TKO

16.1.

DR. DRAGOTIN CVETKO

RISTO SAVIN

DRAGOTIN CVETKO

RISTO SAVIN

OSEBNOST IN DELO



LJUBLJANA
1949

384534

384534

Narodna in univerzitetna knjižnica
LJUBLJANA
20. 1. 1988
N 98800059
LD=60775

ZALOŽILA DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

UVOD

Misel na oris skladateljskega lika Rista Savina je vzklila iz dveh dejstev. Prvo je bilo pogled na njegovo pomembno ustvarjalno delo, ki v najrazličnejših dosedanjih razpravljanjih o razvojnih značilnostih slovenske glasbe še ni bilo izčrpno in deloma tudi ne dovolj pravilno prikazano. Drugo pa je bilo spoznanje, da so osebnosti slovenskih skladateljev še skoraj povsem neobdelane. Pomanjkljivosti so v tem pogledu tolikšne, da se posamezne glasbene osebnosti po svojem pomenu izgubljajo v zgolj splošnih prikazih, s čimer tudi razvojna linija slovenske glasbene ustvarjalnosti ne more dobiti trdnih tal in polnega idejnega izraza.

Nekatere podrobnosti monografske študije o Ristu Savinu kažejo, da je bilo treba prebresti za vpogled v finese njegove človeške osebnosti marsikatere težave in da so posamezne strani osebnega življenja kljub vsem prizadevanjem ostale še vedno zakrite vse do skladateljevih šestdesetih let. Tu ne mislim nadrobnosti vojaškega življenja, delovanja in napredovanja, ki za razvoj njegove umetniške ustvarjalnosti niso bile pomembne, čeprav je zanimivo, da se je slovenski skladatelj povzpel v vojaškem poklicu tako visoko in da je mogel visok častnik tako plodno in uspešno delovati na področju glasbenega ustvarjanja. Mislim marveč na tiste strani Savinovega življenja, ki bi mogle razkriti njegova intimna čustva in bi s tem še s tega vidika dopolnile njegov življenjski lik.

Vsem, ki so mi med pripravljanjem študije kakor koli pomagali z nasveti ali gradivom, izrekam iskreno zahvalo. Z raznimi podrobnostmi so znatno pomagali uresničiti zastavljeni smoter, namreč podati celotno človeško in predvsem umetniško podobo Rista Savina, tega razvojno važnega in zaslužnega ustvarjalca na področju napredne slovenske skladateljske misli.

V Ljubljani, maja 1949

Dr. D. Cvetko

KRATICE

AZ = Agramer Zeitung; CKT = Celjski kulturni teden (brošura); DPMZ = Društvo pevovodij mladinskih zborov; DS = Dom in Svet; DZS = Državna založba Slovenije; GL = Gledališki list ljubljanskega opernega gledališča; GM = Glasbena Matica ljubljanska; HD = Hrvatski dnevnik; IPŽ = Ipavčeva pevska župa; J = Jutro; K = Kronika slovenskih mest; KLO = Krajevni ljudski odbor; LZ = Ljubljanski Zvon; LZt = Laibacher Zeitung; M = Maska (gledališka revija); Mb = Morgenblatt; MG = Muzički glasnik; MK = Mladinska knjiga; NA =Novi akordi; NG = Narodno gledališče; NM = Nova muzika; NUK = Narodna in univerzitetna knjižnica; NZ = Naši zbori; O = Obzor; P = Pevec; S = Slovenec; SBL = Slovenski biografski leksikon; Sl = Slovan; Slo = Slovenija; Z = Zbori.

I

Risto Savin je psevdonim skladatelja Friderika Širce. Po podatkih, ki so dostopni[1], je mogoče slediti rod Širca[2] v 17. stoletje. Praded Rista Savina-Friderika Širce je namreč umrl leta 1826 v Podkraju na Notranjskem, star okrog 95 let[3]. Rodil se je torej nekako okrog leta 1731 in je bil sin nekega Andreja Širce. Genealoško sliko deloma pojasnjuje naslednje, v nem-

---

[1] »Poreklo« Ivana Jurija Širce (v zapuščini R. Savina, ki jo hrani njegova vdova Olga Širca).

[2] O izvoru priimka Širca domneva univ. prof. in akademik Fr. Ramovš: »Ker mi niso znani starejši zapiski in ne vem za demografsko potovanje priimka, morem izreči samo domneve.

a) Morda je Širca priimek kakor (tudi v postojnskem okraju običajno) ime Jurca; Jurca pa izvira iz starejšega Júrica (z onemitvijo -i-) in je hipokoristikon k **Jurij;** Širca bi prav tako moglo biti takšno ime; poleg Jurca je tudi Jurko, prav tako Šerko ob Širca (glas -e- dial. prehaja v -i-, prim. círku), t. j. iz starejšega **šver-,** ki pomeni škilastega človeka.

b) Ob prehodu (dial.) šč v š (prim. ogníše) bi lahko šlo še za **ščir** (t. j. šir-), kar pomeni **odprt, čist, odkrit** človek; vendar je ta beseda omejena predvsem na zahodne in vzhodne slovanske jezike.

c) Dalje lahko upoštevamo glagol **šircati,** ki pomeni **bezljati** (v živini); ime bi pomenilo šaljivi vzdevek, kakor Bezlaj, Švigelj in pod.

č) Upoštevajmo še sirec-serec (siv), sírčica »ločje (bot.)«, ker je mogoče, da je š- mlajšega datuma nastal po asimilaciji ali disimilaciji na sosednji -č- ali -c-: sírca > šírca, sírčica > sírča > šírca; vse to je v dial. pogostno.

d) Končno ni izključeno, da je priimek nem. izvora: **Scherze** »dovtip, -než« > šírca; posebno še gl. priimek s suf. Širc**elj**; vendar se nem. sufiks (-el) pritika v mlajši dobi tudi slovenskim imenom« (rokopis hrani pisec).

[3] Gl. mrliško in družinsko knjigo župnije Podkraj (sporočilo KLO Podkraj, 17. 2. 1949, hrani pisec).

škem jeziku pisano izvirno sporočilo[4] Ivana Jurija, sina v letu 1826 umrlega Andreja:

»Herkommenschaft des Unterzeichneten!

Mein Vater Andre Schirza war ein ehlicherzeugter Sohn eines Bauern auch Nahmens Andreas Schirza von Podkraj in Iner Krein von welchen er auch die Wirtschaft samt 7 Geschwiester und zwar 1 Bruder und 6 Schwester zum Häurthsgütter auszahlen übernohmen hat.

Er mein Vater ehlichte eben eine ehlichterzeigter Tochter Katharina eines Ansässigen Eisen und Leiwandhändlers Iignatz Jurmann von Eisern in Ober Krein. Da aber die Eltern meiner Mutter frühezeitig mit dem Tode abgegangen waren.

So hat meine Mutter Ihr Väter nähmlich ihr Mutter Bruder Herr Andreas Semmen würdigster Pfarrer und Dechant zu Hrenovitz an der Bäug kleiner zu sich genohmen und erzohgen, und dann meinem Vater Ehlichen lassen und Sie mit gütten Häurats Mitelen ausstefürt hat.

Mein Vater und Mutter leben in Ehlichenstanden bereits 55 Jahren gutt zusammen, und erzeigen mit Gotteshülfe in der Zeit 12 wackern Kinder. Wofon 3 kleine gestorben, und 9 nähmlich 7 Buben und 2 Medlen auferzohgen und all auf Ihrn eigene Wirtschaften verehlicht und versorgt sind. Und zwar der 1te mein Bruder Jakob in Lotsch Bruder Mathias in Oberfeld bey Wipach Bruder Andreas in Bukuje an der Bäug Bruder Bartholome in Adlsberg und der Bruder Joseph und Anton auf der Hauswirtschaft zu Hause in Bodkraij. Meine Schwester Urschula verehlicht in Räutt bey Lotsch mit dem Joseph Nagode Schwester Maria in Lotsch mit dem Michael Miheutz, welche auch schon gestorben ist.

Laut mein Taufschein bin ich dem 15ten Fber 1781 gebohren worden, und bin bis letzten Jänner 1795 in meiner Eltern Haus geblieben und erzohgen worden. An 1ten Jänr 1796[5] haben mich meine Eltern durch mein vielles Bitten, und zu reden Meines fürmungs Batten Herrn Jochan Stimma der eben der zeit Beamte bey dem Herr Andreas v. Premerstein in Wipbach gewesen ist, nach Wipbach in die Schulle gehen lassen die Kost bey dem Herrn v. Premerstein für mich aufgenohmen, wo ich ein halbes Jahr die Schull besuchte und die Anfangsgründe gut erlernt habe.

Dann haben mich Meine Eltern nach Laibach gegeben, wo ich durch 3 Jahre die 1te 2te und 3te Schullklasse besuchte und meine wenige 3 ½ Studier Jahre mit gutten Zeugnissen zurücklägte.

Und im Jahre 1799 am 18ten Fber durch Beyhülfe der Frau Geschwester Rosalia von Azulla und Joseph v. Stibel damahl Kreis Kmissar in Laibach mich zum Herrn Franz Barth. Zebull in die Handlung als Lehrjung brachten. Wo ich bis 20ten April 1802 die Handlungswüssenschaften erlehrnete und freygesprochen wurde, bis 1ten Aug(ust) 1803 verblieb ich als ausgelerneter bey dem Herrn Zebull, und am 20ten Augusti 1803 bin ich zum

---

[4] Priobčeno brez popravkov — kot navaja izvirnik.

[5] V primerjavi (zadnji januar 1795 in 1. januar 1796) je v datumih gotovo nastala pomota in bi se moralo pravilno glasiti »zadnji december 1795«.

Herrn Oswald Deveuz Sohn in Cilli als Commi eingetretten. Und da volle 5 Jahrn diente.

Am 13ten März 1803 Ehlichte ich meine dermahlige Frau Johana gebohrn Lew[6], und nahm in Bacht die Handlung des Herrn Jos. Christan in St. Gegorzen auf 8 Jahre wo wir gutte Vorschritte machen.

So dass wir uns nach Verlauf der 8 Jahren das Haus hier von dem Herrn V. J. Rakusch einkauften.«[7]

---

[6] Priimek Löw se uporablja na razne načine. Tako n. pr. Leb (Laurencius, roj. 1713, glej Heiratskunde r.-k. Pfarramt Priehal, tom. I., fol. 243), Löb (Marija Juliana Johanna, 1783—1857, gl. poročno knjigo Sv. Danijela v Celju, zv. C, str. 46), Lew (Johanna, gl. Poreklo), ponekod tudi Lev in Löb in celo Lebinn (Johana, gl. krstno knjigo žalske župnije — ob rojstvu hčerke Marije). Povsod in vedno pa je mišljena ista rodbinska veja. Ivana (Juliana Johanna) se je na svoji oporoki lastnoročno podpisala kot Johanna Schirza-Löw in tako je označba Löw verjetno najpravilnejša, čeprav razni dokumenti navajajo ta priimek različno celo pri isti osebi.

[7] V prevodu:

›Poreklo podpisanega!

Moj oče Andrej Širca je bil zakonski sin kmeta, tudi po imenu Andreja Širce iz Podkraja na Notranjskem, po katerem je prevzel tudi gospodarstvo s tem, da izplača doto enemu bratu in šestim sestram.

Moj oče se je poročil s Katarino, prav tako zakonsko hčerjo domačega trgovca z železnino in platnom v Železnikih na Gorenjskem, Ignaca Jurmana. Ker pa so starši moje matere zgodaj umrli, jo je njen ujec, namreč brat njene matere, gospod Andrej Semen, prečastiti župnik in dekan v Hrenovicah pri Pivki še majhno k sebi vzel in vzgojil, jo z mojim očetom poročil in z obilno doto oskrbel.

Oče in mati sta v zakonu skoraj 55 let složno živela in sta z božjo pomočjo v tem času rodila dvanajst brhkih otrok, od katerih so trije še majhni umrli, ostalih devet, namreč sedem fantov in dvoje deklet, pa vzgojila; vsi so na lastnih gospodarstvih poročeni in oskrbljeni. In sicer prvi moj brat Jakob v Logatcu, brat Matija v Vrhpolju pri Vipavi, brat Andrej v Bukovju na Pivki, brat Jernej v Postojni in brata Jožef in Anton na domačem posestvu v Podkraju. Moja sestra Uršula je poročena v Rovtah pri Logatcu z Jožefom Nagodetom, sestra Marija v Logatcu z Mihaelom Mihevcem, a je že umrla.

Kot moj krstni list pravi, sem bil rojen 15. svečana 1781 in sem do zadnjega prosinca 1795 ostal in rastel v hiši svojih staršev. Prvega prosinca 1796 so me starši na moje mnoge prošnje in na prigovarjanje mojega birmanskega botra, gospoda Janeza Stimma, ki je bil tisti čas uradnik pri gospodu Andreju pl. Premersteinu v Vipavi, poslali v Vipavo v šolo in me dali na hrano h gospodu pl. Premersteinu. Tam sem šolo pol leta obiskoval in se osnovnih vednosti dobro naučil.

Potem so me starši dali v Ljubljano, kjer sem tri leta prvi, drugi in tretji razred obiskoval in svoje triinpolletno učenje z dobrimi spričevali dokončal.

Tu se sporočilo Ivana Jurija Širce neha brez podpisa. Da je on avtor navedenega »Porekla«, pa je iz vsebine tega besedila povsem gotovo. Dejstvo je, da se je žalska veja Šircev priselila iz Podkraja na Notranjskem najprej v Celje in nato v Št. Jurij ob južni železnici in se končno naselila v Žalcu leta 1816[8]. Iz kmečkega stanu[9], ki mu je po očetu v Podkraju še pripadal Ivan Jurij (imenovan tudi Janž Jurij), preide torej v trgovskega, se sčasoma uvrsti med premožne žalske rodbine, pri tem pa deloma še nadalje kmetuje, kot je bila navada pri podeželskih trgovcih.

Ivanu Juriju in Julijani Ivani, rojeni Löw so se rodili štirje otroci (do leta 1816 v Št. Juriju ob juž. žel., od tega leta dalje pa v Žalcu): Marija (1818—1836), Josip (1808—1852), Ernest (1811—1888) in Frančiška (1822—1882). Izmed teh je bil najvažnejši nadaljevalec žalske linije Šircev Ernest. Ta se je oženil z Barbaro, rojeno Žuža[10] in imel z njo šest otrok: Marijo (1846

In v letu 1799, na dan 18. svečana, so me s pomočjo gospe sestrične Rozalije pl. Azulla in gospoda Jožefa pl. Stibla, ki je bil takrat okrožni komisar v Ljubljani, dali v trgovino h gospodu Francu Jerneju Zebullu (Čebulju) za učenca. Tam sem se do 20. aprila 1802 trgovskih vednosti priučil in mi je bilo priznano, da sem izučen, ostal pa sem pri gospodu Zebullu do 17. avgusta 1803 kot izučen ter 20. avgusta nastopil kot pomočnik (komi) pri gospodu Ožbaltu Debevcu-sinu v Celju. Tam sem bil v službi celih 5 let. 13. marca 1808 sem se poročil s svojo sedanjo ženo Johano roj. Lew in vzel za osem let v najem trgovino gospoda Jožefa Kristana v Št. Juriju, kjer sva si dobro opomogla.

Tako da sva po osmih letih tukaj od gospoda V. J. Rakuša hišo kupila.« (To »Poreklo« je bilo torej pisano že v Žalcu.)

[8] To potrjuje tudi lastnoročno pismo Ivana Jurija Širce, ki pravi med drugim: »Ich habe im Jahre 1816 das Haus sammt Handlungs Gerechtsame in Sachsenfeld erkauft . . .« (v prevodu: »V letu 1816 sem skupno s trgovsko pravico kupil hišo v Žalcu . . .«), nadalje pa še lastnoročno podpisana izjava V. J. Rakuša z dne 3. marca 1818, v kateri potrjuje, da je Ivan Jurij Širca kupljeno hišo v Žalcu v redu plačal (obe pismi oziroma izjavi hrani O. Širca).

