkciji. Zelo učinkovit je razvez te dominante, na kateri je glasbeno dogajanje vztrajalo tri takte (gre za podoben harmonski učinek kot v prvih treh taktih, torej za senčenje in osvetlitev danega sozvočja) in sicer v des-mol, istoimensko tonaliteto, doseženo z dviganjem ambitusa glasov in

nepričakovano forte oznako (t. 8–9), saj se je vse doslej dogajalo v pritajenem pianu. Dogajanje v t. 9–12 z glasbo uresničuje vsebino verzov («Oj, padí gosti mrak») oz. še bolj intenzivirano ponazarja drsenje oz. spuščanje, uglasbitev začetka skladbe na novi tonalni ravni.

Quasi adagio

Le vto - ni, vto - ni za go - ro, Le vga - si,

soln - ce luč sve - tlo, Oj, pa - di, pa - di

go - sti mrak, pri - ne - si sr - cu mir - sla - dak.

b: Des: D² T⁶
des: t

Primer 55: *Janko Ravnik, V mraku*

Čeprav del a prehaja skozi različne tonalne ravni, je v resnici tako, da vsako tonalno raven zaznamuje eno prevladujoče sozvočje (b-mol: t, Des-dur: D, des-mol: t, b-mol: D), ki niha in prehaja v harmonsko tuje tone ali pa so slednji celo njegov del. Motiv terce ali motiv vzdihla iz *Ženjice* je prepoznavni znak tudi te skladbe. Pravzaprav je v zasnovi najvišjega glasu še bolj izrazito prisoten in ustvarja melodično valovanje.

V delu a so bile tonalne ravni latentno prisotne oz. prikrito afirmirane in tudi nadaljevanje (del b) v tem oziru ne prinaša spremembe. Pravzaprav se harmonsko dogajanje osredišča okoli nekaj sozvočij, ki so razpeta v bolj pospešeno ritmično dogajanje. Spreminjanje taktovskega načina pogojuje besedilo, ki poteka bolj

strnjeno. Nasploh je dogajanje v delu b bolj zgoščeno, v okviru dvotaktij, znotraj katerih poteka nova tonalna raven ali sozvočje (primer 56).

Adagietto e domandando

(f - a - c) (g - b - d)

(b - d - f - as)

Primer 56: *Janko Ravnik, V mraku*

Melodični lok se postopno vzpenja in spušča, narašča in popušča v napetosti. Gre za podoben princip, kakršnega je Ravnik uporabil v osrednjem delu *Ženjice*. Postopno vodenje glasov in ohranjanje harmonsko tujih tonov ustvarjata sozvočja, ki kljubujejo funkcijski harmoniji (*). Zanimivo je, da najbolj disonantna sozvočja nastopijo ob melodičnem in glasbenem vrhuncu dela b (t. 21–22 in 28–29), na besedilo »oj, solnčece zlato« ter »zaklet le v revo, jok in bol«. Drugačnost dela b ne temelji toliko na kontrastu kot pa na pospešenem ritmičnem dogajanju in zgoščevanju glasbenega poteka. Ta del učinkuje kot nekakšno stopnjevanje in zgoščevanje predhodnega. Del c v harmonskem pogledu prinaša umiritev, nekakšno sidranje v b-molu. Zaznamuje ga motiv s poltonskim postopom navzdol in vrnitvijo nazaj (t. 34, 38–41), ki ga poznamo iz Ravnikovega zbora *Poljska pesem*.

Skoraj dve tretjini Ravnikove uglasbitve Gregorčičeve pesmi je namenjeno prvi in peti kitici, pri čemer je glasbeno gradivo v obeh enako. Pet kitic je uglasbil v treh glasbenih delih, ki mehko prehajajo drug v drugega. Značilno oz. specifično podobo jim daje ritmični potek in različno motivično gradivo: če terčni motiv zaznamuje del a, sekundni postop navzdol del c, pa del b izrašča iz melodičnega valovanja z vrhuncem in postopno umiritvijo. Različne tonalne ravni in njihova

latentna utrditev so v funkciji vzpostavitve vzdušja, ki kljub trem glasbenooblikovnim delom enotno preveva skladbo.

Po dveh krajših besedilih je Gregorčičeva pesem najbrž predstavljala skladatelju oblikovni izziv, s katerim pa ni želel preizkušati zunaj preverjenih modelov. Ostal je zavezan trodelni obliki a–b–a. Več *tveganj* izpričuje harmonska govornica, ki razteguje in rahlja meje funkcijske harmonije. Vse to pa z namenom iskanja novih sozvočij in preizkušanja zvočnosti, ki je prebijala harmonske okvire dotedanjih zborovskih skladb Novih akordov.

3.4.2 Zbori po prvi svetovni vojni

Po prvi svetovni vojni je Ravnik v obdobju med letoma 1919 in 1922 napisal tri moške zборе; *Kam si šla mladost ti moja?* in *Solnce v zenitu* sta nastala (po skladateljevih seznamih del) leta 1919, *Zimska pesem* pa leta 1921. Prav ti zbori so Ravnikovo skladateljsko delo afirmirali v domači zborovski reprodukciji med obema vojnama. Na koncertnih sporedih je bila v omenjenem obdobju najbolj priljubljena skladba *Kam si šla mladost ti moja?*, za njo pa *Zimska pesem*. Zanimivo je, da so bili na sporedih domačih zborov bistveno manj zastopani Ravnikovi zbori iz novoakordovskega obdobja.

Priljubljenost obeh skladb si lahko razlagamo s tem, da skladatelj melanholično vzdušje zgodnjih del nadomesti z živahnim in igrivim izrazom. Če začetek zbora *Kam si šla* še nadaljuje izraznost zgodnjih zborov, se v nadaljevanju skladbe zasuka v plesno dogajanje s pridihom ljudskega. Prikrito plesnost uresničuje tudi *Zimska pesem*, raba 6/8 takta ob duhoviti dialoški ter delitvi glasov na stabilno harmonsko podporo in zgornjo večglasno melodijo nedvomno pripomore k igrivemu razpoloženju skladbe.

V obeh zborih nadaljuje Ravnik svoja harmonska raziskovanja preteklega obdobja, ki pa jih vpenja v bolj ali manj enovito tonalno raven. Neenovitost razpoloženja uresničuje tudi v skladbi *Solnce v zenitu*: medtem ko gre v počasnem delu v harmonskih iskanjih naprej (harmonijo želi osvoboditi funkcijske logike in raziskuje potencial vertikalnih zvočnih struktur), pa se v hitrejšem delu tonalne logike oprijemlje.

Kam si šla mladost ti moja?

moški zbor/druga častna nagrada Ljubljanskega zvona
(Cvetko Golar)

Golarjevi pesniški predlogi zvesto sledi tudi Ravnikova uglasbitev besedila: hrepenenje po mladosti je po prvih štirih verzih zasukal v poskočno polko.

počasi 4/4 takt	Kam si šla mladost ti moja kakor solnce za goro? Hladna je večerna zarja in neskončna noč za njo!	<i>iz plesne teme + »kakor odmev« (sprememba ritma, dolge dobe)</i> 4 (2 + 2) + 5 (2 + 3) + 4
hitro 2/4 takt	Jaz pa pojdem na plesišče, dekle moje, le z menoj!	<i>plesna tema + harmonski bloki (sprememba ritma, dolge dobe)</i> 8 (2 + 2 + 2 + 2) + 10
Tempo I (hitro)	Polko godci zaigrajo, oj, to plesal bi s teboj, vse do jutra, vse do sonca, ljubil, rajal kot vihar, in ugasnil v divji strasti, kot ugasne bliska žar.	<i>plesna tema</i> 8 (2 + 2 + 2 + 2) <i>imitacija na padajočo melodijo (punktiran ritem) + plesna tema</i> 13 + 8 (2 + 2 + 2 + 2) <i>(sprememba ritma, dolge dobe)</i> 23

Odebeljena številka označuje rabo izhodiščnega oz. enakega gradiva.

Podčrtano ponazarja novo gradivo, spremembo ritma, ki se prelevi v dolga polovinska sozvočja, razen pri imitaciji, ki ohranja punktiran ritem.

Oblikovna zasnova:

- a** (plesna) tema v počasnem tempu (1–9)
»kakor odmev« (10–13)
- a1** prvi nastop plesne teme (14–21)
polovinska sozvočja (22–31)
- a2** drugi nastop plesne teme (32–39)
imitacija na padajočo melodijo (40–52)
- a2'** tretji nastop plesne teme (53–61)
stopnjevanje iz dvoglasja v triglasje in štiriglasje v polovinskem (in četrtrinjskem) gibanju (61–83)

Začetek skladbe oz. prvi del (a) ne daje slutiti, da se bo nadaljevanje razvilo v poskočno polko, sploh če prikličemo iz spomina Ravnikove prve tri zборе, ki so bolj ali manj ohranjali enovito razpoloženje (primer 57).

Počasi in polno **pp** *mf*

Kam si šla, mla-dost ti mo- ja, ka-kor soln-ce za go-ro?

gis: H:

Primer 57: *Janko Ravnik*, Kam si šla, mladost ti moja?

Del a izraša iz motiva prvega takta. Hrepenenje po mladosti je Ravnik prenesel v počasno homofono gibanje glasov, ki se vsi premikajo postopno. gis-mol (t. 1) in H-dur (t. 3.) pojmuje Ravnik kot variantni tonaliteti, kot dva odtenka istega vzdušja. Le-to drsi iz enega v drugo in nazaj. To se izrazito kaže v drugem taktu, kjer harmonske funkcije ustrezajo H-duru, s slušno izkušnjo pa zaznavamo gis-mol. K melanholičnemu vzdušju še posebej pripomorejo »prehajalna« sozvočja oz. tista, sestavljena iz harmonsko tujih tonov ter sekundno gibanje spodnjih dveh glasov. Izzvenevanje dela a s sosledjem harmonij, ki spominjajo na renesančno rabo akordov (t. 8–13), učinkuje kot nenavaden prehod k delu a1 (primer 58).

8 **f** **pp** *kakor odmev*

noč za njo, in ne-skon-čna noč za njo!

za njo!

Primer 58: *Janko Ravnik*, Kam si šla, mladost ti moja?

Izhodišče za razumevanje Ravnikovih postopkov, dela z gradivom, osvetljuje prvi plesni nastop začetnega motiva, v taktih 14–21 (primer 59 – na naslednji strani).

Plesno temo (motiv je postavljen v korespondenčno dvotaktje) je Ravnik harmoniziral v prvih dveh taktih z *neoporečno* funkcijsko harmonijo (T, S, D), v naslednjih dveh pa je obstoječi osnovi pripel harmonsko tuje tone. Zanimivo je delo z naslednjimi štirimi takti (18–21), ki kaže, da želi skladatelj predstavljeno gradivo preobleči v spremenjeno zvočno konstelacijo. Plesna melodija tokrat zazveni v a-molu, harmonsko ogrodje sloni na četverozvokih, ti pa uporabljajo

tonsko zalogo C-dura. Bogata sozvočja popeljejo v polovinske zvočne bloke (t. 22–31). Glasbeno dogajanje se osredotoča zgolj na harmonske konstelacije in njihovo mehko prehajanje ene v drugo.

14 *f* *poskočno* *mf* *f*

Jaz pa poj - dem na ple - si - šče, de - kle mo je, le z me - noj!

Primer 59: *Janko Ravnik*, Kam si šla, mladost ti moja?

Ponovni nastop plesne teme (t. 32–39) razkriva ključ Ravnikove harmonske glasbene govornice. Plesno temo (tako kot vedno v najvišjem pevskem glasu) podpirajo sozvočja, ki bi jih funkcijsko težko enoznačno opredelili. Zdi se, da Ravnik meje tonalitete razteguje, vendar se ji kljub temu ne odpove (t. 35 in 39). Znano gradivo (melodijo) postavlja v nova harmonska oblačila, prepojena s harmonsko tujimi toni (primer 60). Ta pogosto izhajajo iz postopnega vodenja pevskih glasov.

32 *f* *Tempo 1* *f*

Pol - ko god - ci za - i - gra - jo, oj, to ple - sal, ple - sal bi s te - boj

Primer 60: *Janko Ravnik*, Kam si šla, mladost ti moja?

Tema, ki je zasnovana v osemtaktne enote, se po vsakem nastopu izteče v novo glasbeno gradivo: prvič in drugič v upočasnjena sozvočja (četverozvoke in akordska sosledja kvintakordov, ki priključijo glasbo 16. stoletja), tretjič v imitacijo in četrtič v zborovsko dvoglasje, ki se postopno razširi v troglasje in skladbo zaključí s prečiščenimi štiriglasnimi akordi.

V izrazu izjemno ekspresiven uvodni del zbora Ravnik zasuka v učinkovito ponavljajoče se plesno dogajanje, vsakič zaključeno z novim, čeprav med seboj sorodnim gradivom. Vračanje k plesni temi vsakič bolj okrepi njeno zvočno podobo. Moški zbor *Kam si šla, mladost ti moja?* uteleša ravnesje med znanim/pričakovanim

(tema, tonaliteta) in novim (nizanje sozvočij). Učinkovito sooča ljudsko (ples) in avtorsko ter poudarjeno ekspresivno in živahno, zato ne preseneča, da je bila skladba prejemnica častne nagrade Ljubljanskega zvona. In tako kot v vseh zborih doslej se izrazna moč skladbe najgloblje manifestira v Ravnikovih harmonskih iskanjih.

Solnce v zenitu

moški zbor/Prva častna nagrada Ljubljanskega zvona
(Cvetko Golar)

Golarjeva pesem izžareva prekipevajočo se radost ob pogledu na rž, klasje (prva kitica) in vzhičenost nad prepojenostjo človeške duše z lepotami narave (druga kitica). Narava kot nepogrešljivi del pesnikovega življenja in kot simbol za človeško življenje je združena v motivu sonca, luči (tretja kitica). Ravnik je tri kitice uglasbil v trodelno pesemsko obliko (Preglednica 16).

Preglednica 16: *Janko Ravnik, Solnce v zenitu, oblikovna zasnova*

Deli (4/4 metrum)	Kitice			Tonalitete
a »Mimo«	Cvete sinja rž, blešči se njiva, v zlati sapi klasje se preliva, val na val čez polje se podi, bliskajo zelene se oči.	9 taktov (t. 1–9)	6 (2 + 2 + 2) + 3	predznaki e-mola/G-dura pretežno osminsko gibanje
b »Mimo«	Naj se duša potopi v to morje, z žarki svojimi vso plan razorje, bajko naših polj popije naj, žnjimi zaživi naj vekomaj!	14 taktov (t. 10–23)	4 + 4 + 6	predznaki Es- dura/c-mola pretežno osminsko gibanje
c »Polno in hitreje«	Solnce mi v zenitu je vzkipelo, jaz grem žet, o velik je dan! Jasna luč, življenje, ni zaman v prsih v srcu mojem zagorelo.	24 taktov (t. 24–47)	5 + 4 + 10 + 5	E-dur četrtnsko in polovinsko gibanje

Valovanje klasja, ki ga je pesnik metaforično izrazil kot morje, je najbrž Ravnika nagovorilo, da je skladbo prežet z valujočim motivom, s katerim se skladba tudi začne (primer 61). Valujoči motiv (t. 1) je osrednji gradnik celote, prežema in zaznamuje vse tri dele skladbe. Osnova prvega dela je zgolj valovanje, zato motiv nastopi v kar sedmih taktih. V drugem delu je motiv vpet v večjo enoto, v rahlo spremenjen kontekst, in nastopi redkeje kot v prvem delu. V tretjem delu je njegova intervalna osnova integrirana v širok melodični lok, nikjer pa ne nastopi v svoji prvotni obliki.