[9] To socialno poreklo more kljub pomanjkljivim podatkom nekoliko osvetliti domneve o izvoru rodbine Širca, prikazane v opombi 1 članka K. (= dr. Fr. Kimovec), P IV, str. 17, pod naslovom »Risto Savin«.

[10] Žuži so bili znana slovenska liberalna rodbina v Žalcu. Ivan, brat Barbare, solastnik rudnika Zabukovca, je leta 1868 odprl narodni tabor v Žalcu. Poročil se je z Julijo, hčerjo znanega buditelja štajerskih Slovencev dr. Štefana Kočevarja (1808—1883, gl. SBL, zv. 4, str. 486—7), ki je močno vplival na narodnostno gibanje v Savinjski dolini sploh in posebej na narodnostno delovanje Žužev in Šircev.

do 1939), Heleno (1847—1868), Franca (1849—1851), Ernesta (1852—1899), Josipa (1854—1933)[11] in Friderika (1859 do 1948).

Po razpoložljivih virih ni bilo v pogledu muzikalne nadarjenosti v prikazanih generacijah (Andrej—Ivan Jurij—Ernest) nobenih izrazitih ali izrednih primerov. Vsaj ustna izročila[12] ne vedo o tem ničesar povedati, pa tudi ohranjeni dokumenti ne navajajo ničesar takšnega. Kolikor je znano, sta oče in mati Friderika rada pela, nista pa se aktivneje ukvarjala z glasbo; isto velja za njuna očeta in materi ter njune brate in sestre in prav tako tudi za Friderikove brate in sestre. Nekakšna izjema je bil poleg Friderika le Josip, ki je kazal večje zanimanje in razumevanje za Friderikovo glasbeno ustvarjanje in se je živahno udeleževal tudi reproduktivnega glasbenega življenja, ko je imel za to priliko v času svojega študija. Koliko so bili muzikalni Friderikovi predniki nam znanih generacij, je danes torej težko reči in zaradi biografskih pomanjkljivosti tudi nemogoče ugotoviti. Če upoštevamo dosedanje izsledke raziskovanj o dedovanju muzikalne nadarjenosti in ekonomsko-družbene momente, ki imajo na razvoj muzikalnih nastavkov odločilen vpliv, pa s teh vidikov in v luči socialnega porekla rodu Širca povprašamo, kako bi tolmačili v tej veji (Ernest)nenadni nastop muzikalno ustvarjajočega Friderika, se pokaže to vprašanje manj zapleteno, kakor je videti v prvem trenutku. V tej osvetljavi namreč njegov pojav ni nekaj naključnega, saj je treba na sprejemljivost za glasbo ali vsaj na skrite muzikalne nastavke računati že v prejšnjih generacijah. Mogoče in verjetno je, da bi se bili ob drugačnih ekonomskih in družbe-

---

[11] Z Josipom in Marijo je bil Friderik tesneje povezan kot z drugimi brati in sestro. Z Josipom je živahno korespondiral. V Savinovi zapuščini je ohranjenih nekaj zelo značilnih Friderikovih pisem Josipu, ki osvetljujejo Savinovo življenjsko delo v letih 1895 in 1902 in zanimivo prikazujejo njegova takratna glasbena in splošna svetovna naziranja. Josip je stalno spremljal Friderikovo glasbeno delo in ga je često tudi gmotno podpiral. Živel je na posestvu v Žalcu, katerega solastnik je bil tudi Friderik.

[12] Ti in mnogi drugi osebni podatki izvirajo večinoma od skladatelja samega ali od njegovih najožjih sorodnikov in dolgoletnih znancev. Pisani viri so zelo borni in za nekatera razdobja povsem nezadostni.

nih pogojih, ki bi bili posameznikom raznih navedenih generacij nudili večje možnosti povezovanja z glasbenim življenjem, očitovali močneje in tudi drugače. To verjetnost še povečuje poznanje Friderikovega glasbenega razvoja. Te domneve bi ob večji biografski natančnosti omenjenih generacij lahko bile izrazitejše, z družbeno-ekonomskimi in razvojnimi vidiki podprte analogije pa jih povsem dopuščajo.

Friderik Širca je bil rojen 11. julija 1859. leta v Žalcu, v hiši št. 6, ki nosi letnico 1669. Rad je pel že v zgodnji otroški dobi, vendar takrat še ni pokazal ničesar tako izrazitega, da bi bil kdo pomislil na glasbeno ustvarjalnost njegove kasnejše življenjske dobe. Ljudsko šolo je obiskoval v Žalcu[13] in Celju in v petju je bil ocenjen, kakor je sam pripovedoval, vedno odlično.

Natančneje potek njegovega srednješolskega študija ni znan. Dognano je le, da je v šolskem letu 1873/4 obiskoval III. razred realke v Ljubljani[14]. Od kod je prišel sèm in kam je od tod odšel, ni razvidno. Friderika ni najti v dostopnih letnih poročilih ali katalogih drugih gimnazij ali realk na slovenskem ozemlju v času 1870—1873 ali 1874—1878[15]. Po ustnih virih

---

[13] Katalogov iz tega časa ni. Pač pa je ohranjena v nemškem jeziku pisana »zlata knjiga« (»Ehrenbuch, Buch der Ehre, gewidmet den Fleissigen und Tugendhaften Schülern an der Schule zu Sachsenfeld . . .«, v prevodu: »Zlata knjiga, knjiga časti, posvečena pridnim in krepostnim učencem žalske šole . . .«) za čas od 1827. do 1869. leta. V tej je naveden Friderik med najpridnejšimi učenci v I., II. in III. razredu (1865—1868) obeh (zimskega in poletnega) tečajev (hrani arhiv ljudske šole v Žalcu).

[14] Jahresbericht der Staats-Ober-Realschule in Laibach für das Schuljahr 1874, Laibach 1874. Isto je razvidno iz kataloga istega zavoda, v katerem je navedeno, da je materni jezik Friderika Širce (v katalogu Friedrich Schirza) slovenski.

[15] Gl. sporočilo I. gimnazije v Celju z dne 9. II. 1949, po katerem tam Friderik ni študiral. Po sporočilu J. Glaserja z dne 30. III. 1949 ga tudi ni mogoče najti v letnih poročilih, ki jih ima mariborska Študijska knjižnica. V mariborskih realčnih izvestjih v letih 1870—1878 imen dijakov sploh niso tiskali, katalogi pa na zavodu za to razdobje prav tako niso ohranjeni. Tudi v gimnazijskih izvestjih ni Friderika Širce. Za druge srednješolske zavode so letna poročila z malo izjemami propadla (obe izvirni sporočili hrani pisec).

in ohranjenih risbah je bil 1872. leta v Celju, morda v tamkajšnji glavni šoli (Hauptschule), katere katalogi pa prav tako niso dostopni. Tako tudi te možnosti ni mogoče dokončno pregledati. Gotovo pa je, da je moral svoje šolanje prezgodaj zaključiti zaradi gospodarskega poloma doma[16]. Po ocenah v katalogu ljubljanske realke ni bil kdo ve kakšen študent, ker se je menda že v tem času bolj zanimal za glasbo kot za šolske predmete. Prepeval je na koru in se učil klavirja. Natančen in podroben vpogled v Friderikovo srednješolsko izobraževanje torej ni mogoč[17].

Prvi ga je uvedel v glasbeno teorijo in v osnove harmonije upokojeni učitelj Mihael Vučnik, ki je živel pri svojem bratu v Žalcu. Tako je razmeroma zgodaj, ko mu je bilo 13 ali 14 let[18], uglasbil neko cerkveno zborovsko skladbo, ki so jo na žalskem koru baje radi in pogosto peli. Ti Vučnikovi nauki so bili za dolgo razdobje edini, in s tako majhnim znanjem seveda ni mogel prodirati v glasbeno umetnost niti sistematično in še manj ustvarjalno. Drugih posebnih spodbud, ki bi ga bile usmerjale k posebnemu glasbenemu šolanju in ustvarjalnim poskusom, v tem času ni imel. Tako je ostalo vse njegovo ustvarjalno začetništvo pri osamljenem poskusu, glasbeno pa je poslej deloval kot pevec-baritonist, ki se je kasneje razvil v skromnega tenorista, in kot priložnostni spremljevalec s klavirjem. Da bi se posvetil glasbenemu poklicu ali bolje skladanju, na to ni bilo mogoče

---

[16] Gl. pismo Savinovega nečaka Fr. Geinspergerja z Dunaja z dne 3. III. 1949 Olgi Širca (izvirnik hrani O. Širca).

[17] Za posamezne podatke moremo deloma porabiti cit. članek v P IV/17, zlasti glede na Savinovo pismo Slavku Ostercu z dne 9. II. 1931, v katerem piše med drugim: »Glasbena Matica mi piše za moj življenjepis. O meni se je že toliko pisalo, da bi bilo smešno, če bi dajal kake dodatke. Dr. Kimovec je leta 1924 v ‚Pevcu' moje življenje izvrstno popisal.« (Izvirnik hrani NUK v Ljubljani.) S tem je Savin sicer posredno potrdil resničnost navedb v cit. članku, po katerem naj bi bil obiskoval realko v Gradcu. Da pa te navedbe vendarle niso povsem zanesljive, dokazujejo že dosedanje ugotovitve. Tako je potrebno, da jih uporabljamo previdno in jih po možnosti zanesljivo dopolnimo.

[18] Cit. članek v P IV/17—8 pravi, da je »začel komponirati manjše skladbe v starosti 16. oz. 18. let«. Seveda ne gre za »manjše skladbe«, ker je v resnici napisal le eno skladbo. (Navedene podatke v pričujoči študiji je dal skladatelj sam.)

misliti. V takratnem čitalniškem razdobju slovenske glasbe za kaj takšnega niso bila ugodna tla, čeprav je prav to gibanje slovenskega meščanskega liberalizma budilo zanimanje za slovensko pesem in je v tem smislu pozitivno vplivalo tudi na doraščajočega Friderika. Ni znano, da bi se bil Friderik v svoji mladeniški dobi bolj intenzivno udeleževal slovenskega narodnega gibanja, ki se je razvilo kot odpor proti naraščajočemu centralizmu vladajočega nemškega kapitala, in da bi se bil aktivno vključil v ustrezajoče kulturno-politične akcije. Iz njegovih kasnejših naziranj in vsega delovanja pa je razvidno, da je bil že takrat napredno misleč in narodno zaveden in v tem pogledu mu je omenjeno gibanje nedvomno vtisnilo pečat.

Leta 1878 je stopil kot prostovoljec v topniški polk v Gradcu in tam ostal do 1881. leta, ko je postal rezervni topniški poročnik. Zatem se je vrnil za nekako pol leta na dom v Žalec in še istega leta napravil na Dunaju izpit za aktivnega topniškega poročnika. Ko se je dal aktivirati, je odločil svoj poklic, ki zbuja ob pogledu na njegovo kasnejše glasbeno delovanje začudenje in vprašanje, kako se je mogel posvetiti stroki, ki nima z glasbo niti najmanjše sorodnosti in ki mu tudi ni mogla nuditi primernih pogojev za glasbeno izobraževanje. Vendar Friderik takrat globljih glasbenih teženj ni imel; vse njegovo delovanje tistega časa potrjuje to misel. Bil je mlad človek iz poprej premožne, takrat pa obubožane hiše, poln življenja in smisla za spremembe, in vojaška služba je bila razmeroma zapeljiva. Nedvomno je do nje čutil tudi neko veselje in sposobnost in da je res bilo tako, kažejo njegovi veliki uspehi v vojaškem poklicu. Na izbiro tega poklica pa je gotovo močno vplival tudi prej omenjeni neugodni položaj, ki je Friderika silil, da se čimprej osamosvoji.

Prvo njegovo mesto je bilo v Osijeku, kjer je služboval kot aktivni častnik od 1881. do 1884. leta. Sam je pripovedoval, da ne more za to razdobje, kakor za ves čas od 1879. do 1884. leta, navesti v muzikalnem pogledu ničesar zanimivega ali posebnega. Rad je pel, klavir je igral za zabavo, skladal ni nič. Bolj ko za glasbo, ki mu je bila postranskega pomena, se je zanimal za topniško stroko in v tej smeri je našel oporo v svojem prijatelju, nadporočniku Schirnbecku, kasnejšem šefu generalštabnega od-

delka dunajskega vojnega ministrstva. Ko je ta napravil izpit za višjo topniško šolo, je pustil Frideriku svoje učne knjige, da bi se tudi ta pripravil za vstop v omenjeno šolo. Friderik, ki se je želel čimbolj izobraziti v vojaški stroki, je zastavljeno nalago res izpolnil in leta 1884 napravil enak izpit kakor prej Schirnbeck. Tako je leta 1884 stopil v višjo topniško šolo in po njegovem pripovedovanju je bilo to leto prva važna prelomnica v njegovem življenju. Postal je resnejši, postavil si je določene cilje in začel živeti bolj urejeno.

V višji topniški šoli je študiral od 1884. do 1886. leta. Na Dunaju se je seznanil z raznimi vojaškimi osebnostmi, med njimi z ruskim vojaškim atašejem baronom Kaulbarsom, ki ga je uvedel v družabno življenje svojega kroga. V muzikalnem pogledu pa tudi v teh dveh letih ni mogoče zapisati ničesar posebnega. Ostal je še nadalje, kar je bil poprej. Pač pa je začel po prihodu na Dunaj obiskovati razne glasbene prireditve, za kar poprej ni imel dovolj prilike. Pogosto je zahajal v Dvorno opero, v kateri so takrat nastopali znameniti solisti, in v dramsko gledališče. Sam pa je naglašal, da ga je operno gledališče iz tehtnih razlogov zanimalo manj ko dramsko. V Operi sta ga motila kvalitativna neenakost izvajalcev in dejstvo, da tam niso zadosti pazili na dramatsko izobrazbo pevcev. Zato mu je bilo ljubše dramsko gledališče, tam je bil stalen obiskovalec. Pozneje je menil, da je vse to zapustilo v njem močne vtise. Tam pridobljena izkustva so po njegovem mnenju znatno vplivala na dramatsko gradnjo njegovih kasnejših opernih del. Zanimivo je tudi še, da se za koncertno življenje ni posebno vnemal in da na koncerte ni zahajal češče. Prikaz njegovega poznejšega glasbenega razvoja in delovanja bo ta Friderikov odnos obrazložil in pojasnil.

Ko je absolviral višjo topniško šolo, je bil najprej nameščen v Banjaluki, od tam pa je bil še istega leta (1886) premeščen v Sarajevo, v topniški štab za Bosno in Hercegovino.

Čas službovanja v Sarajevu (1886—1888) pomeni zanj v resnici drugo prelomnico, ki je po svojem pomenu še mnogo značilnejša od poprej omenjene. Tu je namreč prvič začel misliti na sistematično glasbeno šolanje in se odvračati od dotedanjega diletantizma in amaterstva. Spet je poskušal skladati in v tem

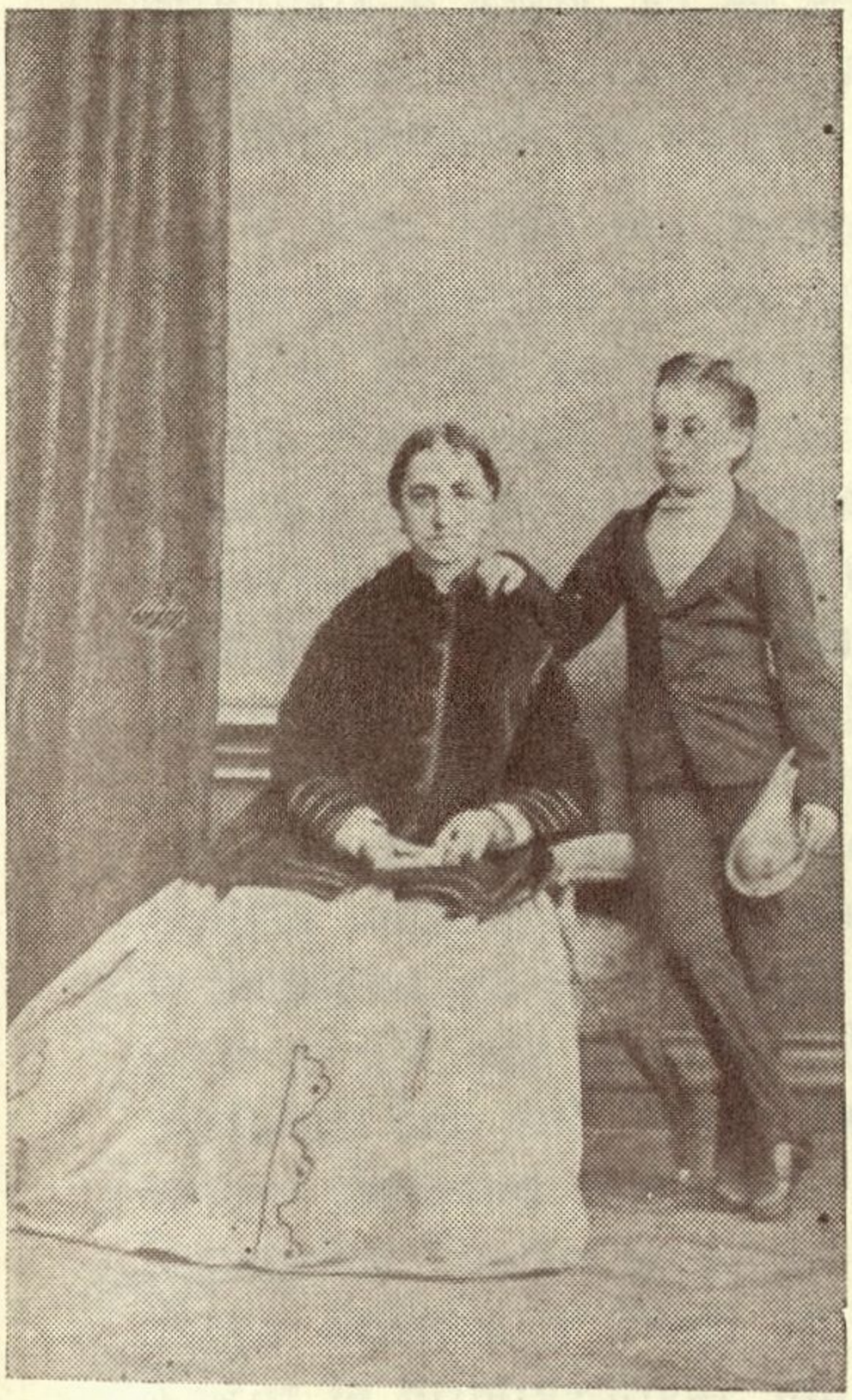
času je nastalo nekaj zborov in samospevov[19]. Da niso mogli biti kvalitetni, je povsem razumljivo. V tehničnem pogledu za komponiranje še ni imel nobene podlage, s tem pa ne možnosti, da bi bil mogel uspešno oblikovati to, kar je čutil. Od stika z Vučnikom in zborovskega prvenca je poteklo že mnogo let in tako se je še to, kar je svojčas že tehnično obvladal, bolj ali manj porazgubilo. Tako sedanji ponovni korak v kompozicijo ni pomenil tehničnega napredka, pač pa napredek v miselnosti in v zavestnem hotenju mladega Friderika, ki je začel spoznavati, da bi zmogel na glasbenem področju kaj več ko doslej. V času sarajevskega bivanja se je začel tudi drugače aktivno posvečati glasbenemu življenju. Na raznih glasbenih prireditvah je sodeloval kot pevec in klavirski spremljevalec. Njegovo vsestransko glasbeno delovanje v javnosti (skladatelj, pevec, klavirski spremljevalec) ga je zaradi vojaškega poklica pripeljalo do tega, da si je izbral psevdonim R i s t o S a v i n[20] (Risto — Hristo — Krsto. pogosto ime v bosenskih krajih; priimek Savin si je nadel zato, ker je bil doma iz Žalca v Savinjski dolini in je tako hotel v svojem psevdonimu izraziti tudi svoje širše krajevno poreklo).

Še v nekem pogledu je bilo njegovo službovanje v Bosni velikega pomena za kasnejše glasbeno ustvarjanje. Tu je začel poslušati ljudsko pesem, gledati in poslušati ljudske plese in njihove glasbene spremljave. Bosenska glasbena folklora ga je pritegnila in odtlej je sledil folklorne elemente južnoslovanskih ljudstev z vedno večjim zanimanjem. To zanimanje se je zlasti stopnjevalo z začetkom intenzivnejšega skladateljskega delovanja in je bilo zelo pomemben činitelj v njem. Savin je potemtakem imel srečo, da ga je služba prav v času, ko je miselno zorel in se približeval svojemu pravemu, ustvarjalnemu poklicu,

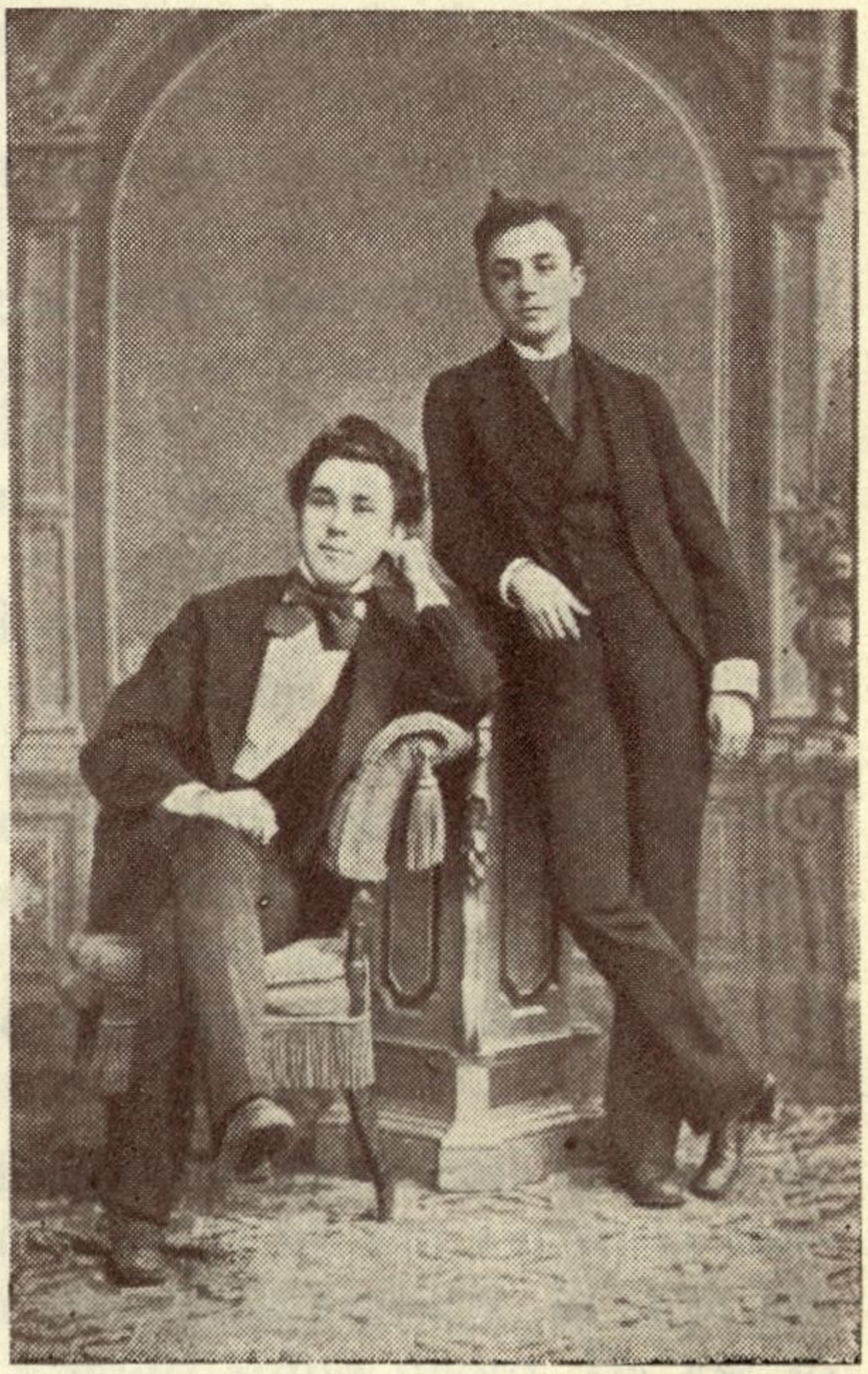
---

[19] Te skladbe niso ohranjene. Kot nepomembne jih je uničil skladatelj sam. V izbiri svojih del, ki bi se po njegovem vrednotenju mogle obdržati, je bil namreč Savin kasneje zelo strog in natančen. Marsikatera skladba pa se je zaradi skladateljevih pogostih selitev na razne kraje službovanja tudi izgubila. V zapuščini ni nobenega primera skladateljskih poskusov tega razdobja.

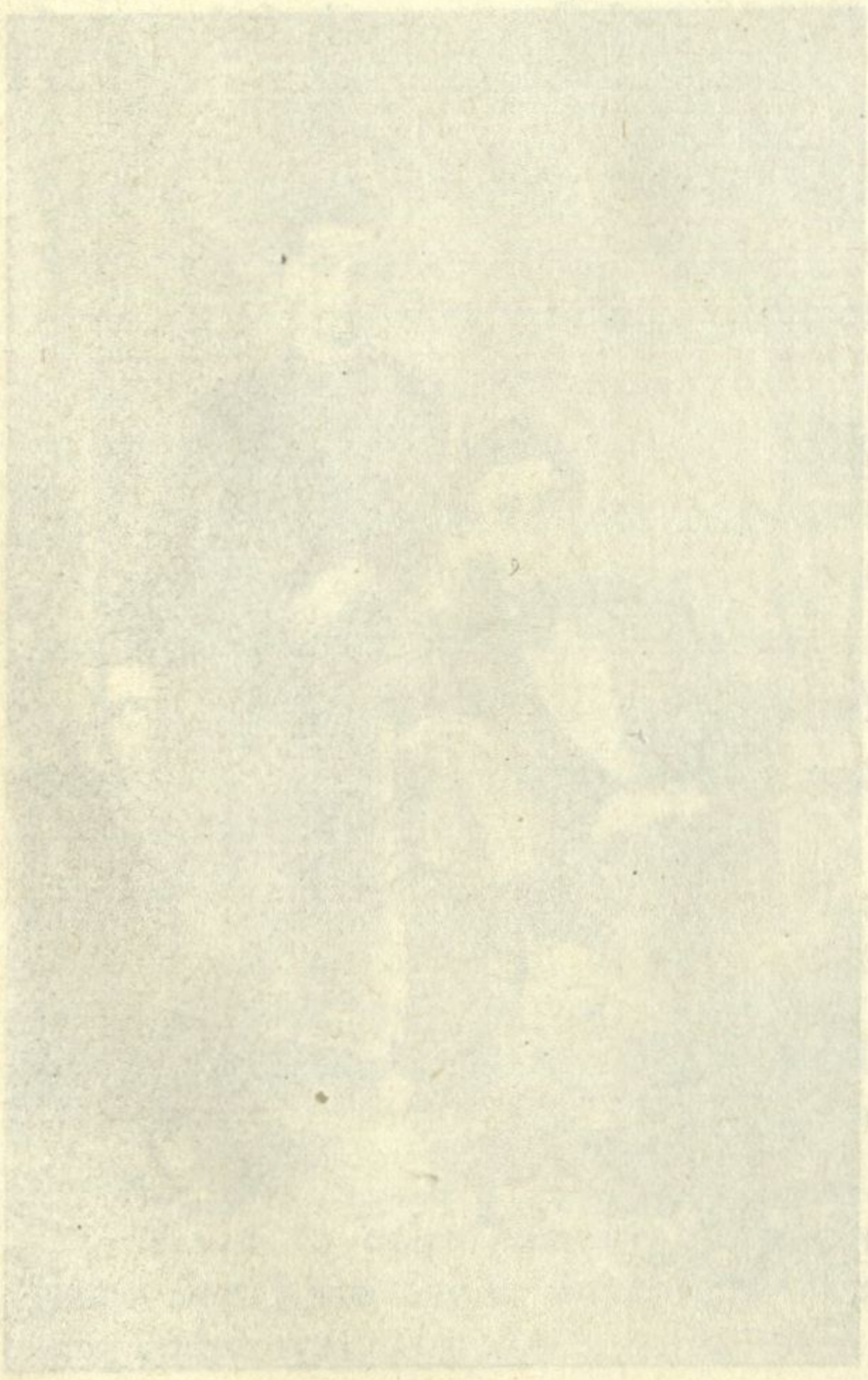
[20] Od tu dalje namesto dosedanjega Friderika Širce dosledno uporabljamo ime Risto Savin. Tako se je skladatelj ves čas svojega delovanja tudi sam podpisoval.



Slika 1



Slika 2



pripeljala v kraje, ki so bili po ljudski glasbeni motiviki blizu njegovemu čustvovanju in celotni njegovi mentaliteti ter so tako ugodno vplivali na njegov skladateljski razvoj.

V letu 1888 mu je maja umrl oče, novembra pa še mati. To ga je pretreslo in mu zagrenilo nadaljnje življenje v Sarajevu. Zato je prosil za premestitev in prišel k topniškemu polku v Prago. Razgibano glasbeno življenje češke prestolnice s svojimi koncerti in opernimi predstavami in s svojo celotno miselnostjo je seveda zelo ugodno vplivalo na Savina, pa vendar v času svojega prvega praškega bivanja (1888—1890) ni našel stika z najvažnejšimi češkimi muzikalnimi osebnostmi tega časa (Dvořák, Smetana). Za ožje stike z njimi kot začetnik v glasbi in kot častnik, čeprav po rodu in miselnosti Slovenec, kajpada ni imel najboljših možnosti. Svoja muzikalna prizadevanja iz časa bivanja v Sarajevu pa je v Pragi nadaljeval. Skladal v teh dveh letih sicer ni nič, pač pa se je v klavirju sam izpopolnjeval in si skušal pridobiti čim več rutine, da bi mogel uspešno študirati novo svetovno glasbeno literaturo. Učil se je tudi solističnega petja pri kapelniku Danzerju, ki je bil takrat pevovodja nemškega pevskega društva v Pragi in pred tem operni dirigent v Gradcu. Kakor je pripovedoval, mu je glas ostal sicer tudi vnaprej šibek in skromen, tehnično in muzikalno pa je hitro napredoval ter je pel razne pesmi in arije. Posebno so ga v tem času zanimale Brahmsove in Schubertove pesmi in Webrove opere, med njimi zlasti Freischütz (Čarostrelec); iz tega je pel nekaj arij. Seveda je pel le v osebne namene, po lastni izjavi predvsem zato, da bi s tem dal duška svoji žalosti ob materini smrti in našel primeren izraz širokim občutjem, ki so se mu vedno bolj zgoščala in zahtevala sprostitve. Proti koncu tokratnega praškega bivanja se je začel pri glasbeniku Friedrichu Hesslerju učiti tudi glasbene teorije. Tako je postajalo Savinovo zanimanje za glasbeni študij vedno močnejše in ga je z vedno večjo silo navajalo k razvijanju muzikalnih nastavkov.