1 *p* *Mirno*

Cve - te - si - nja rž, ble - šči - se - nji - va, v zla - ti - sa - pi

4

kla - sje se pre - li - va, val na val čez

kla - sje - se pre - li - va val - na val - čez

Primer 61a: *Janko Ravnik*, *Solnce v zenitu*

10 *pp* *f* *mf*

Naj se du - ša po - to - pi v to mo - rje z žar - ki - svo - ji

Primer 61b: *Janko Ravnik*, *Solnce v zenitu*

Osnovni način dela z motivom je ponavljanje, tudi takrat, ko je postavljen v nov kontekst. Oblikovni deli si ne sledijo po principu kontrasta. So variante izhodišča oz. njegovo nadaljevanje, nekakšna stopnjevana različica. In čeprav je motiv prva izstopajoča značilnost tega dela, se glasbeno dogajanje uresničuje pod njim oz. v harmonski govorici, ki izhodiščno gradivo zvočno osmišlja.

Pri vprašanju določanja tonalitete spravlja skladba poslušalca v nekakšno zadrego. Nedvoumnost harmonskih funkcij in tonalnih razmerij ni vprašljiva v zadnjem delu. Medtem ko v prvem delu še dopušča sporadično razlago, pa se ji srednji del odpove. In vendarle imamo ob poslušanju skladbe občutek, da glasbeno dogajanje neke daleč uravnava tonalitetna ureditev.

24 *f* Polno in hitreje

Soln - ce mi v ze - ni - tu je vzki -

Soln - ce mi v ze

28

pe - lo, jaz grem žet, o ve - lik je

Primer 61c: *Janko Ravnik*, Solnce v zenitu

Tonaliteta je zgolj nakazana (t. 1–2) ali pa se zgodi, da pričakujemo razvez harmonskih sosledij, ki pa se razvijejo drugam (t. 10–13). Zdi se, kot da harmonske funkcije priplavajo na površje in izginejo, še preden dosežejo pravo afirmacijo. Da je Ravnik razmišljal tonalno, nam potrjuje raba predznakov in predznakom pripadajoče glavne (in stranske) stopnje harmonskih funkcij.

Prava potrditev tonalitete se zgodi šele s taktoma 4 in 5 (dominantno-tonična zveza v d-molu). Začnemo z e-molom, ki pa se ne uresniči. Takta 3 in 4 sta ponovitev prvih dveh v g-molu. Pravzaprav sta zvočna sprememba izhodiščnega gradiva oz. nova tonalna osvetlitev taktov 1 in 2. Takšen postopek srečamo pri skladbah *V mraku* in *Kam si šla mladost ti moja?*. V prvih štirih taktih se kaže prav tako že obravnavana lastnost Ravnikove poetike: da enako melodično gradivo opremlja z različnim harmonskim temeljem oz. različnimi toni (prim. začetek *Ženjice*). V tej skladbi opazamo, da preizkušene postopke povezuje z motivično zasnovo skladbe.

12 *mf*

z žar - ki svo - ji mi vso plan raz - or - je,

z žar - ki svo - ji - mi vso plan - raz - or - je,

Primer 62: *Janko Ravnik*, Solnce v zenitu

Medtem ko predstavljajo harmonski temelj prvega dela skladbe trizvoki, pa v delu b uporablja Ravnik tudi radikalnejša sozvočja (primer 62), ki nastanejo kot posledica kromatičnega vodenja glasov. Stisnjeno in gosto glasbeno dogajanje v nizkem registru, v hitrem harmonskem ritmu, se močno odmika od načel vokalnega večglasja.

Bolj kot na tonaliteto opozarjajo predznaki Es-dura/c-mola na prevladujočo tonsko zalogo, ki jo skladatelj uporablja. To širi do točke, ko glasbeno dogajanje pripelje do nizanja in vzporednih vodenj pretežno terčnih sozvočij, povsem osvobojenih funkcijskih spon (primer 63). Gre za harmonski postopek, ki ga je že uporabil v *Verzih* in ki napoveduje *Seguidille*. V tej skladbi prav tako ne moremo mimo *neupoštevanja* načel vokalnega stavka; v vodenju glasov se Ravnik odpoveduje *praksi* zborovskega stavka, kar se kaže v rabi prečij, vzporednih kvint in nenazadnje strnjenege zvoka v najnižjem registru. Vtis imamo, da glasbeno dogajanje misli instrumentalno.

17 **P** naj **PP** Počasi

polj po - pi - je, polj po - pi - je, baj - ko na - ših polj po - pi - je,

pi - je, naj po - pi - je,

Primer 63: *Janko Ravnik, Solnce v zenitu*

Umik iz harmonsko zgoščenega, ritmično valujočega štiriglasja v prečiščeno, ritmično umirjeno dvoglasje, nato tro- in štiriglasje dela c, jasnih tonalnih kontur, učinkuje prepričljivo. Obenem pa ponovno potrjuje Ravnikov odnos do tonalitete, ki predstavlja gravitacijsko polje v njegovi ustvarjalnosti.

Treh kitic Ravnik ne uglašlja konvencionalno, temveč išče način, kako pesniško vsebino prenesti v glasbo. Glasbeno dogajanje skladbe uresničuje notranjo logiko (predstavitve–zgostitve–umiritve in osvetlitve), intimno in preprosto narativnost, ki se ji prilagaja izbira glasbenih sredstev. Moderni tradicionalist tudi tu postavlja v ospredje zvok, nove in nenavadne vertikalne konstelacije, ki pa vendarle izhajajo iz tradicionalnih harmonskih sozvočij.

Zimska pesem

(France Zbašnik)

Preglednica 17: *Janko Ravnik, Zimska pesem, oblikovna zasnova* (Veselo s humorjem)

	Razčlenitev besedila po taktih (6/8 takt)	Deli in št. taktov	Osnova celotnega glasbenega dogajanja je F-dur.
<i>Kraguljčki so radostno v dan zacingljali</i>	2	a	Prvi del skladbe
in z belim konjičkom, s srebrnim vozičkom	2	10	izrašača iz enotnega ritmičnega vzorca v pункtiranem ritmu.
k nam botrico zimo so v vas pripeljali.	2 + 4		
<i>Ej, botrica, tisoč ponižnih poklončkov!</i>	1 + 2	b	Drugi del sloni na pozibavaočem
Pa kaj ste prinesli?	2		se osminkem gibanju.
Mogoče ste stresli iz plašča kup sladkih bonbončkov?	(2 + 2 + 3) + (2 + 2 + 3)	19	
<i>Kaj? Kepe snežene nam boste dali?</i>	2	b1	Tretji del se začne z začetnim gradi- vom prvega dela,
No botrica, veste, najbolje da greste,	2 + 2	20	nadaljevanje pa je variirana ponovitev drugega dela.
<i>ker z nami se nihče brez kazni ne šali!</i>	2 +		
			se ponovi: 2 + 2 + 2 + 3

Odebeljena in *poševna* pisava ponazarjata vsaka svoje glasbeno gradivo, ki se v nadaljevanju ponavlja; podčrtano predstavlja uglasbitev vzklika.

Igrivo, šaljivo in v monologu z zimo zasnovano Zbašnikovo besedilo se kaže tudi v Ravnikovi uglasbitvi za moški zbor. Poglejmo si osrednja dva motiva (primer 64), zasnovana v dvotaktnih enotah (nastop prvega se v Preglednici 17 kaže v zapisu poševno, drugega pa odebeljeno).

Veselo, s humorjem

Kra - gulj - čki so ra - dost - no v dan za - cin - glja - li in

z be - lim ko - njič - kom, sre - br - nim vo - zič - kom k nam

Primer 64a: *Janko Ravnik, Zimska pesem, motiv a*

Začetni dvotaktni motiv oz. motiv a skladatelj že ob takojšnji ponovitvi zvočno spreminja z nekaterimi alteriranimi toni. V tem se kaže značilni Ravnikov postopek, da gradivu rahlo variira njegovo zvočno podobo:

15 *poco a poco accel.*

Mo - go - če ste stre - sli, mo - go - če ste stre - sli iz
 Mo - go - - če ste stre - sli iz

18
 pla - šča kup slad - kih, iz pla - šča kup slad - kih, kup
 pla - - šča kup slad - - kih, kup

Primer 64b: *Janko Ravnik, Zimska pesem, motiv b*

Motiv b zaznamujejo zibajoča se melodija zgornjega registra in daljši spremljevalni toni, ki ustvarjajo posebno lahkotnost in preprostost glasbenega dogajanja. Motiv a se v nadaljevanju pojavi sprva kot vezno gradivo drugega in tretjega dela skladbe, v tretjem delu pa ga Ravnik pripenja k motivu b (primer 65).

33 *poco a poco accel.*




No bot - ri - ca, ve - ste, naj - bo - lje, da gre - ste, no bo - tri - ca ve - ste, naj -
 No bo - tri - ca ve - ste, naj - bo - lje da

37
 bo - lje da gre - ste, ker zna - mi se ni - hče brez ka - zni ne ša - li!
 gre - ste ker zna - mi se ni - hče brez ka - zni ne

Primer 65: *Janko Ravnik, Zimska pesem*

Poglejmo si še melodični lok posameznih delov (Preglednica 18).

Preglednica 18: *Janko Ravnik, Zimska pesem*

a	b	b 1
		
motiv a	motiv b	motiva b + a

Bolj kot v oblikovni zasnovi se prepoznavnost Ravnikove pisave tudi tu zrcali v harmonskem jeziku, ki daje pečat tej hudomušni skladbi. Tu najdemo sozvočja, ki nastanejo kot posledica vodenja glasov in so ciljno usmerjena od ene (t. 4) k drugi funkciji tonalitete (t. 8). Stopnjevanje nastane tako, da se melodični razpon postopoma širi, enoglasje pa prehaja v večglasje (primer 66).



Primer 66: *Janko Ravnik, Zimska pesem*

Nosilec F-dur tonalitete je nedvomno del b, v katerem nad glavnimi lestvičnimi stopnjami nastajajo sozvočja, ki obstoječi harmonski prostor F-dura bogatijo, širijo in zamegljujejo (primer 67 – na naslednji strani).

Vodenje spodnjih glasov v vzporednih kvintah, ki skupaj z zgornjimi ustvarjajo gibanje vzporednih kvintakordov in kljubujejo načelom zborovskega stavka, je Ravnik prvič nakazal v zboru *Solnce v zenitu*. Ob pomoči tega postopka in harmonsko tujih tonov je ustvaril disonančna sozvočja, ki se izmikajo razlagi funkcijske harmonije. Z neznačilnim vodenjem glasov je po eni strani preizkušal drugačne harmonske konstelacije (s katerimi je svojo harmonsko govorico novoakordovskih zborov razširil) in raziskoval zborovsko zvočnost, po drugi pa je postavil pod vprašaj kanone zborovskega stavka, zvoka in prakse.

15 *poco a poco accel.*
f
Mo - go - če ste stre - sli, mo - go - če ste stre - sli iz pla - šča kup slad - kih, iz
Mo - go - - če ste stre - sli iz pla - šča kup
19 *ritardando*
pla - šča kup slad - kih, kup slad - kih, kup slad - kih bon - bon - - - čkov? Mo
slad - kih, kup slad - kih bon - bon - - - čkov? Mo

Primer 67: Janko Ravnik, Zimska pesem

Zimska in Kmetiška

Zimska pesem in *Kmetiška* izstopata iz Ravnikovega zborovskega stavka. Pisani sta za ženski zbor in klavir štiriročno in kot taki predstavljata izjemo v Ravnikovih zborovskih delih. Čeprav v nadaljevanju nista deležni podrobnejše glasbene analize, so vseeno izpostavljene nekatere njune značilnosti.

Obe skladbi sta pisani na besedilo Franceta Zbašnika. Ravnik je najprej skladal *Kmetiško*, nato pa je po naročilu Srečka Kumarja napisal še *Zimsko pesem* (Srečko Kumar je obe izvedel leta 1930 na koncertu ob petdesetletnici Pevskega zbora učiteljstva UJU v Ljubljani, pri klavirju sta bila Janko Ravnik in Pavel Šivic). Tako je nastal nekakšen zborovski diptih, ki ga je leta 1964 Društvo slovenskih skladateljev objavilo pod naslovom *Dve pesmi za ženski zbor in klavir štiriročno*.

Skladbi sta edini tovrstni deli v Ravnikovem opusu, prav tako pa nista bili značilnost domače vokalno-instrumentalne tradicije. Zamisel zanje je Ravnik najbrž dobil ob izvedbi Sukovih ženskih zborov s klavirjem štiriročno, ki jih je pod vodstvom Srečka Kumarja v začetku leta 1925 izvedel zbor Glasbene matice v Ljubljani, klavirski part pa sta igrala Ravnik in njegova učenka Zora Zarnik.¹¹⁹ Omeniti velja, da Sukove skladbe pogosto srečamo tudi na nastopih Ravnikovih

119 Prim. H koncertu Glasbene matice. *Slovenski narod*. 7. februar 1925. 3.

učencev, kar nam lahko dodatno pojasni skladateljevo iskanje novih vokalno-inštrumentalnih zasedb.

Zborovski stavek *Kmetiške* je napisan pretežno v dvoglasju, saj je klavirski partisti, ki daje značaj glasbenemu delu. V ospredje stopa učinkovita obdelava ritmično temperamentne ljudske pesmi v vokalu, virtuoznost in zvočnost klavirske igre, slednja pa poudarja zanesenjaško in lahkotno vsebino besedila (*Šla devojka v mlado jutro, v žitno polje dobre volje ...*). Hitro in živahno izmenjavanje dura in mola, polnost klavirskega zvoka in klavirski interludiji, ki členijo preprosto zasnovane pevske kitice, ter ritmična igrivost klavirskega parta dajejo vtis, da besedilo (vokal) obstaja zato, da upraviči učinkovitost klavirske poetike. *Zimska* je bila zasnovana za enako zasedbo kot *Kmetiška* in posledično tudi z mislijo na prvo, kot svojevrstni kontrast živahni in svetli *Kmetiški*.