Močno češko nacionalno gibanje je najbrž tudi vplivalo na Savina. Ne smemo prezreti dejstva, da je bil kot avstrijski častnik z vseh strani pod pritiskom črno-žolte reakcije, ki si je hotela zlasti v častniškem kadru vzgojiti trdno oporo. Da vse to

častnika Friderika Širce — glasbenika Rista Savina, ki je bil doma vzgojen v slovenskem duhu, ni spreobrnilo, kaže že njegovo dotedanje delovanje, pozornost, s katero se obrača k južnoslovanski folklori, zanimanje za slovensko in češko nacionalno gibanje, obiskovanje taborov in drugih narodnih prireditev, ko je prihajal domov na dopust, in končno njegov psevdonim sam, ki ga moremo po priimku in imenu označiti tudi kot nacionalno izrazitega. Vsi ti momenti postajajo še značilnejši z začetkom in rastjo njegovega skladateljskega dela. Po letu 1886 narašča tudi njegovo zanimanje za slovensko literarno tvorbo, predvsem za Prešernove in Aškerčeve pesnitve. K razmišljanju o slovenskih kulturnih in nacionalnih problemih ga je spodbujal zlasti brat Josip, ki je politično tesno sodeloval z bratrancem Francem Roblekom, znanim narodnjakom-liberalcem in kasnejšim poslancem v dunajskem državnem zboru. Ob svojih dopustih se je Savin priložnostno shajal s slovenskimi liberalnimi štajerskimi prvaki in se tako sproti otresal morebitnih nacionalno negativnih vplivov svojega vojaškega okolja. Že sam nacionalno zavestno slovensko usmerjeni Savin je pod takimi vplivi v češkem vzdušju svoje prepričanje le še utrjal in krepil, četudi v nacionalno-politično problematiko neposredno ni nikoli posegal in se v njej aktivno ni izživljal. Njegovo zanimanje se je kasneje zbralo na področju slovenske glasbene kulture in v nekem smislu ga je k temu nesporno spodbujal tudi njegov tesni stik z gibanjem slovenskega meščanskega liberalizma.

V letu 1890[21] je bil premeščen k trdnjavski artileriji v Przemýsl. Tu je ostal devet mesecev, sodeloval kot pevec na vojaških koncertih in se vedno bolj povezoval z glasbenim življenjem.

V letu 1891 je bil premeščen na dunajsko topniško kadetnico, kjer je do leta 1897 poučeval geografijo in vodil pevski zbor. Prihod na Dunaj pomeni zanj tretjo, dotlej najvažnejšo prelomnico, ki je postala odločilna za Savinov skladateljski razvoj. Predvsem je imel tu na razpolago sijajne operne in koncertne

---

[21] Cit. članek v P IV navaja na str. 17 letnico 1891. Natančno letnice zaradi pomanjkanja potrebnih virov ni mogoče ugotoviti. Obe navedbi je dal skladatelj.

prireditve in jih je vneto obiskoval. Širile so mu glasbeno izobrazbo in celotno muzikalno obzorje, saj je iz njih spoznaval najpomembnejša dela svetovne operne in koncertne literature. Ob teh prilikah se je osebno spoznal z raznimi velikimi glasbeniki, kot n. pr. Busonijem, Janom Kubelíkom, Griegom, s katerim si je kasneje tudi dopisoval[22], in drugimi. Prav tako se je spoznal z mnogimi pomembnimi dunajskimi glasbeniki, s katerimi se je laže seznanjal zato, ker so se mu sedaj odprle poti v tako imenovano višjo družbo in tudi v kulturne kroge. Temeljit vpogled v koncertno življenje mu je zlasti omogočilo poznanstvo s koncertnim aranžerjem Albertom Gutmannom, ki mu je nudil neoviran dostop na vse koncerte, ki so se prirejali v njegovi režiji. Poleg mnogih koncertov pomembnih solistov se je Savinu posebno vtisnil v spomin A. Rubinsteinov zgodovinski prikaz klavirske literature.

Vse to izredno zanimanje za dunajsko glasbeno življenje je še pomembnejše zlasti zaradi tega, ker je navedena dunajska perioda začetek Savinovega sistematičnega glasbenega študija. Brž ko je prišel na Dunaj, se je namreč namenil vpisati na konservatorij. Šel je k takratnemu direktorju konservatorija Hellmelsbergerju, ta pa mu je reden vpis na konservatorij glede na leta in vojaški čin odsvetoval. Napotil pa ga je v privatni študij in ga v ta namen seznanil s profesorjem konservatorija Robertom Fuchsom, ki je bil tudi učitelj skladatelja Antona Lajovca. Fuchs ga je sprejel in pri njem je Savin študiral pet let. V njegovi kompozicijski šoli si je s študijem harmonije, kontrapunkta, kompozicije in instrumentacije pridobil večino tehničnega znanja, ki je potrebno za skladanje. Da bi si to znanje prisvojil, si je temeljito prizadeval sam, saj je v njem dozorela misel, da bi se povsem posvetil kompoziciji. Po drugi strani pa je za to skrbel tudi Fuchs. Savin ga je označeval kot vestnega pedagoga, ki je z vso doslednostjo in natančnostjo vcepljal svojim študentom kompozicijsko tehniko.

---

[22] Ta korespondenca žal ni ohranjena.

Savinov kompozicijski študij pri Robertu Fuchsu je torej novo, važno življenjsko delovno razdobje, začetek resnih skladateljskih poskusov, odločitev, da med svoje življenjske smotre vključi tudi glasbeno ustvarjanje. Usmerja ga na področje, h kateremu je nagibal že poprej, pa si je zanj šele zdaj pridobival stvarnih pogojev.

II

Savin je začel skladati — v prvem poglavju omenjenih poskusov tu ni mogoče upoštevati — v letu 1891 ali 1892, torej v začetku svojega šolanja pri Robertu Fuchsu[1]. Imel je takrat 32 do 33 let, kar pomeni za skladateljski začetek razmeroma kasno dobo. Kje so razlogi, da je začel komponirati šele v tem življenjskem obdobju? Da je bil kompozicijsko nadarjen, je po njegovem dotedanjem in še mnogo bolj po kasnejšem glasbenem delovanju povsem jasno in ne potrebuje nobenega dokazovanja. To je v neki meri potrebno le za osvetlitev kasnega začetka njegove kompozicijske delavnosti.

Izsledki sodobne psihologije muzikalnih sposobnosti navajajo in razlagajo mnogo primerov zelo zgodnjega ali zelo kasnega javljanja in razvijanja muzikalnih nastavkov in sposobnosti. V slednjem primeru, t. j. v primeru zelo kasnega razvoja, ni po teh izsledkih nobenih ovir, da bi se ne mogla določena oseba ob izpolnitvi potrebnih pogojev razviti v izrazito ali celo izredno muzikalno osebnost bodisi v smeri ustvarjanja, bodisi v smeri poustvarjanja. V večini primerov so razlog za razvojno zakasnitev socialni in z njimi povezani vzgojni činitelji, ki ne dovoljujejo uspešnega razvoja nastavkov. Šele ko se ti momenti iz kakršnih koli vzrokov spremenijo tako, da izpolnijo razvoju potrebne

---

[1] V pismu bratu Josipu iz leta 1895 (brez datuma) piše med drugim: »Nun werden fasst 4 Jahre sein, als ich dieses Studium energisch durchführe. Gegenwärtig habe ich freie Composition . . .« (V prevodu: »Potekla so že skoraj štiri leta, odkar energično študiram. Sedaj se bavim s svobodno kompozicijo . . .«) Razvidno je torej, da je začel študirati v letu 1891 (nemški izvirniki Savinovih pisem bratu Josipu so priobčeni brez sprememb. Hrani jih O. Širca).

pogoje, se začnejo nastavki razvijati in lahko v posameznih primerih dosežejo visoko stopnjo. Razlogi za omenjeno zakasnitev pa morejo biti seveda tudi drugačni. V vsakem primeru ovirajo normalni razvojni tok in lahko včasih tudi odločilno škodujejo.

Primer Rista Savina tudi kaže zelo kasno javljanje kompozicijskih sposobnosti in se v tem ujema s problematiko raziskovanja omenjenega posebnega področja muzikalne psihologije. Tudi pri Savinu so obstajale razvojne ovire, ki pa neposredno gotovo niso bile socialnega značaja. Po tej strani je imel Savin dovolj možnosti, da bi se bil lahko ustvarjalno razvil tako, kakor se je že v mladeniški dobi razvil v pogledu sprejemljivosti za glasbo in v nekem smislu tudi poustvarjalno (pevec, pianist!). Najvažnejši razlog za omenjeno dejstvo utegne biti glasbeno pomanjkljivo razgledano okolje, v katerem je živel in se gibal, in to mu v mladeniški dobi ni omogočilo večjega poglabljanja v glasbeno umetnost. Zlasti vzgojna usmeritev, s katero je bil povezan njegov vojaški poklic, mu je kompozicijska stremljenja in intenzivnejše glasbeno izobraževanje nedvomno odtujevala. Temu so se pridružili še razni drugi činitelji in med njimi gotovo ni bilo najmanj pomembno dejstvo, da takratna slovenska glasbena provinca mladega človeka k poklicnemu skladateljevanju ni ravno navduševala. Vse to pojasnjuje, zakaj se skladateljska sposobnost pri Savinu ni začela uveljavljati poprej, čeprav je že večkrat silila na dan. Kakor bo pokazal nadaljnji razvoj, pa prikazana zakasnitev ni kvarno vplivala na kvaliteto Savinove glasbene ustvarjalnosti.

Med svojim dunajskim študijem se je Savin dobro razgledoval po glasbenem svetu. Zasledoval je boj med naprednimi in konservativnimi glasbenimi smermi in napeto so ga zanimala nasprotstva do Mahlerja in Schönberga.. Navduševal se je za Brahmsa in tudi za Mahlerja, ki mu Robert Fuchs sicer ni bil kdo ve kaj naklonjen. Bruckner ga ni osvojil, bil mu je preveč abstrakten, njegova glasba se mu je zdela preveč tuja resničnemu življenju. Ti njegovi odnosi se dokaj ujemajo z njegovimi kasnejšimi glasbenimi nazori. Razumljivo je, da so mnogi vtisi in študij glasbene literature poleg Fuchsove šole znatno vplivali na Savinovo stilno usmeritev.

Prve skladbe je napisal Savin kmalu po začetku svojega kompozicijskega študija. Pripovedoval je, da so bili to samospevi, ki

jih je večinoma zavrgel. Tudi rokopisi na splošno niso ohranjeni. V zapuščini jih je nekaj, pa iz njih ni razvidno, kdaj so časovno nastali, ker največkrat nimajo niti številčne oznake niti datumov nastanka. Njihov oblikovalni način izdaja, da so nastali prav v začetku skladanja, med 1891. in 1893. letom. To so samospevi, ki so vsi komponirani na nemška besedila. Lass das Fragen na tekst H. Hopfena je pisan po klasicističnih vzorih in je tehnično čisto šolski, izrazno dokaj neznačilen samospev. Rokopis kaže, da je bil prvotno označen kot op. 4, št. 3, kasneje pa kot op. 0. To se pravi, da ga je skladatelj izločil iz del, ki jih je imel za vredna, da pridejo v njegov seznam skladb. Bist du braun, bist du blond na Verlainov tekst spada po tehnični, muzikalni in stilni znasnovi v isto vrsto s prej omenjenim samospevom. Številne označbe prvotno ni imel, kasneje pa je bil tudi uvrščen med op. 0. Na rokopisu je pripisana letnica 1900. Če to skladbo primerjamo z drugimi, zlasti z onimi iz razdobja 1891 do 1893, ni verjetno, da bi bila nastala v letu 1900. Najbrž označuje ta letnica datum prepisa ali pa je bila pozneje napačno pripisana. Temu samospevu se pridružuje sorodni An die Entfernte na besedilo N. Lenaua, prvotno brez opusa, kasneje op. 0, nadalje še samospevi Ich schreite heim, prvotno op. 4, št. 5, kasneje op. 0, Eh' ich sah, Wald bei Nacht na besedilo K. Schnellerja in Bild der Nacht na Eichendorffovo besedilo. Poslednji trije samospevi so v skladateljevem seznamu uvrščeni v op. 5 s slovenskimi nazivi (Ko sem videl rožni grm kot št. 2, Gozd ponoči kot št. 3, Nočna slika pa je izpuščena, vendar je vložena med številke op. 5, ki ima skupen naziv Štiri pesmi za glas in klavir). Kako so zašli v ta opus, kamor ne spadajo niti po nastanku niti v primerjavi s št. 1 in 4, je nerazumljivo. Bržkone jih je skladatelj pridal št. 1 in 4 zato, da bi bil opus 5 obsežnejši. Z drugimi omenjenimi samospevi dokazujejo, da so bili skladateljevi začetni poskusi brez večje vrednosti. Tako so zelo verjetno res nastali nekje med 1891. in 1893. letom. To bi potrjevalo tudi dejstvo, da je skladatelj kasneje le izjemoma uporabljal nemške tekste. Muzikalno širši je samospev Mädel, wie blüht's na R. Baumbachov tekst, na katerem je natanko označen nastanek (1. IV. 1892). V njem so že nakazani obrisi novoromantične miselnosti in smisel za zvočno pisanost, čeprav seveda

tudi tu še ni mogoče govoriti o kaki stilni doslednosti, enotnosti ali samostojnejšem osebnem izrazu. Primer iz tega samospeva pa vendar že dovolj nazorno pojasnjuje osnovne prihodnje skladateljeve stilne usmeritve:



V svojem seznamu skladb[2] skladatelj prav tako ni navedel T r i a v d - m o l u, ki ga je prvotno označil kot op. 1, pozneje pa kot op. 0. To delo v štirih stavkih (Allegro con brio — Adagio — Scherzo — Allegro con fuoco) je formalno in muzikalno pisano po klasicistično-romantičnih vzorih in je verjetno nastalo v 1893. letu, ko se je skladatelj v svojih kompozicijskih poskusih poleg vokalnega lotil tudi instrumentalnega stavka. Tu je najprej zajel komorno področje, čeprav je to dejansko glede oblikovanja muzikalnega izraza ena najbolj občutljivih vej glasbenega ustvarjanja. Že tu naj omenim, da Savin v smeri tako imenovane absolutne glasbe ni ustvaril nič posebnega ali pomembnejšega. Ta smer mu ni bila blizu in vse njegovo ustvarjalno delo kaže, da se je neprimerno bolje počutil na področju programske glasbe. K temu sklepu vodi tudi naslednje Savinovo komorno delo. T r i o v g - m o l u je verjetno nastal v 1894. letu in je v skladateljevem seznamu označen kot op. 6[3]. To formalno klasicistično pisano delo v treh stavkih (Allegro con brio — Andante — Adagio, Finale) je oblikovno zelo čisto, jasno. V tem pogledu

---

[2] Ta seznam je skladatelj sestavil v zadnjih letih svojega življenja. Iz njega je vrgel več skladb in v mnogih primerih spremenil prvotne označbe opusov. Že te časovno često niso bile verne in tako so se pomanjkljivosti označevanja še povečale. Na osnovi primerjave in raznih virov sem večji del takih pomanjkljivosti odstranil. Tako si sledijo skladbe po domnevnem ali dokazanem času nastanka. Številk opusov, kakor jih je označil skladatelj, pri tem nisem spremenil. Op. pis.

[3] Prvotno je bila ta skladba označena z op. 18.

in tudi po muzikalnem izrazu že presega običajno šolsko izdelavo, po kvaliteti pa vendar še ni mnogo tehtnejše od Tria v d-molu. Po invenciji je najboljši in najširši srednji stavek (Andante), ki dobro razodeva skladateljev smisel za lirična razpoloženja.