V *Zimski pesmi* Ravnik tradicionalna sozvočja na trenutke osvobaja funkcijskih prehajanj; umešča jih v širši tonalitetni prostor, saj se izmikajo razlagi funkcijske harmonije. V zborovskem stavku – ta je pretežno homoritmičen, v primerjavi s *Kmetiško* pa gostejši, na trenutke celo štiriglasen – nadaljuje in širi postopke, ki jih je uporabil v zboru *Solnce v zenitu*. Harmonski ritem klavirja je tam, kjer nastopi zbor, bolj počasen, pospešen postane v klavirskih interludijih. Z gostoto glasbenega dogajanja v vseh klavirskih registrih preizkuša zvočnost harmonskih rešitev. Polnost zvoka izhaja tudi iz ritmično razgibanih, tekom skladbe ritmično spreminjajočih se partov klavirskega zapisa.

Ravnikov zborovski stavek se ne odmika močno od nekaterih zgodnejših zborov. Mogoče se zdi, da se želi še malenkost bolj osvoboditi tonalitetne sponse, vendar ji še vedno ostaja zvest. Novost išče v zvočnosti, v združevanju večglasnega vokalnega stavka in klavirja. Za slednjega bi težko dejali, da opravlja vlogo spremljave. Zdi se, da bi z gostoto in polnostjo zvoka ter dinamičnostjo gibanja lahko učinkoval samostojno.

Obe skladbi kažeta na to, da je Ravnik želel združiti dva žanra: zborovsko in klavirsko poetiko, pri čemer oba v zvočnem prostoru enakovredno sobivata. Oblikovno zasnovano si je sposobil pri samospelih, zborovsko poetiko je prilagodil značaju vsebine, vendar ji je v osnovi ostal zvest, do izraza pa je lahko prišla klavirska govornica, ki se ji zadnja leta ustvarjalno ni posvečal.

3.4.3 Zbori po drugi svetovni vojni

Zbori, nastali po drugi svetovni vojni, kažejo določen odmik od Ravnikove dotedanje zborovske ustvarjalnosti. Če izvzamemo *Kmetiško pesem* in *Zimsko pesem* za

ženski zbor in klavir šiiručno, v katerih Ravnik preizkuša novo zvočnost, prilagojeno novi zasedbi (ženskih zborov tudi sicer ni pisal) in obliki, ugotovimo, da se je skladatelj vrnil k tej zvrsti po več kot poltretjem desetletju.

Njegov odnos do zborovskega zvoka se v osnovi ni spremenil. Novost se kaže predvsem v načinu oblikovanja delov in v vključevanju kontrapunktskih tehnik, imitacije in fugata. Medtem ko so bila zgodnja zborovska dela kratki, zaokroženi in enoviti fragmenti, katerih izrazna moč je izražala iz harmonske govorice, pa se Ravnik v poznejših zborovskih delih obrača k nekoliko kompleksnejšim zasnovam, ki ponekod terjajo radikalnejšo zvočnost (*Jadra*). Vse te skladbe so v primerjavi z zgodnjimi zbori prav tako nekoliko daljše.

Oj breze, kraljične bele

mešani zbor

(Vida Jerajeva)

Pričujoči zbor kaže nekoliko kompleksnejšo zasnovu v primerjavi z ostalimi, doslej obravnavanimi zbori. Razlika je v tem, da posamezna kitica ne prinaša več homogenega in enotnega glasbenega gradiva, temveč je razbita v dva manjša dela (Preglednica 19).

Preglednica 19: *Janko Ravnik*, Oj breze, kraljične bele, *oblikovna zasnova*

I	Oj breze, kraljične bele, kaj sanjate v solnčni dan? srebno vam plašč je tkan, tak svatovsko vesele!	a	a/C	(1–7)	<i>živahno, pripovedujoče</i>
		b		(8–13) (14–20)	<i>pospešeno</i> (→ <i>v tempo</i> <i>stopnjevati</i> → <i>močno</i> <i>zadržano</i> → <i>živno</i>)
II	Oj vrbe venunice tihe, kaj molite v nočni mark? Za pasom spokorni trak vetrovom pošilja vzdih.	a''	a/C	(21–29)	<i>otožno</i>
		b1	F/d (?)	(30–45)	<i>nekoliko hitreje</i> (→ <i>pospešeno</i> → <i>počasneje</i> → <i>mirno</i>)
III	In sedla je ptička z družico, zapela sred brezovih vej, pa nemo naprej in naprej, strmele so vrbe v vodico.	a'	a/C	(46–52)	<i>Tempo I</i>
		b2		(53–71)	<i>v tempu</i> (→ <i>nekoliko</i> <i>zategnjeno</i> → <i>počasi</i> <i>otožno</i>)

Uglasbitev vsake kitice lahko pojmuje kot samostojni glasbeni del; vsaka kitica je zgrajena iz dveh manjših delov. Poglejmo v nadaljevanju značilnosti posameznih delov:

- (I) a uresničuje neprekinjen melodični tok, ki se ustavi s kadenco (primer 68 – na naslednji strani);
- (I) b *novvo* gradivo (padajoče sekundno gibanje), ki pravzaprav razrašča iz takta 5 (t. 8–13, 18–20) in takta 6 (14–17) dela a, zato ne učinkuje kontrastno; namig na imitacijo v t.14–17 in 21–22 (primer 69 – v nadaljevanju);

- (II) a' rahlo variirana ponovitev dela a (variiranost se nanaša zlasti na zadnje takte fraze);
- (II) b1 gradivo je vzeto iz dela b, vendar je postavljeno v nov kontekst in obravnavano drugače;
- (III) a" variirana ponovitev dela a;
- (III) b2 ponovitev začetnega dela b z drugačnim nadaljevanjem, vendar ohranja izhodiščni značaj.

Živahno, pripovedujoče

Oj bre - ze kra - lji - či - ne be - le, kaj sa - nja - te, kaj

san - ja - te, kaj sa - nja - te v soln - čni dan!...

kaj sa - nja - te _____ v

Primer 68: *Janko Ravnik*, Oj breze, kraljične bele

Medtem ko del a ohranja stabilnost in prepoznavnost, je del b bolj podvržen variiranju. Vsak del b uresničuje samosvoj dramaturški lok z viškom in umiritvijo (prvič v t. 18, drugič t. 39–40; tretji b je v celoti nošen s tendenco umiritve). Čeprav je gradivo dela b prevzeto iz prvega dela skladbe in je del v značaju soroden delu a, pa obenem učinkuje kot samostojna celota. K temu pripomore nov ritmični utrip, sprememba metruma, drugačna razgibanost glasov in postopno naraščanje k višku, ki pa je (zanimivo) po zasnovi enak taktu 5 iz dela a.

Del b1 prav tako izraša iz sekundnega gibanja, ki je postavljeno v nizki register in zvočni prostor naravnega d-mola. Del b2 se začne kot del b, s to razliko, da ne pelje k višku, temveč k umiritvi.

Primer 69: *Janko Ravnik*, Oj breze, kraljične bele

Kljub rabi četverozvokov in alteriranih tonov sloni prvi del skladbe na zalogi tonov naravnega a-mola. Funkcijskost je prisotna navzlic razrahlanosti. Drugi del skladbe se začne tako kot prvi (a-mol), nato pa preide v d-mol. Tudi ta je obravnavan podobno kot prej a-mol, le da je še bolj obložen z alteriranimi toni. Tu izstopa vodenje zgornjih dveh glasov in kvintah oz. vzporednih sozvočjih (to smo srečali v Ravnikovih starejših zborih, *Solnce v zenitu* in *Zimski pesmi* za moški zbor). Tretji del se iz (naravnega) a-mola zasuka v močno alterirano zvočnost d-mola.

Z vidika harmonije uporablja Ravnik sozvočja, ki jih poznamo iz starejših zborovskih del. Manjšo razliko bi lahko prepoznali v tem, da alterirane akorde,

čtetverozvoke, vzporedno vodenje sozvočij ipd. vpenja v modalno zvočnost. Vertikalnemu načelu se torej ni odpovedal, le osvežil ga je s prizvokom modalnosti.

Pretežno homoritmična skladba sloni na nekoliko bolj razgibanem in zmeščanem pretoku oblikovnih delov – k temu pripomore to, da celota izraža iz prvih sedmih taktov skladbe. V delu z glasbenim gradivom je Ravnik pokazal zmožnost graditve daljše skladbe na način, da je en del ohranjal skoraj nespremenjen, medtem ko je drugemu spreminjal zvočnost in gradivo le-tega postavljaj v variran zvočni kontekst. Skladbo nosi tok širokopoteznih valovanj, postopnih spuščanj in dviganj (viški), ki prav v interakciji z vedno prepoznavnim in variiranim ustvarjajo učinkovito celoto.

Jezero

mešani zbor

(Oton Župančič)

Jezero je ena od dveh zborovskih skladb, nastalih leta 1951, v katerih je Ravnik uporabil tehniko kontrapunkta. Za obe je značilno to, da je nov oz. kontrapunktski del izrazito ločen od ostalih delov.

Preglednica 20: *Janko Ravnik, Jezero, oblikovna zasnova*

Pesniško besedilo	Gl. deli	Takti	Tonaliteta	Tekstura
Vse ure dneva, ki čez svod hité, odsevajo v zrcalu te vodé, vse zarje vanjo omakajo perot, vse zvezde vanjo pišejo svoj pot.	a	1–15	a-mol ↓ d-mol	homofonija (dvotaktno členjenje posameznega verza)
Kar je resnic, to v jezeru je slik: Gora drevo in otok in zvonik. Oblak in ptič prebežnika višin, vse podvojeno gleda iz globin!	b (b1)	16–31 32–47	d-mol	fugato (16–23): 8 taktov homofonija (24–31): 2 + 2 + 4 fugato (32–39) homofonija (40–47)
In jezero igra se z blesketom tem, preliva svit in sence, in o čem je večno čudo, in ko zreva vanj, sva vpletla sebe v čar njegovih sanj.	a1	48–63	a-mol	

Glasbeno dogajanje prvega dela skladbe sloni na petglasnem (ponekod šestglasnem) homofonem gibanju glasov (primer 70 – v nadaljevanju). Spremljamo harmonske variante začetnega dvotakta s padajočim melodičnim gibanjem. Registrski razpored glasov je širok, za melodično linijo pa je značilno to, da je ponekod

podprta kar z oktavnim gibanjem v altih. Gibanje basa je statično in s tovrstno konstelacijo glasov ter enakomernim ritmičnim utripom nastaja monolitno in obteženo glasbeno dogajanje.

Tako kot pri prejšnjem zboru tudi v tem Ravnik bogati zvočni prostor obeh tonalnih ravni s tonsko zalogo naravnega mola, alteriranimi prehajalnimi in menjalnimi toni, s katerimi ustvarja zanj značilno govorico. Harmonski stavek ne sloni toliko na načrtni rabi septakordov kolikor na vzporednih sozvočjih, znotraj katerih še posebej izstopa vodenje glasov v vzporednih kvintah (4, 6), oktavah (3, 7, 9), kvintakordih (11, 12) in kvartsekstakordih (9). Latentna melodija (ki je tudi sicer redkost pri Ravniku) v notranjih glasovih nastopi le enkrat (5), kot nekakšno vezno tkivo statičnemu akordskemu bloku. Takti 13–15 so umiritev in priprava (tonalna in ritmična) naslednjemu, fugatnemu delu (primer 70 – na naslednji strani).

Drugi del (b) zbora je zasnovan v tehniki fugato, ki se po vstopu vseh glasov (vstopajo od najnižjega proti najvišjemu v razmerju *dux–comes*) z doseganjem viška prevesi v homofono teksturo dvotaktnega motiva (t. 24–25). Slednji se ponovi še dvakrat v nižjem registru in nakaže umiritev (primer 71 – na naslednji strani).

Z rabo kontrapunktske tehnike se je Ravnik obrnil k bolj jasnim in enoznačnim tonalnim sozvočjem, ta pa le občasno uporabljajo alterirane tone. Medtem ko je zadnja dva verza druge kitice uglasbil na enak način, pa v tretji kitici uresničuje variirano uglasbitev dela a. Zanimivo je, da v tem delu (a1) postopno prehaja iz statike in paralelizmov v preprostejšo in zvočno prosojnejšo teksturo, obarvano s četverozvoki in harmonijami, torej harmonsko govorico, značilno za njegove zgodnje zборе. Prav tako opazamo, da se Ravnik bolj izrazito oklepa tonalnih ravni, tudi v homofonem delu zbora (primer 72 – na naslednji strani).

Kontrapunktsko tehniko je uporabil kot značilnost drugega in drugačnega dela, ki se po teksturi in gradivu jasno loči od prvega dela skladbe. Zdi se, da je s poseganjem po kontrapunktu iskal nove izrazne možnosti. Stopnjevanja, ki jih je v prejšnjih zborih uresničeval s homofonijo, je v tem zboru oz. v delu b nadomestil s polifonijo. Nemara se je želel preizkusiti v tehniki, po kateri ni nikoli prej posegel.

Če je bila vloga besedil v Ravnikovih zgodnjih zborih prilagojena in enakovredna pripovednemu, plesnemu in igrivemu, je v povojnih zborih podrejena imanentno glasbenim vprašanjem. V tej luči moremo opazovati tudi zbor *Jadra*, kjer je besedilo povsem podrejeno glasbeni logiki oz. delu z gradivom, kar je v Ravnikovi zborovski ustvarjalnosti novost.

Maestoso, non troppo lento

f *p* *f* *f*

Vse u-re dne-va, ki čez svod hi-té, od-se-va - jo v zr-ca-lu te vo-dé, vse

5

f *ff*

zar-je va-njo o ma-ka-jo pe-rot, vse zve-zde va-njo pi-še-jo svoj pot, vse

9

mf *pot,* *poco riten.*

zar-je va-njo o ma-ka-jo pe-rot, vse zve-zde va-njo pi-še-jo svoj pot,

13

p *molto rit.*

pi-še-jo svoj pot, svoj pot. pi-še-jo svoj pot. pi-še-jo svoj pot. pot. pi-še-jo svoj pot. pot. Kar

Primer 70: Janko Ravnik, Jezero

16 *Un poco più mosso*

Kar je res - nic, to

19 je res - nic, to v je - ze - ru je slik, to v je - ze - ru - je slik, kar

Kar je res - nic, to v je - ze - ru - je slik, to
v je - ze - ru je slik, to v je - ze - ru, to v je - ze - ru je slik, kar je res -
je res - nic, to v je - ze - ru, to v je - ze - ru je slik, kar je res -
22 je
v je - ze - ru - je slik, to v je - ze - ru je slik: Go - ra, dre - vo in
nic, to v je - ze - ru je slik, je slik:

25 o - tok in zvo - nik,
o - tok in zvo - nik, go - ra, dre - vo in o - tok in zvo -

28 o - tok in zvo - nik, o - tok in zvo - nik, zvo - nik.
nik, go - ra, dre - vo in o - tok in zvo - nik.

mf *f* *pp*

Primer 71: Janko Ravnik, Jezero

57 **p** in ko zre - va vanj, ko zre - va vanj, sva

čú - do, ko zre - va vanj, sva
in ko zre - va vanj, ko zre - va vanj, sva

čú - do, ko zre - va vanj,

diminuendo e decrescendo vple - la se - be v čar nje - go - vih **ppp** sanj.

vple - la se - be v čar nje - go - vih sanj.
vple - la se - be v čar nje - go - vih sanj.