Iz komorne glasbe je Savin začel posegati na širše instrumentalno področje. Tako je — verjetno v letu 1894 — napisal orkestralno Serenado, ki jo je v svojem seznamu označil kot op. 4[4]. Stilno se ta skladba od obeh omenjenih komornih del ne oddaljuje in tudi po izrazu ju ne preraščа, saj je brez širše koncepcije. Instrumentacija kaže, da se je skladatelj z njo šele seznanjal in še ni znal izrabljati njenih boljših možnosti. Verjetno v istem letu ali v začetku l. 1895 je nastal Scherzo za mali orkester op. 11[5], oblikovno, izrazno in instrumentacijsko še zelo skromno delo, ki pa zlasti v pogledu instrumentacije vendarle že kaže napredek.[6]

V letih 1893—1895 se je torej prvenstveno posvečal komorni in orkestralni skladbi, kar je s stališča njegovega študija, v katerem se je hotel in moral tudi praktično seznanjati z vsemi ustvarjalnimi področji in z najrazličnejšimi glasbenimi formami, popolnoma razumljivo. Enako je razumljivo, da se je v času učenja boril s tehničnimi problemi, da pridobljenega tehničnega znanja še ni znal sproti uspešno vnašati v svoje kompozicije in da spričo tega še ni mogel sprostiti svojih doživetij in jih oblikovati, kakor bi sam hotel. Zato je skoraj nujno in utemeljeno, da so njegova prva dela enako kakor začetniška dela vsakega drugega skladatelja polna tehničnih pomanjkljivosti in v izraznem pogledu bolj ali manj ozka. Začetniška so v polnem pomenu besede, vendar pa so že dala slutiti, da jih piše glasbenik, ki ima široke razvojne možnosti, brž ko se bo otresel neposrednih

---

[4] Prvotno je bila označena z op. 15, kasneje 16. Njen prvi naziv je bil Večerna, kar je kasneje skladatelj prečrtal, namesto tega pa vstavil Andante in šele končno Serenada.

[5] Prvotno op. 4.

[6] V pismu bratu Josipu z dne 28. III. 1895 piše skladatelj med drugim: »Meine Musik geht flott weiter, bin gegenwärtig schon weit in der Instrumentation vorgeschritten und werde heuer fertig.« (V prevodu: »Moja glasba hitro napreduje; zdaj sem v instrumentaciji že zelo napredoval in jo bom letos končal.«) To pojasnjuje napredek Scherza v instrumentacijskem pogledu nasproti Serenadi in tudi potrjuje časovni nastanek obeh skladb.

vplivov šole in premagal tehnične težave. Da so pomanjkljivosti bolj kot v samospevih očitne v instrumentalnih skladbah, je jasno že s tehničnega vidika, če pri tem ne upoštevamo, da mu je bilo tvorjenje v smislu absolutne glasbe precej tuje. Ta moment je nedvomno vplival na dejstvo, da so v takih skladbah navedene pomanjkljivosti še izrazitejše. Koliko samostojnejši je v izrazu n. pr. samospev Mädel, wie blüht's, čeprav je nastal že v 1892. letu! Kajpada primerjava samospevov in instrumentalnih skladb tehnično ni posebno umestna in je v tem smislu tudi ne uporabljamo, pač pa je v pogledu invencijskih možnosti, nakazovanja osebnih izraznih zmogljivosti potrebna, če si hočemo ustvariti pravo sliko o ustvarjalnih sposobnostih kakega tvorca. Tako lahko ugotovimo tudi pri Savinu, da se je smer in stopnja njegovega izraznega oblikovanja pokazala kmalu v začetku skladateljskega dela. Seveda vse to ne ovrača dejstva, da sta bili tudi navedeni instrumentalni deli izrazno dobro zamišljeni, marveč le pojasnjuje, zakaj ta važni činitelj iz njiju še ni dovolj razviden. In še nekaj je potrebno omeniti pri Savinovih orkestralnih poskusih, kakor sta Serenada in Scherzo[7]. Že v njih je nakazal, da mu je polifonsko grajenje bližje od homofonskega, ne da bi slednjega tam, kjer je bilo potrebno, zametaval. Kot dober kontrapunktik je že v začetku svojega orkestralnega ustvarjanja v tem pogledu šel pot, ki jo je v nadaljnjem ustvarjanju tako uspešno začrtal.

---

[7] V pismu bratu Josipu (11. VII. 1895) piše skladatelj: »Gleichzeitig muss ich Dir auch eine erfreuliche Nachricht überbringen, dass nämlich meine erste Orchestercomposition in einigen Tagen in Baden bei Wien vom dortigen Simphonieorchester aufgeführt wird. Ich freue mich schon sehr, die eigenen Sachen zu hören, weil ich daraus auch lerne. An einen besonderen Erfolg ist wohl nicht zu denken, weil auch Composition — im classischen Styl aufgebaut — nicht darnach angelegt ist, um im grossen Publikum zu wirken. Sie ist mehr für den merkündigen, musikalisch gebildeten Musikkenner geschrieben.« (V prevodu: »Hkrati Ti sporočam razveseljivo novico, da bo namreč mojo prvo orkestralno skladbo v nekaj dneh izvajal v Badnu pri Dunaju tamkajšnji simfonični orkester. Zelo se že veselim, da bom slišal lastne tvorbe, ker se iz tega tudi učim. Na poseben uspeh pač ni misliti, ker v klasičnem stilu napisana skladba ni taka, da bi učinkovala na množico poslušalcev. Pisana je bolj za izvedenega, muzikalno izobraženega poslušalca.«) Te navedbe se ujemajo z značajem Serenade in Scherza, razen morda v zadnjem stavku, saj nobena teh skladb ni posebno kočljiva za dojemanje. Tako lahko sklepamo, da je bila ena teh dveh skladb njegovo prvo orkestralno delo. Kakšen je bil uspeh izvedbe, ni znano, ker virov ni.

V 1894. letu je še napisal svojo prvo klavirsko skladbo P a v l i h a n a p o p o t o v a n j u[8], ki je v seznamu navedena kot op. 8. Sestavljena je iz treh slik. Prva je bila najprej označena kot Scherzo in je bila v $^{9}/_{8}$ taktu. To je kasneje zavrgel[9] in napisal namesto nje vsekakor kvalitetnejšo z nazivom Pavliha pripoveduje. Druga slika je naslovljena Pavliha pri španski plesalki (Sarabanda)[10]. Tretja slika pa je Pavlihova koračnica (Marcia), grajena v trodelni pesemski obliki (A—B—A). Melodika je v tej živahni in prisrčni skladbi že izrazitejša, prav tako ritmika in zlasti zvočnost, ki postaja s časom pri Savinu vedno bolj pisana in je v tem smislu že naglašena tudi v Pavlihi. Klavirski stil je kljub začetništvu v delovanju na tem ustvarjalnem področju dober, čeprav preveč orkestralno zajet. To pa je značilno tudi za nadaljnje Savinove klavirske skladbe, ki rade prehajajo v čisto orkestralno preobloženo zvočnost in poudarjajo pravo delovno smer svojega avtorja. Motivično in harmonsko je grajen Pavliha novoromantično. Na splošno je ta skladba zanimiva predvsem zaradi tega, ker je v njej Savin prvič jasneje pokazal, kam se bo stilno usmerila njegova tvornost. Zamisel je popolnoma pragramska in skladatelj je sam zanimivo ilustriral, kako poteka vsebinsko. Tako je Pavliha nekak prehod od klasicistično-romantične k novoromantični zasnovi, saj Savin poprej kljub šoli, v kateri je še študiral, še ni bil novoromantik. V tej smeri se je začel klesati šele po začetnih poskusih, takrat, ko si je bil s tehničnimi problemi vsaj za silo že na jasnem. Harmonska struktura Pavlihe pa poleg svoje formalne strani še dokazuje, da se je skladatelj začel zanimati za zvočno slikovitost, ki je bila z načinom njegovega ustvarjanja že tako nujno povezana in je v njegovem poznejšem delu imela veliko vlogo. Pavliha že

---

[8] Ni izključeno, da je Savin izbral naziv te skladbe pod vplivom R. Straussove simfonične pesnitve Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28 (1890). Tip Tilla Eulenspiegla je namreč soroden tudi tipu slovenskega Pavlihe. Na Savina je Richard Strauss vplival v marsikaterem pogledu, in tako je gornja domneva zelo verjetna in povsem mogoča.

[9] Rokopis prvotne zasnove prve slike je ohranjen in je v zapuščini.

[10] Druga slika je bila separatno natisnjena v NA I kot op. 8, št. 1. Prvotna označba celotne skladbe Pavliha na potovanju pa je bila op. 12.

zveni učinkovito in je poln harmonskega bogastva. Čeprav ga še ne moremo uvrstiti med posebno kvalitetna skladateljeva dela, je razvojno značilen in ima svoj pomen v procesu skladateljeve razvojne ustvarjalnosti[11].

Kakor 1894. leta je bilo Savinovo skladateljsko delo plodno tudi v 1895. letu, ko je pokazalo močan kvalitetni vzpon. V svojem kompozicijskem študiju je Savin lepo napredoval in se poskušal na najrazličnejših področjih. Tako omenja v pismu bratu Josipu (28. III. 1895), da je v navedenem letu dotlej napisal Sonato za klavir in Godalni kvartet. V zapuščini pa ni nobenega teh del in verjetno ju je uničil iz istih razlogov kot več drugih svojih skladb. Nadalje je napisal šest drobnih klavirskih skladbic, ki jih je takrat označil z op. 6 s številkami 1—6, v poslednjem svojem seznamu pa jih sploh ni navedel. Te so: Etude, Barcarola, List v album, Narodna, Večerna in Romanca.

Te skladbice nekdanjega op. 6 sicer nimajo kakega večjega pomena, so pa ljubko, prisrčno pisane in lahkotne, čustveno blizu širokim krogom poslušalcev, kar še poglablja uporabljena slovenska ljudska motivika in zajemanje ljudskega muzikalnega tona. Etude[12] (št. 1) je po strukturi preprosta in jasna, kaže pa zajeten smisel za čustveno stopnjevanje. Barcarola[13] (št. 2) razodeva kljub svoji harmonski preprostosti smisel za učinkovite modulacijske menjave. Skladatelj jo je muzikalno uvedel z mottom iz Prešernove romance »Ribič« (1. kitica):

---

[11] Še v novembru 1948 je skladatelj razmišljal o tem, da bi Pavliho na potovanju instrumentiral sam ali da bi jo instrumentiral kdo drug. Ta skladba mu je bila zaradi veselega, razigranega značaja zelo pri srcu.

[12] NA I.

[13] NA II. Ko je bila natisnjena, je skladatelja očitno zelo zanimala kritika o njej, saj piše bratu Josipu 7. XII. 1902: »Sehr gerne würde ich die Kritik in ‚Zvon' über meine letzte Barcarole lesen und habe Dich gebeten, mir das Heft, welches am 1en Dez. erscheint, zu senden . . .« (V prevodu: »Zelo rad bi bral kritiko o moji zadnji Barcaroli v Zvonu in prosim Te, da mi pošlješ zvezek, ki je izšel 1. decembra . . .« (O tem zvezku pa piše dr. V. Foerster med »Književnimi novostmi« med drugim: »Hvaliti je . . . Rista Savina ‚barkarolo' za klavir, ki priča o spretnosti pisave, o dobrem znanju klavirskega skladanja. Emila Adamiča klavirski skladbi ‚Spominski list' ni, žal, moči tega priznati« (LZ XXII/859).

»Mlad ribič cele noči vesla.
Visôko na nebu zvezda migljá,
nevarna mu kaže pota morjá«

in s tem nakazal razpoloženje, ki ga je hotel vsebinsko zajeti v Barcaroli. Tudi v klavirskih delih se je namreč rad naslanjal na določene ideje, in te so bile v skladbah z označbami, kot n. pr. Barcarola, še posebej umljive. Manj izrazita je skladbica List v album[14] (št. 3), značilnejša pa spet prisrčna Narodna[15] (št. 4) s pristavkom v oklepaju »Pobiči mi po cest' gredó«, v kateri je lepo obdelal motiv:



Popularno motiviko je uporabil tudi v Večerni[16] (št. 5), grajeni v A—B—A (A: »Zvedel sem nekaj novega«, B: »Pobič sem star šele osemnajst let«). Boljša od Večerne je poslednja, melodično zelo ljubka skladbica tega opusa, Romanca[17] (št. 6) z mottom »Si je te vois sourire«.

Celotni op. 6, ki se mu je skladatelj pred koncem svojega življenja odpovedal ali pa nanj pozabil, se giblje v stilu »salonskih« skladbic. Po slogu je prej romantičen kot novoromantičen in ne kaže v vrsti Savinovih začetnih del posebnega napredka, razen morda v tem, da si je z njim pridobil še večji vpogled v posebnosti klavirskega oblikovanja. Še najznačilnejši pa je v tem, da je skladatelj v svojem ustvarjalnem delu tokrat prvič uporabil motiviko iz slovenske pesmi[18].

---

[14] NA II.
[15] NA II.
[16] NA III.
[17] NA III.
[18] Očitno se stavek iz pisma Josipu (20. VIII. 1895): »Aus den nationalen Motiven habe ich bis jetzt 2 Compositionen geschöpft, welche ich mitgenommen habe und wenn ich zu Dir komme, auch vorspielen werde« (V prevodu: »Iz narodnih motivov sem doslej ustvaril dve skladbi, ki sem ju vzel s seboj in ki ju bom zaigral, če bom prišel k Tebi«) nanaša na Večerno in Narodno.

Vedno večje obvladanje kompozicijske tehnike in obsežno skladateljsko delo, ki ga je Savin opravljal v času dunajskega študija, je polagoma dvigalo tudi kvaliteto njegovih ustvaritev in mu vedno bolj gibalo izrazno silo. Skladateljevo zanimanje se je vedno očitneje usmerjalo k iskanju dramatsko izrazitih tekstov, ki bi zadovoljili njegova muzikalna občutja. To ga je vodilo, da je v pismu bratu Josipu 11. VII. 1895 spraševal:

»Hast Du seine Balladen, die sollen so schön sein? Wenn Du sie mir verschaffen köntest, so würde es mich sehr freuen.«[19]

Josip mu je zaželene balade res poslal, kar potrjuje Risto v pismu z dne 20. oktobra 1895:

»Zum zweiten danke ich Dir für die mir übermittelten nationale Dichtungen. Namentlich Aškerc hat mich begeistert, ja ganz gefangen genommen. Die Balladen dieses Mannes gehören zu den besten poetischen Leistungen der Gegenwart. Ich wäre Dir sehr dankbar, wenn Du mir weitere Werke dieses gottbegnadeten Dichters senden würdest.[20]

Odslej mu je bil Aškerc najljubši slovenski pesnik, ki ga je visoko cenil in mu pripisoval svetovni format. Z njim se je tudi osebno spoznal, gojil tesne in prisrčne stike in vodil obsežno korespondenco[21].

Odkar se je oprijel njegovih pesnitev, ga neslovanski pesniki, vsaj kolikor jih je uporabljal za svoje delo, na splošno niso več navduševali in zanimali. Tako se je lotil v tem letu in prvič v svojem skladateljskem delovanju treh Aškerčevih pesmi, ki so znane pod naslovom T r i A š k e r č e v e b a l a d e op. 3 in

---

[19] V prevodu: »Imaš njegove (Aškerčeve, op. pis.) balade, ki so baje tako lepe? Če mi jih moreš priskrbeti, bi me zelo veselilo.«

[20] V prevodu: »Nadalje se Ti zahvaljujem za nacionalne pesmi, ki si mi jih poslal. Posebno Aškerc me je navdušil, lahko rečem, docela osvojil. Balade tega moža se uvrščajo med najboljše sodobne pesniške ustvaritve. Bil bi Ti zelo hvaležen, če bi mi poslal nadaljnja dela tega pesnika po volji božji.«

[21] Iz te korespondence se je žal ohranila le vizitka, ki jo je Aškerc sam napisal (10. VIII. 1901) in je tele vsebine: »Velecenjeni gospod stotnik! Hvala Vam lepa za Vašo fotografijo! Vrniti Vam svoje ne morem, ker je — nimam. Zapojte nam spet kaj lepega! Z vsem spoštovanjem in s slovenskim pozdravom Vaš udani Aškerc« (hrani O. Širca).

jih je založil L. Schwentner v Ljubljani[22]. Najprej sta nastala samospeva P o s l e d n j e p i s m o kot op. 3, št. 1, in J a v o r

---

[22] V pismu Josipu z dne 25. XI. 1895 pravi: »Das Kopieren der 3 Balladen hat sich etwas verzögert, ich daher erst heute in der Lage bin, Dir dieselben zu senden. — Ich wünsche, dass Dir die Compositionen gut zu Gehör gebracht werden und Du so eine Idee von denselben bekommst. Ich habe ein Pseudonim gewählt, damit die Sache umso verborgen bleibt. Wenn Du glaubst, dass genug Abnehmer wären, so könntest Du sie entweder hectographieren oder aber verlegen lassen, doch ich könnte dies allein nicht thun. So wie die (die Baladen) jetzt sind, sind sie M a n u s c r i p t (podčrtal Savin, op. pis.), dürfen ohne meinen Erlaubniss nicht abgeschrieben werden und ich möchte Dich bitten, sie für längere Zeit nicht aus der Hand zu geben. Wenn Du mit Aškerc sprichst, so würde ich mich freuen.« (V prevodu: 'Prepisovanje treh balad se je nekoliko zavleklo in tako Ti jih lahko pošljem šele danes. Želim, da bi Ti jih kdo dobro predvajal, da bi si mogel ustvariti o njih mnenje. Izbral sem si psevdonim, da bi stvar tako ostala prikrita. Če misliš, da bi bilo dovolj odjemalcev, jih moreš dati hektografirati ali založiti, sam pa tega ne morem storiti. Tako kot so [balade] sedaj, so manuskript, ne smejo biti prepisane brez mojega dovoljenja in prosim Te, da jih za daljši čas ne daš iz rok. Če boš govoril z Aškercem, bom vesel.«) Do izdaje je torej vendarle prišlo in kaže, da je bilo Savinu veliko do nje. Tri Aškerčeve balade je že imel za tvorbe, ki jih more predstaviti slovenski javnosti. Iz cit. pisma bi kdo utegnil razbrati, da si je skladatelj izbral psevdonim šele sedaj, v 1895. letu. To seveda ne drži. Kakor je bilo že omenjeno, si ga je izbral v času bivanja v Sarajevu in od takrat ga je stalno uporabljal. To dokazujejo tudi skladbe, ki jih je napisal pred Tremi baladami in na katerih se je največkrat podpisoval kot Risto Savin in le redko s svojim pravim imenom. Prikrit je verjetno hotel ostati zaradi svojega vojaškega položaja, spričo katerega bi mu moglo javno sodelovanje v slovenski kulturi tudi škodovati. Morda ga je tudi vodila misel, da bi se zakril, dokler ne bi kot skladatelj dosegel primernega formata. Na to je zanesljivo težko odgovoriti, zlasti še, ker si je ne glede na spremenjene okoliščine tudi kasneje obdržal ta psevdonim. — Tri Aškerčeve balade so bile njegova prva publikacija. Da je že prej mislil na publiciranje svojih skladb, priča njegovo pismo Josipu, v katerem pravi: »Es freut mich sehr, wenn die Lieder gefallen haben. Bezüglich der Veröffentlichung der Compositionen möchte ich Dir folgendes sagen: Ich habe nichts gegen die Veröffentlichung, es ist jedoch das Pseudonym zu wahren. Die Composition erhällt den ‚Opus 2'. Ich behalte mir vor, dieselbe Composition mit deutschen und englischen Text herauszugeben, wobei allerdings der Verläger der slovenischen Ausgabe entweder jetzt oder späther dasselbe mit meiner Einwilligung thun kann.« (V prevodu: »Zelo sem vesel, da so pesmi ugajale. Glede objave skladb bi Ti rekel tole: Nisem proti objavi, vendar je treba ohraniti psevdonim. Skladba naj se označi z ‚opus 2'. Zahtevam, da izide ta skladba z nemškim in angleškim besedilom, pri čemer more storiti z mojim dovoljenjem založnik slovenske izdaje zdaj ali kasneje isto.«) Ker je to pismo z dne 14. I. 1895, je jasno, da ni šlo za op. 3, temveč za kak samospev na nemški tekst.

in Lipa kot op. 3, št. 2. Že v pismu Josipu 20. oktobra 1895 piše med drugim:

»Zwei Balladen habe ich bereits fertig. Sie sind für eine Singstimme mit Clavierbegleitung geschrieben. Ich werde sie Dir gern abschreiben, wenn ich wüsste, dass Du Jemanden hättest, der die Compositionen vorsingen oder wenigstens vorspielen könnte. Die Lieder sind im modernen Style aufgebaut und ziemlich schwer zu geben. Solltest Du sie jedoch wünschen, so werde ich sie Dir senden.«[23]

Kaže, da se je v komponiranje naznačenih Aškerčevih pesnitev zelo poglobil in da je njegovega brata Josipa zanimalo, kaj bo iz tega. Tako ga je sproti obveščal o svojih storitvah v zvezi s skladanjem Aškerčevih balad. Po teh dveh samospevih je skomponiral še tretjega pod naslovom Poroka, op. 3, št. 3.

Tri Aškerčeve balade pomenijo v Savinovi skladateljski rasti odločen napredek. Nedvomno je bilo v njih še mnogo romantičnega duha, ki pa ni imel nič skupnega s tipiko slovenske čitalniške glasbene romantike, bil je svež po svoji čustvenosti. Prav v teh baladah pa je postala Savinova novoromantična miselnost izrazitejša in se je kazala v značilnih melodičnih linijah in v stopnjevanju dramatsko napetega izraza. Oblikovno so vse tri balade preproste, harmonsko so polne. V motiviki je začel za poudarjanje dramatskih momentov rabiti tudi recitativni stil, ki ga je kasneje še razvijal in ga učinkovito uporabljal v zvezi s celotno melodično linijo.

Tako so Aškerčeve Tri balade značilen mejnik v Savinovi tvorbi in tudi v slovenskem samospevu na splošno. Nasproti dotedanji slovenski glasbeni miselnosti napovedujejo preobrat k modernim muzikalnim nazorom in s tem dobivajo tudi razvojno zgodovinsko pomembnost, kar so jim priznali tudi slovenski glasbeni kritiki začetka 20. stoletja. Ko Anton Lajovic naglaša, da je bila slovenska glasbena produkcija ob koncu 19. stoletja zelo borna, da so bili »skoro sami zborčki in še ti po svoji pretežni večini, ah, tako žalostno diletantski!« in da »ni najti nobenega sledu, nobenega odmeva niti na ono, kar

---

[23] V prevodu: »Dve baladi sem končal. Napisani sta za glas s klavirjem. Rad bi Ti ju prepisal, če bi vedel, da bi Ti ju kdo mogel zapeti ali vsaj zaigrati. Pesmi sta grajeni v modernem stilu in razmeroma težki za podajanje. Če bi ju pa želel, Ti ju bom poslal.«

se je pol ali celo stoletje prej godilo in občutevalo silnega in mogočnega v glasbenem življenju kulturnih centrov«, sklepa takole: »V tistem pustem času se je zgodilo, da so zazveneli pri nas povsem novi akordi, oglasila se je krepka, mladostno brezobzirna glasba, ubirajoča predrzne moderne harmonije v jezo in ogorčenje naših tedanjih kritičnih kvintolovcev. Izšle so Savinove balade.«[24] Te je Lajovic imel za »prave znanilke novih časov«, za »početnice moderne glasbe na Slovenskem«[25]. Če pregledamo ustvarjalno delo n. pr. Gerbiča, Jenka, Benjamina Ipavca in Foersterja, je ta ocena stanja slovenske glasbe proti koncu 19. stoletja sicer preveč posplošena in tudi nekoliko preostra. V marsičem pa je vendarle bila utemeljena in je posredno naglasila, kako močan je bil v tedanjem času pojav Savinovih samospevov, kako močno so s svojo napredno miselnostjo odjeknili v naprednem slovenskem glasbenem svetu. In če že tu spomnim na nekatere nadaljnje Savinove samospeve, ki so nastali še pred prelomom v novo stoletje, kot n. pr. Skalo v Savinji in obe Predsmrtnici, se pokaže Savinov pomen za razvoj slovenske glasbe ob prehodu v tako imenovano moderno še v ostrejši in značilnejši luči. Tako lahko že ob Treh Aškerčevih baladah[26] nakažemo ugotovitev, da je Savin še pred Novimi akordi zarezal odločne brazde slovenski glasbeni moderni in da ji je položil temelje. Njegovo nadaljnje delo bo to dejstvo potrdilo in bo na široki osnovi utemeljilo Savinovo vlogo v razvoju slovenske skladateljske problematike ob koncu 19. stoletja. Tudi Gojmir Krek se je ustavil ob Treh Aškerčevih baladah in med drugim pisal: »Skladatelj Risto Savin nam je že v prvi svoji publikaciji (»Tri Aškerčeve balade« op. 3 . . .) dokazal, da je muzikalen talent in da se je tudi že precej veliko naučil, tako da smemo še lepih in lepših proizvodov iz njegovega peresa pričakovati. Omenjene balade so se odlikovale po ljubki melodioznosti in primerni deklamaciji, iznenadile so nas celo s prav dobro načrtanimi muzikalnimi slikami.«[27] Krek v tej svoji oceni ni po-

---

[24] Anton Lajovic, Risto Savin: »Lepa Vida«, NA IX/2.

[25] A. Lajovic, isto.

[26] Samospev Javor in Lipa iz te zbirke je kot pesnitev sicer romanca in ne balada.

[27] G. Krek v poročilu o Zimski idili, LZ XXI, str. 69.

segel tako široko v razvojni značaj omenjenih balad kot Lajovic. Njegove pripombe k Savinovi prvi publikaciji pa dobivajo svoj pomen zlasti v primerjavi s kasnejšimi samospevi, predvsem z Zimsko idilo.

Vse kaže, da so Tri Aškerčeve balade[28] izzvale veliko zanimanje. Za čas svojega nastanka so značilen dokument skladateljeve in slovenske glasbene produkcije in s tega vidika so tudi razvojno pomembne.

Savinov kompozicijski študij se je počasi bližal h koncu. Nekje jeseni 1895. leta je pisal bratu Josipu:

»Meine Musikstudien gehen lustig vorwärts und ich werde mit der Musikteorie[29] heuer fertig. Ich werde aufathmen, denn es ist keine Kleinigkeit für einen unbemittelten Officier[30] monatlich 40 bis 50 Fl der Kunst zu opfern. Gegenwärtig habe ich freie Composition, habe eine Clavier-Sonate[31] componiert und übergehe nach Weinachten zur Orchestration.«[32]

To pismo[33], ki ni datirano, dokazuje, kako korenito se je posvečal študiju v Fuchsovi šoli, ki ga je, če računamo po skladateljevih izjavah, da je bil pri Robertu Fuchsu pet let, končal v 1896. letu, torej malo preden je zapustil Dunaj.

V času svojega študija na Dunaju se je seznanjal z vsemi kompozicijskimi področji. Skladal je samospeve, komorne, klavirske in instrumentalne skladbe in verjetno tudi zbore, čeprav iz tega razdobja ne navaja nobenega zborovskega dela in teh tudi v njegovi zapuščini ni. Prodiral je v finese kompozicijske tehnike in si je te v glavnem tudi prisvojil. Dosežki njegovega

---

[28] Izšle so leta 1899 (gl. M. Boršnik, Aškerčeva bibliografija, str. 53).

[29] Pod tem izrazom je mislil celotni sistem glasbene teorije od glasbene teorije v ožjem pomenu do vključno kompozicije. Nadaljevanje pisma kaže, kako daleč je v omenjenem času dospel v kompoziciji.

[30] V tistem času so doma slabo uspevali. Tako od tam ni mogel dobivati izdatnejših prispevkov, za katere se je v pismih često obračal na Josipa.

[31] Verjetno misli isto kot v pismu 28. III. 1895. Morda pa je napisal še kakšno klavirsko sonato? V zapuščini o njej ni sledu.

[32] Mislil je instrumentacijo.

[33] V prevodu: »Moj glasbeni študij lepo napreduje in z glasbeno teorijo bom letos končal. Oddahnil si bom, kajti za slabo situiranega častnika ni malenkost, če žrtvuje 40—50 goldinarjev mesečno umetnosti. Sedaj se ukvarjam s svobodno kompozicijo, skomponiral sem klavirsko sonato in bom prešel po božiču k orkestraciji.«

dela so bili ob koncu dunajskega študija zelo pozitivni, na kar moremo sklepati že iz njegovih Treh Aškerčevih balad in klavirskih skladbic, končno pa seveda tudi iz komornih in instrumentalnih skladb, četudi te niso kdo ve kaj značilne v Savinovem ustvarjalnem razvoju.

Dosedanji prikaz kaže, da se je v času 1891—1896 Savin stilno iskal. Prvotno se je naslanjal na klasike in romantike in večina njegovih začetnih skladb tudi izraža te vplive, zlasti prvi samospevi in vse komorne ter instrumentalne tvorbe. Vplivi so razvidni tako iz uporabe tehničnih izraznih sredstev, v katerih je uporabljal predvsem trozvok in septakord z obrnitvami, kakor iz preproste ritmike in osnovne pesemske forme A—B—A, kateri je ostal zvest tudi kasneje in jo je uporabljal z vsemi mogočimi različki. Čut za precizno formo, kolikor tekst ni zahteval širših pogledov in s tem večje oblikovne svobode, si je močno utrdil, kar je bilo potrebno in važno tudi za njegovo poznejše skladateljsko delo. Instrumentacija je v prvih instrumentalnih skladbah preprosta in še ne kaže večjega poznanja nadrobnosti te tehnike. Iz pisem pa je razvidno, da se je ukvarjal z instrumentacijo še prej, kot se je z njo seznanil v Fuchsovi šoli in da je bil v tem pogledu spočetka torej samouk. Tako se ni mogoče čuditi nekaki skladateljevi primitivnosti v začetni instrumentaciji. Že zgodaj, tako rekoč v samem začetku v skladanju pa moremo pri Savinu opaziti velik smisel za harmonsko barvitost in iznajdljivost in za polifonsko grajenje, kar je bilo za vse njegovo nadaljnje delo zelo važno in je neposredno vplivalo tudi na samo smer njegovega ustvarjanja. Nekakšnega osebnega izraza v začetku seveda še ni. Prvič ga lahko zasledimo v Treh Aškerčevih baladah, takrat, ko mu tehnični činitelji niso več povzročali močnejših preglavic.

Sčasoma se je zbližal z novoromantično miselnostjo in si prisvojil moderna glasbena naziranja, kar je bilo povsem naravno spričo okolja, v katerem je živel, spričo kompozicijske šole, ki ji je pripadal, in njegove lastne čustvene in miselne usmerjenosti. Omenil sem že, da lahko opazimo vplive te miselnosti že v nekaterih njegovih dotedanjih skladbah, n. pr. v Mädel, wie blüht's, v Pavlihi na potovanju in v Treh Aškerčevih baladah. In vendar mu proti koncu študija še vedno ni bilo jasno, v kakšno

stilno smer bo končno krenil. Tako je pisal bratu Josipu v cit. pismu iz jeseni 1895. leta med drugim tole:

»Welche Richtung ich dann nehmen werde, kann ich nicht sagen. Die deutsche von Wagner angezeigte Musik passt mir nicht, spricht mir nicht aus der Seele und am liebsten würde ich eine internationale Richtung einschlagen.«[34]

Bližnji mu je bil Brahms, tudi Mahler, v nekem smislu ga je privlačil Grieg in s svojo zvočnostjo še bolj R. Strauss in Debussy. Zdi se, da se je Wagnerja otepal. Predvsem mu ni ugajala ostro stopnjevana intelektualnost, ki se je izražala v njegovem oblikovanju. Tako je mislil na nekako »internacionalno smer«, na nekak muzikalni kozmopolitizem, v katerem se ne bi vezal niti na to niti na ono stran, temveč bi svoji tvorbi vtisnil nekake splošne poteze. To pa so bila le razmišljanja brez stvarnih osnov, kajti Savin po svojih naziranjih ni bil primeren človek za ustvarjanje nekake internacionalne glasbe. Mnogo preveč se je nagibal k južnoslovanski čustvenosti, da bi jo mogel v svojem ustvarjalnem delu obiti, za zgolj formalno internacionalno glasbeno miselnost pa se tudi ni trudil in takšne domneve ovrača njegovo delo samo. Kakšna so bila ta Savinova razmišljanja v praksi, bo pokazalo njegovo nadaljnje delo, iz katerega bo razvidno, ali in koliko je Wagner vplival na njegov ustvarjalni način.