Primer 72: *Janko Ravnik, Jezero*

Moški zbor *Jadra* je skladatelj zasnoval v dveh delih, oba pa slonita na enotnem tematskem gradivu. Medtem ko prvega določa enakomerno korakanje zvočnih blokov s temo v najvišjem glasu, pa drugi izhaja iz kontrapunktskega dela z ritmično diminuirano temo (primer 73). Štiritaktna tema je postavljena v šestnajsttaktno celoto, ta pa se v nadaljevanju še enkrat skoraj dobesedno ponovi.

1 *Mogočno, ne prepočasi*

f Ja - dra, ja - dra, po gla - di - ni,

Primer 73: *Janko Ravnik, Jadra*

Zanimivo je, da je tema zgrajena zgolj iz sekund in terc in nima nobenega zanjo značilnega intervala oz. skoka. Druga ponovitev (t. 5–8) teme je harmonizirana na način akordskih paralelizmov: spremljamo postopno spuščanje kvintakordov/septakordov (f–a–c/e–g–h/cis–e–gis–h/d–f–a–c/c–e–g–h). Tonalna funkcijskost je očitna na prehodu iz 8. takta v 9., sicer pa v osnovi ne določa harmonskega poteka

skladbe. Ravnik izrablja zvočni prostor sosednjih trizvokov, ki se v taktih 13–16 ustavijo na sozvočju f–a–c(–es).

Drugi del je fuga; izhodiščna tema je postavljena v četrtinsko gibanje, a zavoljo počasnejšega tempa nadaljuje značaj začetnih taktov skladbe (primer 74). Glasovi vstopajo na način *dux–comes* (bariton → tenor 2 → bas → tenor 1) s spremljevalnim kontrastobjektom (sinkopiran ritem in osminsko gibanje).

34 *Zelo široko* (♩ = 48) *p*

Da ta - ko sem re - kel bra - tje: ni je v soln - cu, ni je v ye - tru

38 Da - ta - ko sem ni je v soln - cu, ni je v ye - tru, ni je v soln - cu

Da ta - ko sem re - kel, bra - tje: ni je v soln - cu

Primer 74: *Janko Ravnik*, *Jadra*

Polifonijo po eni strani ne uravnava funkcijska harmonija, pač pa raba sosednjih oz. bližnjih kvintakordov, po drugi strani pa so toni, ki jih uporablja, značilnost posameznih tonovskih načinov: tako bi tonsko zalogo prvih sedmih taktov fuge (t. 34–40) lahko razumeli v kontekstu e–mola, nadaljevanje pa g–mola. A kljub temu izraziti paralelizmi na način vzporednih intervalov (oktave, kvinte, kvarte) ter akordov (kvintakordov in sekstakordov), v/nad/pod katere je vtkana tema, nevtralizirajo kakršnokoli občutenje tonalitete.

Po ekspoziciji se tema v nadaljevanju pojavlja v enakem zaporedju skozi glasove, le na drugih tonskih višinah (t. 42–51). Tu prevladuje osminski utrip v večini glasov, pospešen je tudi harmonski ritem oz. hitrost zaporedij vzporednih sozvočij. Način melodičnega gibanja glasov ustvarja valovanje (t. 44–49), kar je glasbena prisposodba verza »ni v valovih je nemirnih«. Ta del pravzaprav pripravlja višek skladbe (t. 52–54) z oktavnim nastopom teme v najnižjih glasovih.

Dve kitici Župančičevega besedila je Ravnik uglasbil v tonsko zgoščeni štiriglasni (in ob koncu tudi petglasni) moški zbor. Besedilno predlogo je uporabil kot izhodišče za dvodelno obliko in fakturo (homofonija – polifonija) ter kot vsebinsko iztočnico za prikaz temačnega, turobnega in nemirnega vzdušja.

Jadra, jadra po gladini,
mnogo krepkih duš pod njimi,
z vsakim jadrom hrepenenje,
z vsako dušo je usoda.

Da, tako sem rekel, bratje:
ni je v soncu, ni je v vetru,
ni v valovih je nemirnih,
v krepkih dušah je usoda.

V skladbi *Jadra* je skladatelj raziskoval delo s kontrapunktom v funkcijsko svobodni tonalnosti. Zgoščeno tonsko dogajanje pogojuje že samo štiriglasje moških glasov, prav tako pa tudi zapis najnižjih dveh glasov, ki sta velikokrat postavljena v izrazito ozki legi. Vzoredno vodenje sozvočij načeloma ni novost v Ravnikovem opusu, je pa nenavadno to, da pravzaprav prevladujejo v skladbi: po eni strani izstopa vzoredno vodenje intervalov (kvinta, kvarta in oktava) v dvojicah glasov (bas – bariton; prvi – drugi tenor), po drugi pa omenjeni paralelizmi potekajo v ozkem obsegu in izrazito nizkem registru, na trenutke v hitrem harmonskem ritmu. Gibanje glasov se močno oddaljuje od ustaljenih načel zborovskega stavka ter pevca sooča z zapisom, ki bi bil morda prej značilnost instrumentalnega dela. Ob tem se poraja misel, ali je morda Ravnik vokalni kontrapunkt zbora uresničeval ob izkušnji in študiju instrumentalnega kontrapunkta. Nedvomno se je z rabo nizkega registra in zgoščeno zvočnostjo približal vsebinski temačnosti verzov, z rabo valujočih paralelizmov celo pogojno upodobil tonsko slikanje, a oboje je podredil kontrapunktski fakturi, ki ni dopuščala, da bi pomenske razsežnosti verzov stopile v ospredje. Prav tako je močno radikaliziral (ovrgel?) načela vokalnega stavka ter na trenutke podredil glasbeni izraz tehniki, zaradi česar pozna zborovska dela niso mogla zaživeti na koncertnih odrih.

V analitičnem prerezu Ravnikovih zborov smo opazovali predvsem premene harmonskega stavka. Če novoakordovska dela raziskujejo bogastvo sozvočij znotraj tonalfunkcijskih razmerij ter rabo tonalnih ravni v dramaturgiji podajanja bolj ali manj enovitih (v melanholiji zasidranih) razpoloženj, pa se zbori po prvi svetovni vojni zatekajo k živahnejšemu in igrivemu izrazu. V teh delih se Ravnik tonaliteti ne odpove, le širi jo z novimi sozvočji, ki rahljajo funkcijska razmerja. Širi

jo tudi z vzporednim vodenjem sozvočij, s katerimi poudarja zvočni pomen terčnih akordov. Harmonski stavek je v teh delih nekoliko bolj odprl disonančnemu zvočnemu prostoru, zborovski stavek pa osvobodil tradicionalnega štiriglasnega zapisa.

Dilema o učinkovitosti poznih zborovskih del vsekakor še danes ostaja aktualna, prav tako tudi nekatera izvajalskotehnična vprašanja v skladbah. Obenem pa ne moremo mimo skladateljevih teženj pri iskanju *novoga* (in ustvarjalnem hotenju naprej), tudi na način združevanja tehnike fugata s sozvočji osvobojenimi funkcijskih razmerij.

4 Ravnikove sledi

V preseku zgodovine slovenske glasbe 20. stoletja moremo glasbenoustvarjalno pot Janka Ravnika opazovati kot svojevrstni specifikum, ki je potekal vzporedno z afirmacijo domače glasbene ustvarjalnosti in ob njej. Po eni strani je ta vtkana v širok časovni razpon šestih desetletij, po drugi pa govorimo o maloštevilnem, a nikakor zanemarljivem opusu. Njegovo maloštevilnost pojasnjuje Ravnikova življenjska pot, na kateri je bila glasba najpomembnejša, a nikakor ne edina izbira, kompozicija pa le eno od mnogoterih glasbeniških udejanjanj.

Sloviti komorni muzik, pianist, učitelj več pianističnih rodov in uveljavljenih slovenskih klavirskih umetnikov je našo glasbeno preteklost zaznamoval večplastno, s svojimi zgodnjimi deli pa je pripravljaval nov čas domače ustvarjalnosti. Ravnikova umetnostna večobraznost je segla onkraj glasbe, na področje režije in umetniške fotografije ter gorništvu. Hkratnost različnega je pogojevala premeščanje poudarkov prioritet, a nikoli za ceno posvečenosti umetniškemu razdajanju. Za številčno skromnim opusom se tako razgrinja umetnik premnogih darov, tudi izjemnih skladateljskih potencialov, s katerimi pa ni istovetil svojega celotnega bitja.

Ravnikovi skladateljski začetki so bili po eni strani odraz samosvojega in svežega glasbenega dejanja, po drugi pa zrcalo specifičnega umetniško-duhovnega miljeja, v katerem se je razvijalo in izoblikovalo skladateljevo pojmovanje glasbene umetnosti. Institucijo domače glasbene umetnosti sta ob začetku 20. stoletja predstavljali Glasbena matica in revija Novi akordi, obe (s svojimi ključnimi protagonisti) v pričakovanju novih prerokov domače tvornosti in zato naklonjeni (zmernim) modernističnim glasbenim težnjam. Ravnikovi prvenci tako niso mogli pasti na bolj plodna tla; v revijo so *prišli*, ko je ta imela že svojevrstno *tradicijo*, veljavo in repertoar, obenem pa so prestopili dotedanje tradicionalne rise in obetavno napovedovali prihodnost. Šlo je pravzaprav za modernizacijo tradicije (oz. dotedanje prakse), ki jo je skladatelj preoblekel v za domače razmere sveža, nova, drznejša sozvočja. Z umetniško dovršenimi in sugestivnimi deli je nadaljeval Lajovčevo tradicijo (zborov in samospevov), obenem pa je dajal slutiti *novo*.

Svoje prvo *soočenje* s kompozicijo je Ravnik razkril ob vpisu na praški konservatorij, ko je imel možnost izbire, a se je odločil za študij klavirja. Zmanjšanega interesa za skladanje v času obeh vojn v korist poustvarjalnega in neglasbenega delovanja ne smemo razumeti kot presenečenje, zgolj kot posledico prvega. Tudi sporadično skladanje po drugi svetovni vojni, na pobudo, ki je navadno prišla od zunaj, moremo opazovati v luči ustvarjalne kali, ki jo je Ravnik želel ohranjati pri življenju, saj je bila nepogrešljiv del njegove glasbeniške identitete.

Več kot polovica Ravnikovega opusa je nastala v prvem ustvarjalnem desetletju (1910–1921), skoraj tretjina pa v zamahu mladostniškega navdiha z objavami del v Novih akordih. Nespregljivi odzivi domačih glasbenih avtoritet na skladateljeva prva dela so nemara krepili Ravnikovo ustvarjalno hotenje. Da je v domači prostor vstopil kot nadaljevalec slovenskega izročila, niti ne preseneča, saj je prav domače okolje oblikovalo njegovo estetsko obzorje in kompozicijskotehnična izhodišča. Presenečajo pa dovršenost, umetniška raven, neoporečnost, tehtnost in izrazni nabor zgodnjih del, s katerimi je osupnil lokalni glasbeni milje.

Zgodnji ustvarjalni presežki so pozicionirali njegovo ime na raven obetavnega nosilca domače glasbene prihodnosti, študij v Pragi pa mu je zagotovil položaj formalno izobraženega glasbenika. Oboje skupaj je v domačem okolju, pripravljajočem se na institucionalizacijo in profesionalizacijo glasbenega življenja, predstavljalo zaželeno glasbeniško afirmacijo. To je sprva kratkoročno podkrepil s korepetitorskim in dirigentskim delom v operi, nadaljeval pa s komornim muziciranjem in zlasti v vlogi enega odločilnih predstavnikov institucionalizacije poustvarjalnega dela domačega glasbenega življenja.

Če je bil Ravnik z Novimi akordi prepoznan, je bil po prvi svetovni vojni, zlasti v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, uveljavljena, iskana in zaželeno glasbena osebnost. Ustvarjalne lovorike preteklosti so dodatno okrepile njegov položaj, obenem pa so ves čas zagotavljale dvojno recepcijo umetnika: Ravnika skladatelja in Ravnika komornega glasbenika.

Njegov skladateljski *obraz* je po prvi vojni le redko črpal iz notranje ustvarjalne nuje. Ta je tako rekoč odsotna na polju vseh zvrsti, še posebej klavirskega opusa. Večletna tišina je opazna tudi na področju samospeva.

Pet zborov iz tega časa pa je nastalo na pobudo domačega okolja, močne tradicije pevskih zborov (zlasti njihovih vodij), ki so ob novem repertoarju sočasnih ustvarjalcev želeli graditi umetniško (in kulturno) prepoznavnost lastnega delovanja. S temi zbori ni le soustvarjal za domače razmere aktualnega in želenega repertoarja, pač pa je vzdrževal lastno ustvarjalno nit, na recepcijski ravni pa (nenačrtno) ustvarjalni ugled. V istem času ga je življenjska pot zasidrila v učiteljskem poklicu ter kalila na koncertnih odrih. Glasbeniška pot se ni prenehala, le ustvarjalna je našla izziv v sferi neglasbenega, v umetniški fotografiji in filmu. Iz tega izhaja, da se Ravnik ustvarjalnosti ni nikoli odpovedal, le poudarek je prenesel drugam, na umetniško fotografranje in v avtorstvo prvega slovenskega celovečernega filma. Mojstrovina na področju filmske umetnosti in nenazadnje kulturne zgodovine Slovencev je imela širše posledice za samega umetnika; nemara je pa še bolj okrepila njegov intimni odnos z naravo in gorami.

S svojo odsotnostjo v domači glasbenoustvarjalni krajini ni proklamiral umetniškega molka, dasi morda njegova tišina na to namiguje. Domače glasbene razmere je moral dodobra poznati, nenazadnje so se odvijale na daljici konservatorij in Opera, medtem ko je bila vloga radia z vidika domače ustvarjalnosti obrobnega značaja in kot taka ni mogla posegati v razmerje moči in vpliva prvih dveh. Zapleteni pogon delovanja, interesov, pričakovanj, zahtev in nenazadnje najrazličnejših (finančnih in umetniških) ideologij Opere je spoznal tudi sam. Kratka, a najbrž dovolj učinkovita izkušnja ga je privedla do tega, da je lahko brez pomislekov ob pravem času prestopil drugam, v mirnejše in pred družbenokulturnimi turbulencami varnejše glasbeno okolje. V okolje, ki se je šele rojevalo in je zrlo v obetavno prihodnost ter ni bilo obremenjeno z zapletenimi razmerji zgodovinske dediščine, obstoječega stanja, nemogočih pogojev delovanja in zamegljene vizije, čeprav naj bi utelešalo reprezentanco v polnem pomenu besede.