Savinu je bilo že v tem času jasno, da dela za slovensko kulturo, za slovensko glasbo in da bo njegov pomen zajet predvsem v okviru slovenske glasbene tvorbe. Občutil pa je velik prepad med glasbenimi naziranji, ki jih je zastopal in jih skušal uresničiti, in onimi, ki so v tistem razdobju, torej okoli 1895. leta, vodila slovensko glasbeno produkcijo. Tega se je povsem zavedal, videl je pred seboj velike težave in vedel je, kakšne so njegove naloge. To zanimivo in nazorno dokazuje njegovo poprej citirano pismo Josipu, v katerem nadaljuje takole:

»Freilich gebe ich mich diesbezüglich keiner Ilusion hin, weiss ich doch, dass die Slovenen auf jedem Gebiethe ein armes Volk, auch in der Musik in den Kinderschuhen stecken und mir noch alles zu machen übrig bleibt.

---

[34] V prevodu: »Kako se bom potem (po končanem študiju, op. pis.) usmeril, ne morem reči. Nemška glasba, ki jo je nakazal Wagner, mi ne prija, ne govori mi iz duše, in najrajši bi se odločil za internacionalno smer.«

Auch Ipavic[35] ist ein solches Kind, singt wie ihm's der Himmel eingegeben hat, ohne tieferer Facherkenntnis.«[36]

Seveda je takšno posploševanje (»na vsakem področju«!) nepravilno za čas tik pred koncem 19. stoletja, ko se kažejo na posameznih področjih slovenske kulture, n. pr. v literaturi in slikarstvu, nova naziranja in s tem nove idejne poti ter močan napredek. Savin se je s slovenskim kulturnim okoljem v tem času in že dolgo vrsto let pred njim stikal le posredno in omejeno. Tako mu novi pogledi, nova vrenja in nove pridobitve slovenske kulture niso bile dovolj znane, vsaj v nadrobnostih ne. H gornjemu posploševanju ga je morda zavedel velik kulturni razmah, kot ga je opažal pri drugih naprednih narodih, ki so živeli v drugačnih političnih, ekonomskih in kulturnih okoliščinah, zaradi česar se je njihova kulturna ustvarjalnost lahko vse drugače izživljala kakor pri Slovencih. V takšni primerjavi se mu kajpak slovensko kulturno in vse drugo življenje ni zdelo kdo ve kaj zavidljivo in obsežno. K navedenemu mnenju ga je najbrž še najbolj zapeljala raven slovenske glasbe pod konec stoletja, ki ga ni mogla spodbujati. Kot mnogi drugi slovenski kulturni delavci je zato tudi on iskal spodbud drugod, v tujini, nanašale pa so se predvsem na strokovno, to je tehnično izpopolnjevanje Ko bi bil te dobil doma, bi verjetno ne bil nikoli prešel ozkega okvira, v katerem so tičali mnogi drugi slovenski skladatelji, ki niso imeli prilike, da bi poglobili svoje znanje, in zato ustvarjalno niso mogli nuditi tega, kar bi bili mogli v ugodnejšem okolju. Čeprav zgrešena, je bila prikazana Savinova kritika slovenske kulture in posebej glasbe ob zatonu 19. stoletja dobronamerna. Izrazila je hotenja mladega ustvarjalca s širokimi pogledi, skladatelja, ki bi hotel, da bi se to, kar je bilo doma skoraj še na tleh, dvignilo in se vzpelo čim više.

Nadaljnja vsebina navedenega pisma kaže Savina iz 1895. leta še v zanimivejši luči. Iskal je pot v nekak internacionalizem. Vedel je, da se slovenska glasba še zdaleč ni približala evropski

---

[35] Katerega izmed bratov Ipavcev (Benjamin, Gustav) misli, iz pisma ni razvidno. Če je mislil Benjamina, ki je skladateljsko dokaj značilna osebnost, je bil v sodbi vsekakor preoster.

[36] V prevodu: »Seveda si ne delam v tem pogledu nobenih iluzij. Vem, da so Slovenci na vsakem področju revni, da so tudi v glasbi v povojih in mi je vse delo ostalo. Tudi Ipavic je tak otrok, poje kakor mu je dalo nebo, brez globljega strokovnega znanja.«

višini, da mu je »še vse delo ostalo« in da je torej njegovo mesto v njej. Ko se vprašuje po značaju svoje glasbe, pa spoznava, da ta ne more biti internacionalen, pa tudi ne izključno slovenski.

»Überhaupt will ich nicht von einem beschränkten slovenischen Standpunkte sprechen, sondern würde die ganze südslavische Gruppe in der Musik vertreten.«[37]

Kakor dokazuje njegovo kasnejše delo, je mislil predvsem na motivične elemente, ki neposredno bolj ali manj vplivajo tudi na celotni značaj vsega ustvarjalnega dela. Hotenje, da bi zastopal vse južnoslovanske skupine v glasbi, razodeva široko Savinovo koncepcijo, ki nima ozkega ali zgolj glasbenega značaja, temveč ima svojo osnovo tudi v skladateljevem svetovnem nazoru. Vzgojen doma pod vplivom gesla o Zedinjeni Sloveniji, ki so ga znova oživili slovenski tabori, v vojaški službi pa pod neprenehnim vplivom ideje o neminljivosti avstro-ogrske monarhije, je skladatelj Savin nameraval v glasbi zastopati idejo južnoslovanske skupnosti in je verjetno pri tem mislil še na kakšno drugačno in ne le na glasbeno. Kot »osobiti štovatelj Strossmayerov«[38] menda res ni ostal le pri muzikalnih perspektivah, temveč je mislil še dalje in je sedem let kasneje s svojim zborom Mi vstajamo to misel naglasil še bolj konkretno. Načelna skladateljeva razmišljanja v cit. pismu razodevajo, da je imel vprašanje značaja svoje glasbe, stilnost, v katero se je nameraval usmeriti, in odnos do slovenskega in južnoslovanskega stališča za nekaj zelo važnega v svojih ustvarjalnih pogledih. Torej ni bil — razen če bi hoteli vprašanje stilnosti imeti za nekak poseben formalni problem, o čemer pa bomo kasneje glede na Savinovo glasbo govorili še nadrobneje — nikak kozmopolit, temveč skladatelj, katerega naziranja so nujno vodila v nacionalno problematiko in so se v tem smislu kazala tudi iz njegovega dela. Vse Savinovo delo kaže, da je res tako in da je ta sklep pravilen. Čeprav v prikazanem razdobju v njem še vse vre, čeprav se išče in grebe v svojih mislih, da bi jih čimbolj raz-

---

[37] V pismu iz jeseni 1895. V prevodu: »Nočem govoriti o kakem omejenem slovenskem stališču, temveč bi hotel zastopati v glasbi vso južnoslovansko skupino.«

[38] O XLVII/76, str. 2, članek »Risto Savin« (brez podpisa).

členil in videl, pri čem je, je njegova nadaljnja pot jasna. Z nje odslej ni krenil, nasprotno, hodil je po njej vedno bolj zavestno in trdno.

Že pred tem se je zanimal za slovensko ljudsko pesem in njene ali sorodne elemente je že uporabljal v svoji glasbi (Večerna in Narodna v prvotnem op. 6). Odslej pa se je to zanimanje iz slovenskega kroga raztegnilo tudi na druge slovanske narode. V prej cit. pismu iz jeseni 1895. leta piše še to:

»Du hast ein Werk, welches — glaube ich — in Böhmen erschienen ist und Nationallieder enthält.[39] Wenn Du bei der Gelegenheit mir die Hefte senden wolltest, ich musste sie durchblättern um so die ersten Studien im Nationalliede machen.«[40]

Nameraval je torej začeti študirati ljudske pesmi slovanskih narodov, da bi se z njihovo motiviko okoristil v svojem ustvarjanju. To je tudi storil in ta študij je v delu uspešno porabil.

Konec njegovega dunajskega študija je potemtakem v znamenju razglabljanja, urejanja stilnih pogledov, širjenja idejnih smernic in strokovnega obzorja. Zaveda se, da velja odslej vse njegovo delo slovenski in slovanski kulturi. Šestintridesetletni skladatelj si je tako kljub slovenstvu in slovanstvu neprijaznim vplivom jasno začrtal svoje umetniške idejne smernice, ki so bile po značaju izrazito slovenske in slovanske.

Kaj je napisal v 1896. letu, ni znano in tudi ni razvidno iz zapuščine in skladateljevega seznama. Skladateljski polet, s katerim je Savin zaključeval svoj dunajski študij, pa gotovo ni imel večjega zastanka in tako je verjetno kaj nastalo tudi v tem letu.

Iz 1897. leta je ohranjena le S u i t a op. 15 za godalni orkester.[41] Pisana je v štirih kratkih stavkih in oblikovana na te-

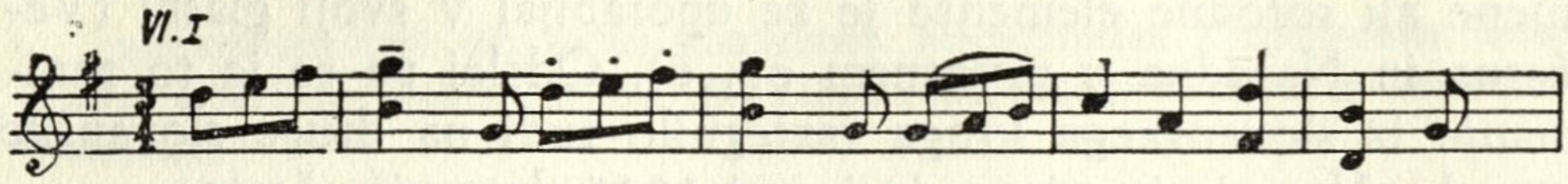
---

[39] Gotovo je mislil zbornik L. Kube »Slovanstvo ve svých zpěvech«, ki je izhajal od 1884. do 1895. leta.

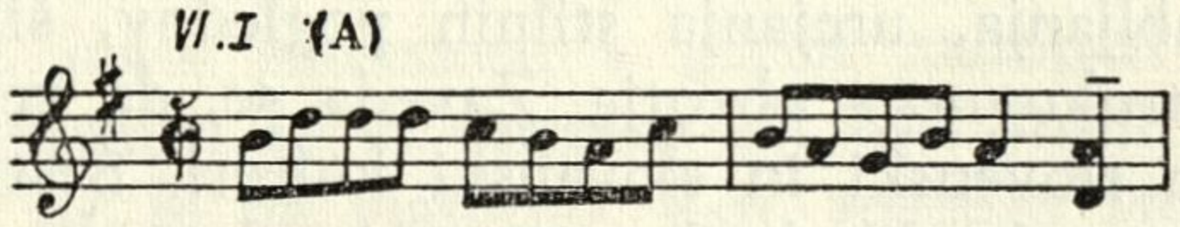
[40] V prevodu: »Ti imaš delo, ki je — mislim — izšlo na Češkem in vsebuje narodne pesmi. Pošlji mi ob priliki te zvezke, moral bi jih prelistati, da bi tako dobil prvi vpogled v narodno pesem.«

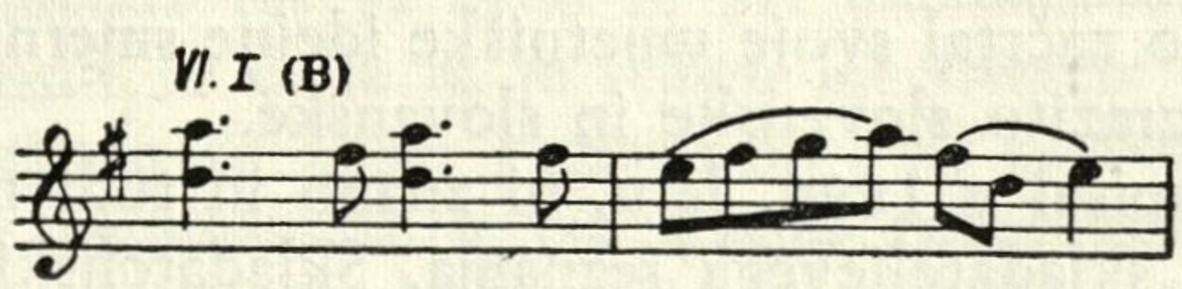
[41] To Suito nazivajo po eni verziji tudi Mala lirična suita, kar ji prav za prav zelo ustreza. Savin sam jo je nazval v enem svojih pisem Slavku Ostercu (18. I. 1938) Jugoslovanska suita, kasneje pa je ponovno začel uporabljati naziv Suita. V pismu L. Zepiču (21. I. 1948) je mislil na to, da bi jo preimenoval v Malo ali Mladinsko suito, češ »saj sem bil še zelo mlad, ko sem delal na njej«.

melju A—B—A z vmesnima srednjima stavkoma v Scherzu in Kolu. Začenja se z Uvodom (Moderato), za katerim sledi Scherzo (Allegro molto) s čisto klasicistično motiviko v A:



Tretji stavek je skladatelj naslovil Narodna in pristavil v oklepaju Večerna. Dejansko je ta stavek za godalni orkester prirejena klavirska skladba Večerna, ki je zajeta v št. 5 prvotnega op. 6. Instrumentirana je obdržala svojo klavirsko izdelavo v celoti. Četrti stavek — Kolo — se naslanja na folkloro in v tem smislu tudi prinaša oba začetna motiva:





Ta Suita op. 15 — skladatelj je zapisal, da je »za orkester na lok« — muzikalno ni posebno pomembna za Savinov ustvarjalni razvoj. Če pomislimo, da jo je komponiral po Treh Aškerčevih baladah, se zdi čudno, da je stilno spet zašel v klasicistično romantiko in da je napisal sicer ljubko in lahkotno, pa vendar orkestralno skladbico brez večje čustvene globine in oblikovne širine. Vzrok je bržkone ta, da svojega instrumentalnega sloga še ni našel, da se je v instrumentaciji še boril s tehniko in da je še imel težave z večjimi formami. Savin je kasneje sam menil, da je Suita »mala stvarca, delana sicer z veliko ljubeznijo, pa vendar za omejene razmere«.[42]

[42] Savinovo pismo L. Zepiču 21. I. 1948 (hrani L. Zepič).

Leta 1897 je bil premeščen k topniškemu polku v Prago in je tu ostal do leta 1899, ko je bil poklican na Terezijansko akademijo v Dunajsko Novo mesto, da bi poučeval nauk o orožju (Waffenlehre). Tu je deloval do leta 1901, ko se je spet vrnil v Prago za dve leti, to je do 1903. leta. Praško in vmesno dunajsko življenje mu je dalo nove muzikalne podbude. Vztrajno in z največjim zanimanjem je v Pragi zasledoval operno in koncertno življenje. Navduševalo ga je in pozorno se je začel obračati k češki glasbeni produkciji. Zlasti ga je pritegnil Smetana, ki mu je bil s svojim sijajnim včutenjem v ljudski muzikalni duh zelo blizu in ga je zato cenil še više od Dvořáka, čeprav je tudi tega občudoval. Posebno se je zanimal za Smetanovo delo na področju češke zgodovinske opere, saj je tudi že sam mislil na nacionalne operne tekste. Zlasti je ohranil v spominu R. Straussovo interpretacijo Smetanovega cikla Má vlast (Moja domovina). Študij Smetanovih del je nanj nedvomno vplival in to bo potrdil tudi nadaljnji prikaz njegovih kompozicij. Ne da bi imel s češkimi mojstri osebne stike, so ti s svojimi deli močno vplivali nanj in ga še bolj spodbujali k razmišljanju o uporabi južnoslovanskega folklornega bogastva v lastnem ustvarjanju. V tem razdobju seže Praga še mnogo bolj v njegovo ustvarjalno in splošno osebno bistvo kot v času prvega praškega bivanja (1888—1890). Nanjo se je zelo navezal in s svojimi kvalitetnimi koncerti ter opernimi predstavami mu je ostala pred očmi vse do konca življenja.