Konservatorij, v katerem se je Ravnik zasidral, je omogočal intimno delovno okolje; to pa mu je dopuščalo neizmerno svobodo dela prav na polju tistega vidika njegove glasbenosti, kjer je bil najbolj doma: v klavirju.

Polemike, refleksije, odzive, kritike in misli na glasbenem področju (Lajovic, Kogoj, Vurnik, Škerjanc, Govekar, Adamič, Polič, Čerin, pozneje Osterc, Lipovšek) je v majhnem (in provincialnem) okolju, kot je bila Ljubljana, moral spremljati, saj so zadevale maloštevilne akterje domačega glasbenega delovanja. Nanje se ni nikoli odzival ali pa v njih sodeloval, nemara ni imel potrebe po tem, da bi domačo glasbeno sceno na kakršenkoli način reflektiral. Zadostovalo mu je, da je bil njen tvorni del, tako z vidika komornega ustvarjalca kot z vidika profesorja klavirja.

Družbenokulturna trenja, povezana s takratnim glasbenim življenjem, so se, poleg tistih, ki bodo zavedno ostala zavita v tančico neznanega, odvijala na ravni dnevnikov, časopisov in revij, iz katerih lahko med drugim danes sestavljamo sliko utripa misli o glasbi takratnega časa.

Dvajseta leta prejšnjega stoletja so, kot čas novih družbenih razmer ter drugačnih razmerij moči glasbenih inštitucij in njih posameznikov, odprla novo polje o refleksiji domačega glasbenega življenja, prav tako pa so predstavljala vstop mlajše generacije skladateljev in glasbenih piscev, ki se je začela na različne načine konfrontirati s takratnim stanjem slovenskega glasbenega življenja. Z današnjega vidika se te konfrontacije morda resda zdijo odločilne za rekonstrukcijo nekega časa, a njihovi realni dosegi in odmevi niso nujno vznemirjali tirnic takratnega glasbenega življenja. Morda tudi zato omenjena leta označuje Lipovšek kot čas »mrtvila« in »zastoja« (Lipovšek, 1935a, 575).

Kogoj je z izkušnjo glasbenika, »samotnega iskalca novih kompozicijskih značilnosti« (Loparnik, 1985, 98) in kot »intelektualna potencia izredne moči in prepričevalnosti« (Vidmar, 1985, 302) lucidno in pronicljivo sicer nastavljal ogledalo

tedanjemu glasbenemu dogajanju, a je bil v tem, vse do Vurnikovih zapisov o slovenskem glasbenem življenju, osamljen.

Trideseta leta, ko so glasbeno prizorišče postopno začele osvajati mlajše generacije glasbenikov in skladateljev, Osterc pa je postal »najzanimivejša osebnost v slovenskem glasbenem ustvarjanju« (Lipovšek, 1935a, 575), so bila rezultat (postopne ter v infrastrukturnih vidikih prepočasne) profesionalizacije dvajsetih in s tem večjega števila (v tujini in doma) šolanega glasbenega kadra ter navidezne stabilizacije glasbenokulturnega življenja. Javno afirmacijo so vodilne skladateljske osebnosti (Osterc, Škerjanc) uresničevale predvsem s svojimi deli, s svojim položajem in vsestranskim glasbenim delovanjem, hkrati pa tudi s publicističnim delom, ki ga je napajala potreba po pojasnjevanju in refleksiji lastnih estetik in glasbenih nazorov.

Te so še kako intenzivno živele na konservatoriju, kjer sta delovala oba protagonista, nosilca odločilnih glasbenoestetskih usmeritev. Medtem ko je enega vodila najprej težnja po profesionalizaciji glasbenega življenja ob preverjenih ustvarjalnih modelih preteklosti, pa je bila za drugega edina možna glasbena realnost dohitevanje zgodovinskega trenutka v vseh razsežnostih njenega pomena. Različne glasbenoestetske pozicije so opravljale vlogo kompasa mladim generacijam, te pa so dokončne odgovore iskale le v tujini.

Ravnik je glasbena hotenja mlajših generacij, ki so se v tridesetih letih začele uveljavljati na konservatoriju, moral poznati. Kako se je sam opredeljeval do idejnih in estetskih novosti takratnega časa, ne vemo. Njegova pozicija je bila vendarle zaodrje glasbenega prizorišča. Ta mu je dopuščala, da je svojo vlogo glasbenika pianista prepustil obetavnim študentom, ustvarjalni potencial pa izzivel v neglasbenem delovanju.

Tako kot ni reflektiral domačega glasbenega življenja, tako ni pisal o lastni umetnosti in ne o umetnosti drugih, vsaj ne glasbeni. Njegove razlagalne in opisovalne veščine so prišle do izraza na področju umetniške fotografije, na številnih predavanjih, ki jih je pripravil po Sloveniji in na Hrvaškem.

Res pa je, da je v našem okolju med obema vojnama misel o glasbi šele iskala svoj legitimni prostor, saj kot taka še ni bila del splošne glasbeniške zavesti. Mentalno ozračje glasbenikov, poustvarjalcev, zlasti starejše generacije, je (z očitno izjemo Kogoj in Osterca) v precejšnji meri zaznamovala miselnost predvojnega časa, ki se ni mogla prilagajati vsebinskim in estetskim spremembam novega časa ali pa se je prilagajala zelo počasi.

Ne moremo zanikati, da je svoje pojmovanje glasbe Ravnik izoblikoval ob avtoritetah prav tistega časa, časa, ki ga je nato transformirala vojna in po njej nova družbenopolitična (in obenem tudi kulturna) ureditev. Transformacijo nekega časa je skladatelj/pianist prilagodil tudi lastni poziciji in nemara lastnemu dožemanju

svoje vloge v tem. Da mu je bilo povsem jasno, da je njegova osebna izkaznica klavir oz. v pianizmu ukoreninjen (poustvarjalni in pedagoški) svet, ki pa lahko odmaknjeno sobiva ob ustvarjalnih vzgibih neposrednega okolja, komaj dvomimo. V tej avtonomiji glasbeniškega položaja zatorej ni obstajala notranja nuja po obstoju na še enem (skladateljskem) glasbenem polju. Nemara tudi iz pragmatičnih razlogov ne, saj je bilo drugo (ostalo) že zasedeno s strastjo do druge umetnosti.

Pozicioniranje Ravnika v krajino domače ustvarjalnosti se tako izmika enoznačni opredelitvi. S prehajanjem iz skladateljske prisotnosti v odsotnost (obdobje med vojnama) in pozneje vračanjem z utrinki kot reminiscencami na lastno skladateljsko identiteto (dela po drugi svetovni vojni) namiguje, da se glasbeni ustvarjalnosti ni nikoli odpovedal, le njeno vlogo na svoji življenjski poti je predrugačil.

Aura zgodnjih mojstrovini ni dopuščala, da bi na njegova poznejša dela padla kakršnakoli senca dvoma, hkrati pa mu je kljub ustvarjalni odsotnosti med obema vojnama zagotavljala skladateljski ugled. Z opojno harmonsko barvitostjo, dognanostjo, svežino, kontrolirano eruptivnostjo in povednostjo pristnega glasbenega izraza zgodnjih del je na glasbeno prizorišče vstopil kot zrela in izoblikovana umetniška osebnost. Taka, ki je zaznamovala in napovedala ter se ob svojem času umaknila in prepustila nalogo za to poklicanim.

V (medvojnem) času vznikajočih sodobnejših skladateljskih poetik in počasne profesionalizacije domačega glasbenega prostora, je lastno profesionalno držo in zavest gradil ob pedagoških uspehih in komornemu udejstvovanju. Kljub temu je do lastnega skladateljskega dela ostal strog in zahteven, kontemplativen in radoveden ter navzlic skromnemu številu del raziskoval *naprej*. Prav ta notranja nuja postopnega spreminjanja naučene tradicije kaže na dvoje: ustvarjanje je pojmoval kot proces, ki terja premike, odmike, soočenja, spremembe, skratka nenehno zorenje ustvarjalca; obenem pa tudi namiguje na občutljivost do sočasnih skladateljskih teženj. Zdi se, da o neposrednih in očitnih zunanjih vplivih pri Ravniku ne moremo govoriti, saj svojo govorico dosledno in premočrtno izpeljuje iz začetnih estetskih izhodišč. Glasbeno sedanjost svojega časa je nemara priznaval, a mu poglobljeno razumevanje moderne-ga kompozicijskega stavka ni predstavljalo ustvarjalnega izziva.

Ravnikova duhovna povezanost z naravo – tistega dela, ki ga je vzporedno intenzivno živel – se zrcali tudi v njegovih glasbenih delih, zlasti zborovski ustvarjalnosti. Izbira besedilnih predlog kaže, da je navdih črpal v podobah, simbolih in prisposodobah narave. V zborih se je sprva meditativno-pripovedno in razpoloženjsko zasukalo k igrivemu, pozneje pa k resnobnemu in temačnemu doživljanju. Za razliko od zborov razpirajo samospevi območje (pretežno) ljubezenske lirike, palete različnih čustvenih odtenkov, ki se gibljejo od izpovedi sreče, hrepenenja in vzhičenja, do melanholije, žalosti in obupa.

Glasbenoanalitični vpogled v vse tri zvrsti podrobno razpira pot skladateljeve glasbene govornice, ki je po eni strani vseskozi ostala zavezana prepričanju o glasbi kot lepi umetnosti, po drugi pa je znotraj te estetike vendarle iskala načine preseganja tradicionalne harmonije in z njo tonalne funkcijskosti.

Premene so potekale sočasno v vseh zvrsteh, najočitneje pa so se manifestirale v harmonskem jeziku. Pomenljivo je, da Ravnik ni obtičal na ravni izjemnih novokordovskih del, temveč se je prepustil procesu iskanja novih izraznih in zvočnih možnosti. To hotenje je bilo prisotno že zelo zgodaj – izvornik neobjavljenih *Verzov* je dovolj zgovoren primer, uresničitev le-tega pa opazujemo v *Seguidillah*.

V tem procesu se je zgodila tudi preobrazba skladateljevega pojmovanja tonalitete: nje-ne meje je raztegnil do meje, znotraj katere je lahko raziskoval harmonski (in zvočni) potencial terčnih sozvočij v funkcijsko svobodni tonalnosti. Stabilnost so v poznih samospevih tako predstavljali posamezni akordični centri, napetost pa odmikanje od le-teh ter raba takih zvočnih kombinacij, ki so terčne strukture rahljale ali pa celo nevtralizirale. Ravnik se ni nikoli odpovedal akordu kot osnovnemu harmonskemu gradniku, le da ga je v poznih samospevih prežehl z radikalnejšo in priostreno zvočnostjo.

Če zgodnja dela zaznamuje predvsem raziskovanje zvočne vertikale, pa v delih po prvi svetovni vojni stopa v ospredje tudi delo z motivom (*Veliki karakteristični valček, Melanholični valček, Seguidille* ter zbor *Solnce v zenitu* in *Zimska pesem*).

Zanimivo je, da je najprej in najočitneje stopil na polje svobodne tonalnosti v samospevih. In prav v tej zvrsti je tudi sprva vpeljal radikalnejšo zvočnost. Nemara je drznejšo harmonsko govornico veliko lažje raziskoval in preizkušal ob besedilni predlogi samostojnega pevskega glasu kot pa zborovskem stavku ali klavirskih miniaturah. Razlog za to moremo iskati v morebitnem občutenju ustvarjalne varnosti, ki jo je po eni strani omogočala literarna predloga, po drugi pa tudi zaupanje v izvajalski potencial glasbeno izobraženih pevcev, s katerimi je tudi sam intenzivno sodeloval.

Po drugi svetovni vojni je opazen Ravnikov umik s področja glasbene ustvarjalnosti. V teh maloštevilnih delih zasledujemo dve težnji: prva je ta, da se skladatelj obrača h kontrapunktu (pozna zborovska dela), druga pa, da radikalnejša zvočnost poznih samospevov vstopa tudi v zborovski in klavirski stavek.

Terčna sozvočja in njihov zvočni potencial so – ob preverjenih oblikovnih, strukturnih in kompozicijsko-tehničnih osnovah – predstavljala Ravnikovo ustvarjalno obzorje; na poti od znanega (funkcijska harmonija) k manj znanemu (izmikanje funkcijski harmoniji) je raziskoval, iskal in preizkušal tisto plat glasbe, ki ga je že zelo zgodaj pritegnila. Zvoku na način harmonske barve, utelešene v terčna

sozvočja, je od samih začetkov pripisoval osrednji pomen. Tej poetiki je vseskozi ostal zavezan, tudi takrat, ko je tonaliteto razbremenil funkcijskih razmerij. Sprememba v njegovi govornici je tako veliko bolj zaznamovala estetsko raven sprejemanja glasbe kot pa skladateljeva glasbenoestetska prepričanja.

Glasbeni *svet* in z njim glasbeno ustvarjalnost je Ravnik moral dojemati na način intimnega glasbenega doživetja, ne pa tudi kot pojmovni ter razumsko spoznavni proces. K tej misli nas napeljuje več ugotovitev: svojo ustvarjalnost je izpeljeval iz tistih kompozicijskih modelov preteklosti, ki so bili blizu njegovi estetiki, izoblikovani bodisi ob poustvarjalni izkušnji ali pa tradiciji, iz katere je izšel; lastnih ali tujih kompozicijskih vprašanj ni nikoli problematiziral oz. najbrž sploh ni čutil potrebe po tem – torej pri njem ne zasledimo vztrajnih in premišljenih poskusov misliti umetnosti; kompozicija je bila njegov intimni svet (še kako dobrodošel v domačem glasbenem okolju), v katerem je raziskoval svoje dojemanje glasbe, neobremenjeno in neodvisno od sočasnih tujih in domačih glasbenih teženj.

Čeprav je pustil za sabo pričevanje, da so njegov (neuresničeni) študij kompozicije nadomeščali obiski koncertov v Pragi, se zdi, da je tam in takrat Ravnik predvsem spoznaval glasbeno literaturo različnih glasbenih prizorišč. Praga je bila v njegovem času študija še vedno na pragu glasbene avantgarde, z Dunajem kot najbližjim večjim središčem pa skladatelj ni imel povezave. Ravnik se je torej šolal v času, ko še ni bil zamajan temelj estetske in kompozicijskotehnične norme, vprašanje pa je, ali bi tudi neposredno srečanje z avantgardo sploh vplivalo na Ravnikov ustvarjalni ustroj. Kljub praškemu miljeju je ustvarjalno hotenje navsezadnje vendarle navdihovalo domače okolje, iz katerega je izšel, okolje, v katerem se je ustvarjalno potrjeval in nenazadnje tudi uresničil.

V njegovem duhovnem in umetnostnem, še posebej glasbenem obzorju ni obstajala potreba po dohitevanju zgodovinskega trenutka zahodnoevropskih glasbenih tokov in poetik. Obstajala pa je močna intenca po artikuliranju osebnega glasbenega izraza, jasnega v namenu, premišljenega v zasnovi in prepričljivega v glasbi; stran od iskanj novih zvočnih tehnik.

Maloštevilni glasbeni opus skrivoma uteleša ustvarjalno nit, ki jo tke notranja nuja po glasbeni hoji naprej. Ta pa se na poti noče odpovedati idealu lepe umetnosti. In prav to anahrono razmerje zaznamuje Ravnikova pozna dela, po eni strani se lepota udejanja v spogledovanju s tradicijo, naprej pa v iskanju novih zvez, povezav in zvočnih konstelacij terčnih sozvočij.

Terčna sozvočja drzno napenjajo tonalno strukturo, ta pa vseskozi iz ozadja uravnava glasbo, četudi ne na ravni zvočne realizacije. Ravnik se tradicionalnim sredstvom ne odpove – ohranja ponavljanje glasbenega gradiva, prepoznavnost motiva

oz. gradiva in dela z njim (variiiranje) ter sintakso – le postavi jih v kontekst funkcijsko osvobojenih terčnih sozvočij.

Logika glasbenega izraza, katerega najmočnejše sredstvo je disonanca in ki kliče po razvezu (konsonanci), je pri Ravniku vseskozi prisotna. Ko tonaliteto do skrajnih meja obloži s kromaticizmom in s tem zabriše funkcijskost, je razvez še vedno terčni akord, ob zaključku fraze, dela ali pa skladbe.

Pojmovanje disonance je predvsem harmonske (in ne motivične) narave in izhaja iz konteksta trizvoka. Ravnik v poznih delih pravzaprav raziskuje akordsko barvo ob intenzivni rabi kromatičnih paralelizmov. Izrazno vrednost kromatike, izpeljano iz tonalne glasbe, stopnjuje do točke, v kateri še vedno lahko ostane zavezan tradicionalni sintaksi. Močno obložen in kromatiziran glasbeni stavek sloni na nasprotju konsonanca – disonanca. To pomeni, da sozvočja, disonantna ali pa nerazrešena, ostajajo jasno pozicionirana v razmerju do virtualno prisotne konsonance. Skladateljevo pojmovanje (harmonske) disonance tako nikoli ne ogroža tonalitete, tudi takrat ne, ko je ta prisotna zgolj latentno. V nihanju med napetostjo in sprostitvijo se konsonanci torej nikoli ne odpove. Povednost njegove glasbe tudi v zvočno najradikalnejših delih izraščata na ozadju tradicionalne harmonije, uresničene v opojni harmonski barvitosti zgodnjih del.

Glasbene poteze zgodnjih del nakazujejo, da je Ravnik ob vstopu na domače prizorišče nadaljeval Lajovčevo tradicijo, radikaliziral izhodišča Novih akordov in hkrati individualiziral lastno. Znano je skušal prilagoditi svojemu pojmovanju terčnih sozvočij in njih vezavam, kakor tudi času, v katerem je deloval. Na recepcijski ravni so bila njegova dela še kako dobrodošla, saj je domače izročilo nadaljeval in ga obenem prepojil z *novim*, drugačnim, podvrženem *radikalnejšemu* šele v poznejši ustvarjalnosti.

Ravnikovi glasbeni začetki so zrcalo domače tradicije ali družbeno pogojenega stanja tako na ravni zvrsti kakor tudi na ravni pojmovanja udejanjanja skladateljskega védenja. Njegova nadaljnja glasbena pot omenjene smeri ni spreminjala, pač pa jo je v kontekstu novih glasbenih teženj domačih skladateljev zožila v nišo intimnih, predanih, poglobljenih ustvarjalnih raziskovanj.

Navidezni nosilec napredne estetike je bil v resnici mojster tradicije in njene transformacije v svoj in prihodnji čas. Neobremenjeno je sobival v tokovih domače glasbene ustvarjalnosti in ob njih, ohranjal prepoznavno pozicijo in uhajal idejnim, slogovnim in kompozicijskim težnjam svojega časa. Z vstopom na domače prizorišče je začel prepoznavno topiti ost zamudništva, s svojimi miniaturnimi mojstroviniami pa odločilno zaznamoval antologijo slovenske glasbe 20. stoletja.



Slika 19: karikatura Janka Ravnika (vir: Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si)

Povzetek

Knjiga *Odsevi in obliča glasbene govorice Janka Ravnika* osvetljuje glasbeni opus slovenskega skladatelja Janka Ravnika, ki je prepoznavno zaznamoval slovensko glasbeno ustvarjalnost v prvih desetletjih 20. stoletja. Osrednja iztočnica monografije je glasbenoanalitični prikaz Ravnikovega opusa na področju treh zvrsti (klavirskih del, samospenov in zborov) njegovega skladateljskega dela. Gre za sistematičen prikaz in analize skladb, v katerih se manifestirajo značilnosti Ravnikove glasbene govorice v času in skozi čas, z vsemi morebitnimi spremembami, kompozicijskimi in slogovnimi spremenljivkami, dilemami, izhodišči in rešitvami. Analitični pogled na vsako od treh zvrsti skozi kronologijo nastanka glasbenih del razpira uvid v skladateljev proces skladanja posamičnega dela, prav tako pa analitične izsledke posamičnih skladb sintetizira v značilnosti govorice in v opazovanje premen v njej. Razumevanje Ravnikovih ustvarjalnih izhodišč in tudi njegove ustvarjalne poti osvetljujejo nekateri drobci iz življenjepisa. Ta temelji na zapisih iz leksikalne literature in na skladateljevih osebnih pričevanjih, kakor in kolikor jih je sploh želel posredovati.

Knjigo odpira poglavje, ki Janka Ravnika umešča v glasbenozgodovinski kontekst prostora, v katerem je deloval. Umeščanje skladatelja sloni na nenehni interakciji s slovenskim prostorom, okoliščinami, institucijami, glasbeniki in drugimi osebnostmi ter dejavnostmi od začetka 20. stoletja do druge svetovne vojne. Govorimo o skladateljsko in nasploh glasbeniško najbolj plodnih letih, v katerih se je manifestiralo Ravnikovo delo.

Pozicioniranje Janka Ravnika v odnosna razmerja z vsemi (ne)posrednimi dejavniki in okoliščinami, v katerih je deloval, pomaga pri celovitejšem razumevanju njegove vloge v našem glasbenem prostoru, osvetljuje njegovo osebnost in odločitve ter stopa korak bližje k umetniku mnogih darov, čigar glasbeniška pot ni beležila velikih pretresov in prelomov.

Glasbenoanalitični vpogled v vse tri zvrsti podrobno razpira pot skladateljeve glasbene govorice, ki je po eni strani vseskozi ostala zavezana prepričanju o glasbi kot lepi umetnosti, po drugi pa je znotraj te estetike vendarle iskala načine preseganja tradicionalne harmonije in z njo tonalne funkcijskosti.

Premene glasbene govorice so potekale sočasno v vseh zvrsteh, najočitneje pa so se manifestirale v harmonskem jeziku. Pomenljivo je, da Ravnik ni obtičal na ravni izjemnih novoakordovskih del, temveč se je prepustil procesu iskanja novih izraznih in zvočnih možnosti. V tem procesu se je zgodila tudi preobrazba skladateljevega pojmovanja tonalitete: njene meje je raztegnil do točke, znotraj katere je lahko

raziskoval harmonski (in zvočni) potencial terčnih sozvočij v funkcijsko svobodni tonalnosti. Stabilnost so v poznih samospevih tako predstavljali posamezni akordični centri, napetost pa odmikanje od njih ter raba takih zvočnih kombinacij, ki so terčne strukture rahljale ali pa celo nevtralizirale. Ravnik se ni nikoli odpovedal akordu kot osnovnemu harmonskemu gradniku, le da ga je v poznih samospevih prežehl z radikalnejšo in priostreno zvočnostjo.

Terčna sozvočja in njihov zvočni potencial so – ob preverjenih oblikovnih, strukturnih in kompozicijsko-tehničnih osnovah – predstavljala Ravnikovo ustvarjalno obzorje; na poti od znanega (funkcijska harmonija) k manj znanemu (izmikanje funkcijski harmoniji) je raziskoval, iskal in preizkušal tisto plat glasbe, ki ga je že zelo zgodaj pritegnila. Zvoku na način harmonske barve, utelešene v terčna sozvočja, je od samih začetkov pripisoval osrednji pomen. Tej poetiki je vseskozi ostal zavezan, tudi takrat, ko je tonaliteto razbremenil funkcijskih razmerij. Sprememba v njegovi govorici je tako veliko bolj zaznamovala estetsko raven sprejemanja glasbe kot pa skladateljeva glasbenoestetska prepričanja.

V Ravnikovem duhovnem in umetnostnem, še posebej glasbenem obzorju ni obstajala potreba po dohitevanju zgodovinskega trenutka zahodnoevropskih glasbenih tokov in poetik. Obstajala pa je močna intenca po artikuliranju osebnega glasbenega izraza, jasnega v namenu, premišljenega v zasnovi in prepričljivega v glasbi; stran od iskanj novih zvočnih tehnik.

Maloštevilni glasbeni opus skrivoma uteleša ustvarjalno nit, ki jo tke notranja nuja po glasbeni hoji naprej. Ta pa se na poti noče odpovedati idealu lepe umetnosti. In prav to anahrono razmerje zaznamuje Ravnikova pozna dela, po eni strani se lepota udejanja v spogledovanju s tradicijo, naprej pa v iskanju novih zvez, povezav in zvočnih konstelacij terčnih sozvočij.

Ravnikovi glasbeni začetki so zrcalo domače tradicije ali družbeno pogojenega stanja tako na ravni zvrsti kakor tudi na ravni pojmovanja udejanjanja skladateljskega védenja. Njegova nadaljnja glasbena pot omenjene smeri ni spreminjala, pač pa ga je v kontekstu novih glasbenih teženj domačih skladateljev zožila v nišo intimnih, predanih, poglobljenih ustvarjalnih raziskovanj.

Summary

The book *Echoes and images of Janko Ravnik's musical language* illuminates the musical opus of Slovenian composer Janko Ravnik, who left a significant mark on the Slovenian musical creativity in the first decades of the 20th century. The central focus of the monograph is a musical-analytical study of Ravnik's opus in the field of three genres (piano works, songs, and choirs) of his compositional output. It offers a systematic presentation and analyses of compositions in which the characteristics of Ravnik's musical language manifested through time. The analyses include all possible alterations, compositional and stylistic changes, dilemmas, starting points, and solutions. The analytical examination of each of the three musical genres, paired with the consideration of the chronology of their creation, can offer us an insight into the composer's creative process of an individual composition. Furthermore, the analysis also synthesizes the analytical outcomes of individual compositions into the characteristics of his musical language and observes and highlights its differences and particularities. Understanding of Ravnik's creative conceptions and his creative path is supported by small insights from his biography. The latter is based on the lexical literature and on composer's own thoughts and reflections, to the extent and the manner he wished to share them.

The book introduces a chapter, which considers Janko Ravnik's music-historical context of the cultural sphere in which he worked. The composer's social embeddedness derives from his continual interaction with his environment, social circumstances and institutions, musicians and other personas and activities from the beginning of the 20th century to the Second World War. In regards to his compositional output and his broader musical activity, these were his most productive years. An understanding of his position within his personal relationships can, together with all direct and indirect influences and circumstances in which he worked, help us reach a comprehensive understanding of his role in the domain of Slovenian music. It illuminates his personality, his decisions and brings us closer to the artist with many talents, whose musical path did not evidence big disruptions or conjunctures.

Musical analytical insights into all three genres display in detail the path of composer's musical language, which on the one hand remained faithful to the belief of music being a fine art, but on the other hand, within this aesthetics, he still attempted to surpass traditional harmony and its tonal functionality. The shifts within his musical language were occurring concurrently in all of the genres but manifested most prominently in his use of harmonic language. It is significant that Ravnik did not attach himself to the accomplishments of exceptional works of the era of the musical journal *Novi akordi*, but freely searched for new expressive

and sound possibilities. Within this process the composer's perception of tonality changed: he extended the borders of tonality to the degree which still allowed him to continue to explore the harmonic (and sound) potential of triad sonorities placed within a tonality liberated from functional harmony. In his late songs, the stability was achieved with the use of individual chord centres, through an establishment of tension and distancing from it, and with the use of sound combinations which weakened or even neutralized triad structures. Ravnik never abandoned the idea of the chord being the fundamental harmonic building block, but in his late songs, he did permeate it with radical and sharpened sonority.

Triad sonorities and their sound potential were - alongside with established form, structure and compositional-technical foundations - the basis of Ravnik's creative horizons; on the way from the known (functional harmony) to less known (distancing from functional harmony) he studied, searched and experimented with the aspect of music he was drawn to early in his musical path. Sound as a manifestation of harmonic colour embodied in triad sonorities was for Ravnik of significant importance from his very beginnings. He always remained true to this poetics, even when he loosened the tonality from its ties to functional harmony. The shift in his musical language had, therefore, a much deeper impact on the aesthetic dimension of reception of music, as on the composer's own music-aesthetic beliefs.

Ravnik's spiritual, artistic and especially musical horizon did not perceive a need to correspond to a historical moment of Western European musical currents and poetics. There was, however, a strong intention for articulating a personal musical expression, which is clear in its purpose, carefully conceived in its design and convincing in its musical essence; detached from seeking new sound techniques.

A small numbered musical opus secretly embodies a creative thread, woven by an inner necessity to carry on the musical path. Yet his essentiality is not prepared to abandon the ideals of fine art. It is precisely this anachronistic relationship which characterizes Ravnik's late works, where, on the one side, the beauty is expressed in its relationship with the tradition, and on the other, it is contained in its strive to find new connections, relations and sound constellations of triad sonorities.

Ravnik's musical beginnings can be viewed as reflections of Slovenian musical tradition or socially conditioned situations, as much as on the level of a genre as well as in the view of understanding of an embodiment of composer's knowledge. His later musical path did not deter from the aforementioned approach, it did, however, in the context of the new musical tendencies of the local composers, obliged him to precise into a niche of intimate, dedicated, deeper artistic explorations.

Viri in literatura

Notno gradivo

Janko Ravnik: Seguidille. Za tenor in klavir. Ljubljana, Glasbena matica 1920.

Janko Ravnik: Slovenske narodne za glasb in klavir. Ljubljana, DZS 1953.

Janko Ravnik: Dve pesmi za ženski zbor in klavir štiriročno. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev (ED 115) 1961.

Janko Ravnik: Deset zborov. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev (ED 227) 1964.

Janko Ravnik: Lirični spevi. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev (ED 41) 1957.

Janko Ravnik: Klavirske skladbe. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev (ED 537) 1973.

Janko Ravnik: Requiem za moški in ženski zbor unisono in orgle. Rokopis. Hrani Matej Ravnik.

Viri

Rokopisno in arhivsko besedilno gradivo:

Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, Novi akordi–Arhiv uredništva.

Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, Janko Ravnik.

Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, Marijan Lipovšek.

Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, Ljubljana, Koncertni sporedi 1918–1943.

Zapuščina Janka Ravnika. Hrani Matej Ravnik.

Akademija za glasbo UL. Personalna mapa. Janko Ravnik.

Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si.

RTV Slovenija. Glasbeni arhiv Radia Slovenija. Posnetki. Janko Ravnik.

Časopisni viri

- Cerkveni glasbenik*. Revija za cerkveno glasbo. Ljubljana: Cecilijino društvo, 1919–1941.
- Glasbena mladina: Revija glasbene mladine Slovenije*. Tematska številka Novi akordi. 1977, 78/3. Ljubljana: Glasbena mladina Slovenije.
- Radio Ljubljana*. Tednik za radiofonijo. Ljubljana: Konzorcij, 1929–1941.
- Naš val*. Ilustrirana radijska tedenska revija. Ljubljana: Konzorcij *Naš val*, 1934–1940.
- Naši zbori*. Zborovska revija. Ljubljana: DZS, ZKOS, 1946–1992.
- Novi akordi*. Zbornik za vokalno in instrumentarno glasbo. Ljubljana: L. Schwen-
tner, 1901–1914.
- Nova Muzika*. Dvomesecnik za vokalno in instrumentarno glasbo. Ljubljana: Glas-
bena Matica 1928–1929.
- Slovenska glasbena revija*. Ljubljana: DZS 1951–1960.
- Slovenski narod*. Časnik. Ljubljana: Narodna tiskarna, 1910–1944.
- Zbori*. Mesečna revija za novo zborovsko glasbo. Ljubljana: Pevsko društvo Lju-
bljanski zvon, 1925–1934.

Časopisni viri in literatura

- Adamič, Emil, 1924: Prva javna produkcija gojencev konservatorija Glasbene ma-
tice. *Slovenski narod* 26. junij 1924. 3.
- Adamič, Emil, 1931: Dva komorna koncerta. *Jutro* 11. december 1931. 3.
- Ajlec, Rafael, pod geslom: Janko Ravnik. *Slovenski biografski leksikon*, III (ur. Al-
fonz Gspan [et al.]). Ljubljana: SAZU 1960–1961. 43–44.
- Bedina, Katarina, 1995: Slavko Osterc in njegov čas. *Muzikološki zbornik* 31. 5–10.
- Bedina, Katarina, ur., 1995a: *Varia musicologica 2. Zbornik ponatisov o življe-
nju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva*. Ljubljana:
Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo in Slovensko muzikološko
društvo.

- Bedina, Katarina, 1997: Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega dela. V: *Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas* (ur. Dušan Nečak). Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete. 152–167.
- Bent, Ian, 2004: *Music analysis in the nineteenth century II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bergamo, Marija, 1990: »Življenja zmožni« zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjncu. V: *Konferenčni zbornik. Glasba in poezija. Slovenski glasbeni dnevi 1990*. Ljubljana: Festival. 193–201.
- Bole, Franc, 1979: Pogovor z režiserjem prvega slovenskega filma. Prof. Janko Ravnik in njegove tri ljubezni, glasba, gore, film. *Ognjišče* 15/1. 7–10.
- Bogunović, Katarina, 2001: *Pomen besedila v zborih Antona Lajovca, dvanajst pesmi za moški, mešani in ženski zbor*. Diplomsko delo, tipkopis. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.
- Bogunović, Katarina, 2005: Recepcija Ravnikovega glasbenega delovanja v slovenski glasbeni publicistiki. *Muzikološki zbornik* 41/1, 81–89.
- Bogunović Hočevar, Katarina, 2006: A Fragment to the Genre of the Piano Piece: its 'real' beginning to the Slovene musical Literature. *Muzikološki zbornik* 42/2. 87–98.
- Bogunović Hočevar, Katarina, 2007: Estetika fragmenta kot ključ za razumevanje Schumannove Hausmusik. *Muzikološki zbornik* 43/1. 99–105.
- Brenk, Francè, 1980: *Prva dva slovenska dolga filma*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Brojan, Matjaž, 1999: *Začetki radia na Slovenskem*. Ljubljana: Modrijan, Radio Slovenija.
- Budkovič, Cvetko, 1992: *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem. Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Budkovič, Cvetko, 1995: *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem. Od nastanka konservatorija do akademije za glasbo 1919–1946*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Burge, David, ur., 1990: *Twentieth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books.

- Cankar, Izidor, 1920: *Obiski*. Ljubljana: Nova založba.
- Cigoj Krstulović, Nataša, 2000: Koncerti Glasbene matice do prve vojne. V: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca* (ur. Jurij Snoj in Darja Frelih). Ljubljana, ZRC SAZU. 181–192.
- Cigoj Krstulović, Nataša, 2015: *Zgodovina, spomin, dediščina: Ljubljanska glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Cvetko, Dragotin, 1987: *Anton Lajovic*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Cvetko, Dragotin, 1988: *Fragment glasbene moderne iz pisem Slavku Ostercu*. Ljubljana: SAZU.
- Cvetko, Dragotin, 1988a: *Gojmir Krek*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Cvetko, Dragotin, 1991: *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Cvetko, Dragotin, 1960: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III*. Ljubljana: Državna založba.
- Cvetko, Dragotin, 1977: *Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe*. Ljubljana: SAZU.
- Dahlhaus, Carl, 1980: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Labor-Verlag.
- Dolenc, Ervin, 1996: *Kulturni boj. Slovenska kulturna politika v Kraljevini SHS 1918–1929*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Edler, Arnfried, pod geslom: Klaviermusik für zwei Hände. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, V. Kassel [etc.]: Bärenreiter / Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996. 347–403.
- Erzin, Jaroslava, 1971: *Klavirske skladbe, zbori in samospevi Janka Ravnika*. Diplomsko delo, tipkopis. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Faganel, Tomaž, 1981: Devetdesetletnica Janka Ravnika. *Naši zbori* 33/1–2. 3.
- Frelih, Darja, 1987: Anton in Janko Ravnik. V: *Bobinjski zbornik* (ur. Jože Dežman). Radovljica: Skupščina občine. 161–165.
- Frelih, Darja, 2008: Pesmi Alojza Gradnika v uglasbitvah slovenskih skladateljev. V: *Alojz Gradnik. Pesnik goriških brd. Zbornik z mednarodnega simpozija na Univerzi v Vidmu* (ur. Fedora Ferluga – Petronio). Trst: ZTT = EST. 128–138.

- Golar, Cvetko, 1910: *Pisano polje*. Ljubljana: I. pl. Kleinmayr & F. Bamberg.
- Gradnik, Alojz, 1984: *Zbrano delo I* (pripravila in opombe napisala Miran Hladnik in Tone Pretnar). Ljubljana: DZS.
- Grilc, Janko, 1961: Janko Ravnik sedemdesetletnik. *Naši razgledi* 10/10. 243.
- Guček, Svetozar, 2006: 85-letnica ustanovitve TK Skala. *Planinski vestnik* 106/3. 24–25.
- Hrovatin, Radovan, pod geslom: Ivan Karlo Sancin. *Slovenski biografski leksikon*, III (ur. Alfonz Gspan [et al.]). Ljubljana: SAZU 1960–1961. 199–200.
- Kartin Duh, Monika, 1979: Nekateri značilnosti samospevov Antona Lajovica. *Muzikološki zbornik* 15. 71–77.
- Klemenčič, Ivan, 1986: Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi. *Muzikološki zbornik* 22. 21–28.
- Kogoj, Marij, 1922: O nekaterih glasbenih izdajah. *Dom in svet* 35/5. 239–240.
- Kogoj, Marij, 1926: Dva koncerta. *Jugoslovenski muzičar* 4/1. 6.
- Kostka, Stefan M. in Payne, Dorothy, 2000: *Tonal harmony: with an Introduction to Twentieth-Century Music*. Boston [etc.]: McGraw-Hill, cop. 2000.
- Koter, Darja, ur., 2007: *Janko Ravnik (1891–1982). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*. Ljubljana: Akademija za glasbo.
- Koter, Darja, 2007: Ljubljanska pianistična šola Janko Ravnik – utemeljitelj slovenske pianistične šole. V: *Janko Ravnik (1891–1982). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani* (ur. Darja Koter). Ljubljana: Akademija za glasbo. 31–43.
- Koter, Darja, 2012: *Slovenska glasba 1918–1991*. Ljubljana: Študentska založba.
- Kovačević, Krešimir, ur., 1984: *Leksikon jugoslovanske muzike*. Zagreb: Jugoslovanski leksikografski zavod.
- Kozina, Pavel, 1913: Koncert Josipa Rijavca–Janka Ravnika. Koncerti–Ljubljana. *Novi akordi. Glasbeno knjižna priloga*. 12/1–2. 11.
- Krek, Gojmir, 1911: Listnica uredništva. *Novi akordi. Glasbeno knjižna priloga*. 10/4–5. 62.

- Krek, Gojmir, 1912: Naše skladbe. *Novi akordi. Glasbeno knjižna priloga*. 11/1-2. 11–12.
- Krek, Gojmir, 1912a: Naše skladbe. *Novi akordi. Glasbeno knjižna priloga*. 11/3. 27–28.
- Krek, Gojmir, 1912b: Naše skladbe. *Novi akordi. Glasbeno knjižna priloga*. 11/5-6. 51–52.
- Krek, Gojmir, 1913: Naše skladbe. Koncerti. *Novi akordi. Glasbeno knjižna priloga*. 12/1-2. 9–11.
- Krek, Gojmir, 1913a: Naše skladbe. *Novi akordi. Glasbeno knjižna priloga*. 12/3-4. 36.
- Krek, Gojmir, 1913b: Naše skladbe. *Novi akordi. Glasbeno knjižna priloga*. 12/5-6. 56–57.
- Kuntarić, Marija, ur., 1984–86: *Bibliografija rasprava i članaka*. Muzika. Zv. 13, 14. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Kuret, Primož, 1985: *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kuret, Primož, 1988: *Umetnik in družba: Slovenska glasbena misel po prvi vojni*. Ljubljana: DZS.
- Kuret, Primož, 2001: *Slovenska filharmonija 1701–2001*. Ljubljana: Slovenska filharmonija.
- Kuret, Primož, 2006: *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija.
- Kuret, Primož, 2006a: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*. Zbornik referatov s simpozija Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, junij 2005. Ljubljana: Festival.
- La Motte, Diether de, 2003: *Nauk o harmoniji* (prev. Matjaž Barbo). Ljubljana: Glasbena šola Vič–Rudnik.
- Lajovic, Anton, 1926: Misli o umetnostni kritiki. *Dom in svet* 39/4. 152–154.
- Lajovic, Anton, 1929: Naša glasbena kritika. *Jutro* 6. 7. 1929. 6.
- Legiša, Lino, 1969: *V ekspresionizem in novi realizem*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva* VI (ur. Lino Legiša). Ljubljana: Slovenska matica.

- Lipovšek, Marijan, 1934: O Seguidillah Janka Ravnika. *Naš val* 1/17. 7–10.
- Lipovšek, Marijan, 1935: Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu. *Ljubljanski zvon* 55/10–11. 573–577.
- Lipovšek, Marijan, 1935a: Poti slovenske glasbe. *Ljubljanski zvon*. 276–280.
- Lipovšek, Marijan, 1951: Jubilej slovenskega umetnika. *Slovenski poročevalec* 9. maj 1951. 2.
- Lipovšek, Marijan, 1951a: Ob 60–letnici Janka Ravnika. *Slovenska glasbena revija* 1/1. 12–15.
- Lipovšek, Marijan, 1956: Sodobni slovenski samospjev. *Slovenska glasbena revija* 4/1. 10–12.
- Lipovšek, Marijan, 1957: Društvo slovenskih skladateljev je izdalo to zbirko samospjevov za skladateljevo petinšestdesetletnico (predgovor k zbirki). *Lirični spevi*. Ljubljana: ED DSS 41.
- Lipovšek, Marijan, 1961: Sedamdesetogodišnjica Janka Ravnika. *Zvuk* 49–50. 524–526.
- Lipovšek, Marijan, 1966: Janko Ravnik–petinsedemdesetletnik. *Naši zbori* 18/6. 41–43.
- Lipovšek, Marijan, 1966a: O človeku, ki je vse življenje iskal lepoto. *Planinski vestnik* 66/9. 403–406.
- Lipovšek, Marijan, 1966b: Slovenska klavirska glasba. *Muzikološki zbornik* 2. 65–75.
- Lipovšek, Marijan, 1971: Kompozicioni stav Janka Ravnika. *Zvuk* 117–118. 360–370.
- Lipovšek, Marijan, 1995: Nekaj pogledov na Osterčev glasbeni svet. V: *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. *Slovenski glasbeni dnevi* (ur. Primož Kuret). Ljubljana: Festival. 85–95.
- Loparnik, Borut, 1985: Kogojev preboj in možnosti glasbene avantgarde. *Sodobnost (1963)* 33/1. 95–119.
- Loparnik, Borut, 1990: *Slovenska glasbena moderna in Marij Kogoj*. Doktorska disertacija, tipkopis. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

- Loparnik, Borut, 1995: Iskanje Osterca. *Muzikološki zbornik* 31. 81–90.
- Loparnik, Borut, 1999: Ali je več ali je manj? In ali je sploh?. V: *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana: Moderna galerija. 117–124.
- Mahnič, Joža, 1964: *Obdobje moderne*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva V* (ur. Lino Legiša). Ljubljana: Slovenska matica.
- Marolt, France, 1929: Izjava. *Slovenec*. 27. junij 1929. 7.
- Matić, Dragan, 1995: *Kulturni utrip Ljubljane med prvo svetovno vojno*. Ljubljana: Zgodovinski arhiv.
- Melik, Vasilij, 1988: Zgodovinski razvoj oblikovanja slovenskega naroda. V: *XXIV. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* (ur. Breda Pogorelec). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 191–199.
- Melnikova, Marina, 1992: Klavirska dela Stanka Premrla in Janka Ravnika kot glasbeno sporočilo». V: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti: zbornik predavanj. Slovenski glasbeni dnevi, 1988*. Ljubljana: Kres. 100–106.
- Moličnik, Simona, 2006: »Ali slišite? Glasbena zora! Drami se!«: *Novi akordi: zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo, 1901–1914*. Ljubljana: Slovenska matica, Slovensko muzikološko društvo.
- Osterc, Slavko, 1928: Koncerti–Opera. *Nova muzika* 1/3. 14.
- Paternu, Boris, 1970: Gradnikovo mesto v slovenski liriki. *Slavistična revija* 18/3–4. 163–178.
- Pokorn, Danilo, 1981: Janko Ravnik devetdesetletnik. *Delo* 7. maja 1981. 9.
- Prelovec, Zorko, 1913: Iz umetniškega sveta. Koncert Ravnik–Rijavec. *Učiteljski tovariš* 10. januar 1913. 1.
- Prelovec, Zorko, 1915: II. Dobrodelni koncert Glasbene matice v Ljubljani z dne 10. aprila 1915. *Učiteljski tovariš* 23. 4. 1915. 3–4.
- Premrl, Stanko, 1913: Glasba. Novi akordi. *Dom in svet* 26/3. 114–115.
- Premrl, Stanko, 1914: Glasba. *Dom in svet* 27. 130.
- Radijska oddaja, 1959: Obisk pri naših skladateljih – Janko Ravnik. Radio Ljubljana. JG/MM. Tipkopis oddaje predvajane 14. 6. 1959 hrani Matej Ravnik. 1–6.

- Radijska oddaja, 1980: Naši umetniki pred mikrofonom: Janko Ravnik. Radio-televizija Ljubljana. Uredništvo kulturnih in literarnih oddaj. III. program. Tipkopis oddaje predvajane 26. 5. 1980 hrani Matej Ravnik. 1–5.
- Ravnik, Janko: Vprašanja in odgovori. Rokopis. Hrani Matej Ravnik.
- Ravnik, Janko, 1953: Še nekaj besed o krizi v zborovski glasbi. *Naši zbori* 8/1-2. 2–3.
- Ravnik, Janko, 1959: Spomini na mojo mladost. Več rokopisnih različic. Hrani Matej Ravnik.
- Ravnik, Janko, 1968: Ustvarjalne dileme. *Naši razgledi* 18/3. 74–75.
- Ravnik, Janko, 1978: Iz mojih spominov. *Planinski vestnik* 78/4. 221–224.
- Ravnik, Janko in Lipovšek, Marijan, 1980: *Odsevi in obličja*. Maribor: Obzorja.
- Ravnik, Janko, 1981: *Lepa si, zemlja slovenska*. Celje: Mohorjeva družba.
- Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Popis premier in obnovitev (ur. Nevenka Gostičeva et al.). Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Rijavec, Andrej, 1979: K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe. *Muzikološki zbornik* 15. 5–12.
- Rijavec, Andrej, 1979a: *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Rijavec, Andrej, 1981: K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dilema nastanka nekega žanra. *Muzikološki zbornik* 17/2. 135–143.
- Rijavec, Andrej, 1990: Slovenskost slovenske glasbe. V: *Glasba in poezija. Slovenski glasbeni dnevi* (ur. Primož Kuret et al.). Ljubljana: Festival. 97–103.
- Rosen, Charles, 1995: *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Schlötterer-Traimer, Roswitha, 1991: *Musik und musikalischer Satz: ein Leitfaden zum Verstehen und Setzen von Musik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Snoj, Jurij in Frelih, Darja, ur., 2000: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Strojin, Tone, 1981: Ob Ravnikovih obrazih slovenske dežele. V: *Lepa si, zemlja slovenska*. Celje: Mohorjeva družba. 5–7.

- Šebesta, Josef, 2007: Slovenski študentje na konservatoriju v Pragi (1910–1917) in študijska leta Janka Ravnika. V: *Janko Ravnik (1891–1982). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani* (ur. Darja Koter). Ljubljana: Akademija za glasbo. 15–17.
- Šivic, Pavel, 1956: Dve obogatitvi naše klavirske koncertne literature. *Slovenska glasbena revija* 4. 7.
- Šivic, Pavel, 1980/81: Mojstrovih 90 let. *Glasbena mladina* 11/8. 9.
- Šivic, Pavel, 1981: Koncert za starosto skladateljev. *Delo* 25. junij 1981. 5.
- Šivic, Pavel, 1982/83: Tankočuten in ustvarjalen mož. *Glasbena mladina* 13/2. 2.
- Škerjanc, Lucijan Marija, 1929: Koncert akademskega pevskega zbora v Ljubljani. *Jutro* 12. junij 1929. 3.
- Škerjanc, Lucijan Marija, 1934: O slovenski glasbi. *Sodobnost* 2/10. 408–416.
- Škerjanc, Lucijan Marija, 1940: Moji umetnostni nazori. *Sodobnost* 8/5. 203–211.
- Škerjanc, Lucijan Marija, 1940a: Razvojni pogoji slovenske glasbe. *Sodobnost* 8/3. 97–107.
- Škerjanc, Radovan, 1990: neobjavljen intervju z Marijanom Lipovškom. NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Marijan Lipovšek.
- Škulj, Edo, 1992: Kazalo slovenskih glasbenih revij. *Naši zbori* 44/6.
- Škulj, Edo, ur., 2004: *Adamičev zbornik*. Ljubljana: Akademija za glasbo.
- Špendal, Manica, 1981: *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Obzorja.
- Špendal, Manica, 1981a: Samospevi Janka Ravnika. *Muzikološki zbornik* 17/2. 191–198.
- Špendal, Manica, 1982: Janko Ravnik. *Včer* 26. maj 1982. 7.
- Špendal, Manica, 1982a: Janko Ravnik: In memoriam. *Naši razgledi* 24. 713.
- Šramel Vučina, Urška, 2010: *Orkestrska poustvarjalnost v Ljubljani med obema vojnama*. Doktorska naloga, tipkopis. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

- Tršinar, Špela, 2002: *Kompozicijski stavek klavirskih skladb Gojmirja Kreka*. Diplomsko delo, tipkopis. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.
- Ukmar, Vilko, 1933: Pota sodobne glasbe. V: *Krog: zbornik umetnosti in razprav* (ur. Rajko Ložar. Ljubljana: samozaložba. 109–116.
- Ukmar Vilko, 1933a: Violinski koncert v Filharmoniji: Karlo Rupel–Janko Ravnik. *Slovenec* 9. februar 1933. 3.
- Ukmar, Vilko, 1935: Sklepna produkcija klavirskih gojencev prof. Janka Ravnika. *Slovenec* 25. junij 1935. 4.
- Ukmar, Vilko, 1936: Klavirski večer gojencev Janka Ravnika. *Slovenec* 21. marec 1936. 7.
- Ukmar, Vilko, 1951: Janko Ravnik ima šestdeset let. *Naši zbori* 6/4. 13–14.
- Ukmar, Vilko, 1964/1965: Zborovske pesmi Janka Ravnika. *Naši zbori* 17/6. 47.
- Vahtar, Maja, 1976: Janko Ravnik. *Glasbena mladina* 7/1. 8–9.
- Venier, Matej in Malečkar, Nela, ur., 2006: *Simfonični orkester RTV Slovenija: 50 let*. Ljubljana: Radiotelevizija Slovenija, Mladinska knjiga.
- Vidmar, Josip, 1985: *Slovenska zgodovinska avantgarda 1910–1930*. *Sodobnost* (1963) 33/3. 302–305.
- Vurnik, Stanko, 1925: Dva znamenita koncerta. *Slovenec* 22. december 1925. 3.
- Vurnik, Stanko, 1929: Slovensko glasbeno življenje l. 1928. *Dom in svet* 42/1-2. 62–64.
- Vurnik, Stanko, 1931: Komorni koncert Rupel–Ravnik. *Slovenec* 1. december 1931. 4.
- Zadavec, Franc, 1999: *Pesnik Alojz Gradnik (1882–1967)*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Zbašnik, France, 1921: *Pesmi*. Ljubljana: Tiskovna zadruga.
- Župančič, Oton, 1956: *Zbrano delo I, II*. (pripravil in opombe napisal Dušan Pirjevec). Ljubljana: DZS.
- Župančič, Oton, 2007: *Čaša opojnosti* (ur. Peter Amalietti). Ljubljana: Amalietti & Amalietti.

Imensko kazalo

A

Adamič, Emil 10, 15–16, 58, 191
Ajlec, Rafael 23, 55, 150
Albéniz, Isaac 93
Alvin, Juliette 13
Ambrose, Ermini 42
Auric, Georges 93

B

Bach, Johann Christian 26
Bajde, Ludovik 17
Bajde, Oton 28, 39, 48
Baudelaire, Charles 123–124
Bertoncelj, Aci 57
Bettetto, Julij 13, 48
Bierbaum, Otto Julius 105, 107
Bilek, Edvard 25
Bogunović, Katarina 48
Bogunović Hočevar, Katarina 128
Bole, Franc 44, 105
Bravničar, Matija 32
Brenk, France 45
Budkovič, Cvetko 12, 42, 47

C

Cankar, Ivan 106–107
Cankar, Izidor 53–54, 57, 106
Chopin, Frédéric 26, 67, 73–74,
79–80, 85, 89, 102
Cigoj Krstulović, Nataša 10–11
Cvelbar, Jože 107
Cvetko, Dragotin 32, 36

Č

Čajkovski, Peter Iljič 78
Čerin, Josip 191
Černý, Ladislav 38

D

Debussy, Claude 93, 123, 127,
153
Dehmel, Richard 124
Dermota, Anton 20
Dev, Oskar 32
Dobravec, Jurij 36
Dolejš, František 23, 27–28
Doubravska, Gusta 15

E

Eller, Fran 107
Erzin, Jaroslava 34–35

F

Foerster, Anton 23, 25, 29, 31
Frelih, Darja 135

G

Gallatia, Reinhold 19
Gerbič, Fran 10, 58
Golar, Cvetko 106–107, 149–150, 152,
165, 168
Golia, Pavel 106
Govekar, Fran 191
Gradnik, Anton 105–107, 135,
142–143, 146
Gregorčič, Simon 29, 104, 106–108,
149, 159–161, 163–164
Gruden, Igo 106

H

Hába, Alois 47
Hoffmeister, Karel 34
Honegger, Arthur 93
Hrašovec, Silva 19, 20, 42
Hrovatin, Radovan 38

- Hubad, Matej 9–10, 12, 17, 20, 23, 25, 32, 40–41
Humko, Martin 24–25
Hvala, Janja 36
- I**
- Ipavec, Benjamin 58
- J**
- Jarc, Andrej 20
Jarnach, Philipp 93
Jeraj, Vida 106–107, 150, 177
Jindřich, Kaan von Albest 26
Jiránek, Josef 23, 25–28, 47
Junko, Julij 58
- K**
- Kette, Dragotin 106–107
Kobler, Dana 27, 42
Kogoj, Marij 13, 15, 54, 93, 191–192
Koritnik, Gregor 107
Kosovel, Srečko 107, 142, 151
Koter, Darja 50
Kozak, Ferdo 29, 106, 149, 155
Kozak, Juš 29, 45, 106
Kozina, Pavel 58
Kranjec, Tamara 36
Krek, Gojmir 9–10, 16, 57–58, 64, 67–68, 70, 105, 112, 115, 117, 155
Kříčka, Jaroslav 34, 93
Kugy, Julius 45
Kumar, Srečko 175
Kurz, Vilém 42
Kvapil, Jaroslav 93
- L**
- Lah, Ivan 107
- Lajovic, Anton 9–10, 12, 15–17, 23, 25, 32, 48, 53–54, 57–58, 104, 106–107, 149, 191, 196
Legiša, Lino 106–107
Leoncavallo, Ruggero 39
Ličar, Ciril 48
Lipovšek, Marijan 17, 19–20, 42, 47, 51, 93, 103, 128, 135, 191–192
Liszt, Franz 78, 115
Loparnik, Borut 191
Lovše, Pavla 13, 48
Lukić, Margareta 42
- M**
- Mahnič, Joža 107, 124–125, 135
Mantuani, Josip 16
Marolt, Franc 16
Meister, Rudolf 107
Messenger, André 39
Meško, Ksaver 104, 112, 115
Mihajlovič, Marija 13
Milhaud, Darius 93
Mirk, Vasilij 58
Mole, Vojeslav 105, 107, 133–134
Mozart, Wolfgang Amadeus 20
Murn, Josip 106–107
Musorgski, Modest 93
- N**
- Novak, Vitezslav 26, 59, 64, 93
Novak, Zdenka 42, 46, 50, 56–57, 148
Nový, Anica 56
- O**
- Ogrin, Ksenija 42
Osterc, Slavko 15–16, 48–49, 93, 191–192
Osterc Valjalo, Marta 19

P

Parma, Viktor 10, 58
Paternu, Boris 142–143
Peterlin, Radivoj 107
Pirkova-Igorova, Hana 15
Planquette, Robert 39
Polič, Mirko 16, 20, 191
Poženelova, Jadviga 93
Prelesnik Talich, Vida 9, 23, 25–27, 42
Premk, Josip 107
Premrl, Stanko 58
Prešeren, France 107
Procházka, Josef (Josip) 23, 25, 58
Prokofjev, Sergej 93–94, 96–97

R

Rahmaninov, Sergej 79, 102
Ramovš, Primož 48
Ravnik, Anton 42
Ravnik, Frančiška 23–24
Ravnik, Jakob 23–24, 27
Ravnik, Matej 11, 23–24, 28, 33, 35–37, 43, 45–46, 48, 56, 105, 150–151
Ravnik, Milica 105
Regali, Josip 107
Ribič, Ivanka 13
Rigo, Aleksander 13
Rijavec, Andrej 94
Rijavec, Josip 13, 23, 29, 48, 58, 104, 106
Rosen, Charles 68
Rosenberg-Ružić, Vjekoslav 58
Rukavina, Friderik 39
Rupel, Karlo 19, 47–48, 93

S

Saint-Saëns, Camille 64–65, 78
Sancin, Karel 38
Savin, Risto 10, 58

Schulhoff, Erwin 93
Schumann, Robert 68
Silič, Ingrid 57
Skrjabin, Aleksander Nikolajevič 79, 102
Strauss, Richard 28
Stravinski, Igor 93
Strniša, Gustav 107
Strojin, Tone 45
Suk, Josef 147, 175
Svetek, Anton 32
Szymanowski, Karol 93

Š

Šebesta, Josef 27–28
Šedlbauer, Čenda 20
Šević, Otokar 47
Šivic, Pavel 19–20, 42, 46, 93, 175
Škerjanc, Lucijan Marija 15–17, 42, 48, 54, 93, 133, 135, 191–192
Šlais, Jan 20, 47
Šlais, Ruža (Ružena) 47
Štritof, Niko 48
Štrukelj, Tanja 42, 46
Šurbek, Milivoj 41–42, 46, 50, 57

T

Tailleferre, Germaine 93
Talich, Václav 9, 25–27
Thierry, Vilma de 13
Tomc, Matija 20
Trost, Anton 23, 25, 42
Turina, Vladimir 46
Turšič, Ivan 19

V

Vedral, Josip 23, 25, 42
Verbič, Nada 42, 46

Verlaine, Paul 124
Vidmar, Josip 191
Vodušek, Valens 19, 93
Vurnik, Matej 15–17, 191–192

W

Weinberger, Jaromír 34

Z

Zarnik, Zora 175
Zathey, Hugo 13
Zbašnik, France 105, 135–136, 139,
146–147, 150, 172, 175
Zbašnik ml., France 107
Zika, Ladislav 10–13, 23, 35, 38
Zika, Rihard 10–11, 13, 17, 23, 27–28,
35, 37–38
Zrimšek, Tanja – gl. Štrukelj, Tanja

Ž

Župančič, Oton 104, 106–107, 115,
117–118, 123–127, 133, 142, 146,
150–151, 180, 186