Praga pa je imela zanj v tem času še drugačen, študijski pomen. Že prej je čutil, da v instrumentaciji še ni dovolj trden. Fuchsova šola mu v tej smeri ni zadoščala, zato se tudi ni mogel uspešno lotiti večjih instrumentalnih tekstov. Da bi nadomestil to pomanjkljivost, je vse razdobje 1897—1899 in deloma tudi v času 1901—1903 privatno študiral instrumentacijo pri Karlu Knittlu, profesorju praškega konservatorija. Razen tega se je v instrumentaciji izpopolnjeval tudi s poslušanjem skladb velikih mojstrov, n. pr. Berlioza, Wagnerja, R. Straussa, Brahmsa, Smetane, Dvořáka in drugih, korenito pa je preštudiral tudi Berliozovo knjigo o instrumentaciji. Tako si je Savin s svojim vsestranskim študijem poglobil poznanje instrumentacije, da je sčasoma postalo odlično. Njegovo drugo in tretje praško bivanje je

bilo zanj torej plodovito. Dalo mu je še to, česar mu Dunaj ni dal, in v Pragi se je v kompozicijski tehniki tako izpopolnil, da s tega vidika za njegovo ustvarjalno delo ni bilo nobenih resnih ovir več.

Po 1897. letu postaja Savinovo ustvarjanje vedno bogatejše, plodovitejše in kvalitetnejše. Začel se je izgrajevati v muzikalno osebnost in postopoma si je klesal lasten izraz, ki je bil kljub raznim vplivom vendarle vedno bolj očiten.

V 1898. letu je prvič segel po odrskem delu, na katerega je mislil že 1895. leta, ko je pisal bratu Josipu[43] med drugim tole:

»Bezüglich eines Textes für eine kurze Oper wäre es ganz gut sich vielleicht an Aškerc zu wenden.«[44]

K odrskemu oblikovanju se je torej nagibal že zgodaj. K njemu ga je vodilo občutje za dramatiko, za široko motivično gradbo. Vedel je, da se bo mogel v tej smeri najbolj izpovedovati in da bo lahko na odrskem področju največ ustvaril. Svoj smisel za dramatiko je nakazal že v Treh Aškerčevih baladah, čeprav tu še zelo skromno, saj mu pesmi same niso nudile dovolj možnosti, da bi se izrazno bolj razmahnil. Občudovanje, ki ga je imel do Aškerca kot pesnika, je že v 1895. letu rodilo sklep, da si bo za prvo svojo odrsko ustvaritev izbral katero Aškerčevih pesnitev. To je 1898. leta tudi uresničil. Napisal je dramatsko sceno P o s l e d n j a s t r a ž a[45] po istoimenski baladi Antona Aškerca, za njegov namen pa mu jo je priredil Richard Batka[46]. V svojem končnem seznamu skladb jo je označil kot op. 1, medtem ko je partitura prvotno označena kot op. 15. Vprašanje je seveda, kakšne pogoje mu je za dramatsko oblikovanje nudila pesnitev ali še bolje, kako je znal Batka ta tekst prirediti dramaturško. Besedilo te dramatske scene kaže, da v tem pogledu Savinu prvi operni poskus ni mogel najbolje uspeti. Premalo je v

---

[43] Pismo z dne 11. VII. 1895.

[44] V prevodu: »Glede teksta za kratko opero bi se bilo dobro obrniti na Aškerca.«

[45] To navaja v seznamu skladatelj tudi za »klavir in petje« — dejansko gre za klavirski izvleček.

[46] R. Batka je bil profesor za literaturo na dunajskem konservatoriju in sodelavec Kunstwarta v Monakovem. Tekst za Poslednjo stražo je priredil v nemškem jeziku.

libretu dramatike, premalo stopnjevanja vsebinskih napetosti, ki bi dovoljevale skladatelju, da bi lahko razpredel široko motiviko in tekst glasbeno obdelal tako, kakor ga je vsebinsko občutil ne glede na priredbo. To je sicer poskusil in prav zaradi tega so nastale med libretom in glasbo razlike, prava nasprotja: libreto je na mnogih mestih prešibek v razmerju z izrazito glasbeno zasnovo[47].

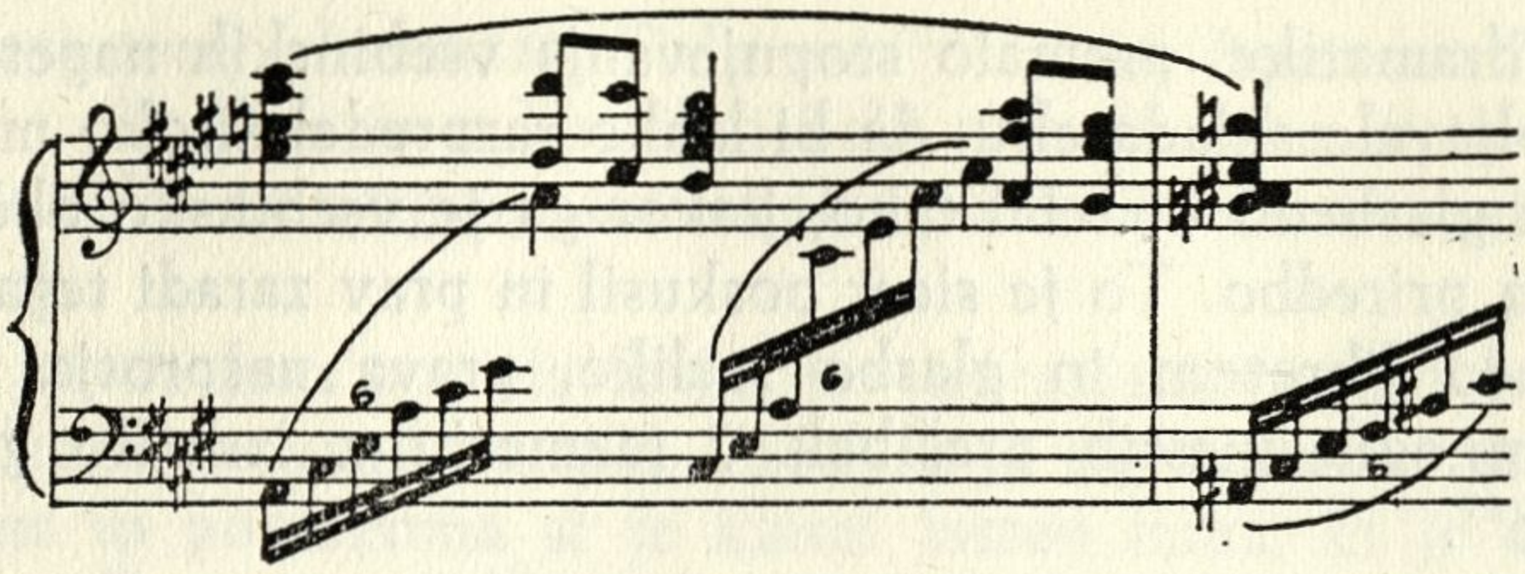
Poslednjo stražo je Savin baje napisal v Šmarjeti pri Volšperku (Volšperg, Vošperg)[48] v Labodski dolini, kjer je često preživljal dopuste pri svoji sestri Mariji, por. Geinsperger[49]. Glasbeno je še razmeroma primitivna, vendar je v njej mnogo pozitivnega in značilnega. Da je ta dramatska scena, kakor jo je nazval njen glasbeni avtor, še vsa utesnjena v ozek okvir, da je stilno še pretežno romantična in je iz nje čutiti nekako zadržanost, je razumljivo. Če odmislimo problematičnost snovi po njeni dramatski strani, moramo upoštevati, da je bila prvi poskus širše odrske forme, delo, ki mu skladatelj sam v svoji zreli umetniški dobi ni pripisoval nobene večje umetniške, temveč le bolj razvojno važnost. Analiza tega poskusa pa kaže, da je bil avtor do svojega odrskega prvenca preoster. Poslednja straža namreč že vsebuje osnovne novoromantične prijeme v gradbi, bogato zvočnost, ki se marsikje kar preliva in po svoji zasnovi včasih spominja na Wagnerja ali R. Straussa, velik smisel za modulacijske menjave in harmonsko učinkovitost. Te zanimivosti, ki so očitne toliko bolj, če jih primerjamo z drugimi opernimi poskusi takratne slovenske glasbene produkcije, kaže v obrisih že primer iz druge slike Poslednje straže:

---

[47] Ob tekst so se spotaknili tudi kritiki ob prvi izvedbi Poslednje straže. Tako piše poročevalec v AZ (brez podpisa), letnik 81, št. 68, da je sujet malo dramatski in da je »čudovita Aškerčeva balada vendarle presuha, da bi mogla služiti kot osnova še tako majhni operi«. Poslednjo stražo pa je namenil Savin kot dramatsko sceno, v kateri je prvič preizkušal svoje sposobnosti odrskega muzikalnega oblikovanja. Osrednji razlog dejstvu, da Poslednja straža s te strani ni uspela, pa ni toliko v pesnitvi kolikor v njeni obdelavi. Batka je imel vso priliko, da bi dramatiko vsaj nekoliko stopnjeval. Hrvatski prevod je oskrbel Ferdo Ž. Miler (gl. M. Boršnik, isto, str. 58, 83).

[48] Prim. R. Svetlič, Kazalo krajev, str. 166, in A. A. Wolf, Deutsch-slovenisches Wörterbuch, str. 2011.

[49] Gl. cit. pismo Fr. Geinspergerja.



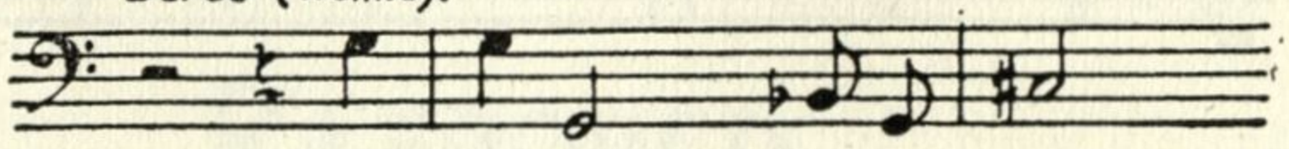
V bistvu romantični stilni pogled ga ni oviral, da bi ne bil v svojem izrazu vedno modernejši. Kot prej v Treh Aškerčevih baladah je tudi v Poslednjo stražo vnašal, četudi še previdno, svoje nove nazore glede oblikovanja zvoka in melodične linije, celotne arhitektonike in načel dramatske gradnje. Harmonsko je postajal napet tudi v nežnih scenah, kar prikazuje n. pr. pogosto rabljena motivika, ki jo nahajamo v raznih variantah v obeh scenah:



Tako napetost kaže zlasti značilen akord na drugi dobi prikazanega prvega takta. Podobnih harmonskih tvorb je mnogo skozi vso Poslednjo stražo. Okrog leta 1898 je bil v slovenski glasbi tak odnos do harmonskega pojmovanja nekaj novega. V konservativnih, čitalniško navdahnjenih skladateljskih krogih ni vzbujal posebnega navdušenja, saj je bil kar revolucionaren. Še radikalneje pa je Savin pojmoval solistično motivično gradnjo, v kateri je uresničeval svojo misel o potrebi izrazite deklamacije, o nujni povezanosti besedila in glasbenega motiva ne glede na dejstvo, da se je s tem oddaljeval od tradicionalne ariozne oblike in se končno tudi popolnoma oddaljil, ne da bi s tem zmanjšal melodično vrednost solističnemu motivu. Oblikovno je njegova solistična gradnja zanimiva zato, ker v njej pogosto rabi zvečano kvarto, zvečano in zmanjšano kvinto in

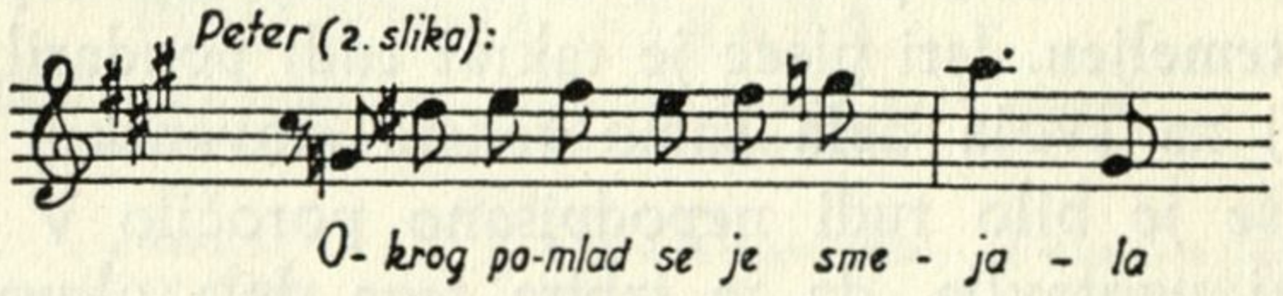
rad gradi svojo melodiko v okviru raznih možnosti tro- in četverozvoka. Prikazana primerjava nam takšno graditev najlepše ponazarja:

Berač (1. slika):



ali:

Peter (2. slika):



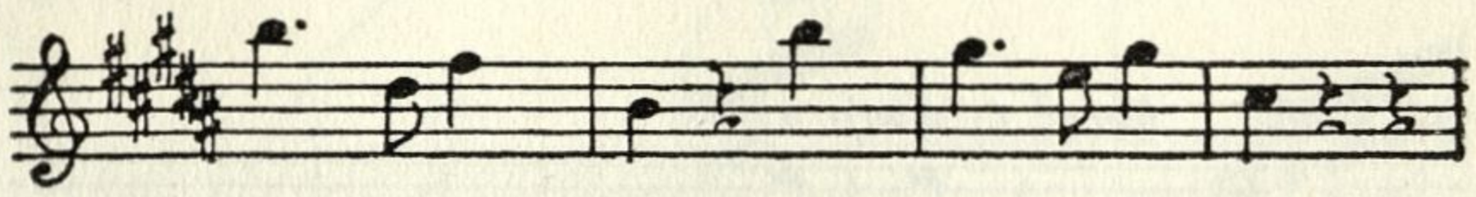
V solističnem snovanju je bil torej za tisti čas drzen in širokopotezen. Drugo je vprašanje pravilnega naglašanja teksta, ki često izdaja, da si pravilnega naglasa slovenskega jezika ni povsem prisvojil in da je ta slonel na izreki, kakršna je običajna v njegovem rojstnem kraju.

Tudi instrumentacija je v Poslednji straži že boljša kot v prejšnjih Savinovih orkestralnih skladbah. Iz nje se že čuti začetek študija pri Knittlu in tudi izkustva, ki si jih je pridobil s poslušanjem modernih mojstrov, ob čemer pa si je v invenciji vendarle ohranil prosto pot. Začetni vzori so se namreč očitovali predvsem v arhitektoniki in instrumentaciji in so bili v njegovi prvi razvojni fazi skoraj potrebni.

Oblikovno dokaj zaključena in plastična Poslednja straža je med Savinovimi odrskimi ustvaritvami uspel poskus in napredek v skladateljski rasti. Prvič jo je uprizorilo Hrvatsko zemaljsko kazalište v Zagrebu leta 1906 ob priliki slovesnih proslav, ki so bile v okviru akcije za postavitev spomenika Strossmayerju. Že priprava je vzbudila mnogo zanimanja in nenaveden pisec je v Obzoru[50] naglasil, da Savinova glasba kaže pretežno slovenski karakter. Do tega sklepa, ki na splošno za Poslednjo

[50] O XLVII/76, 19. III. 1906.

stražo sicer ne drži, je prišel najbrž zaradi motiva iz pesmi Ko b' sodov ne b'lo, ki ga je Savin v tejle obliki uporabil v plesu



prve slike in ga je nato preprosto razvijal in oblikoval. Vendar je ta motiv edini značilnejši, ki se v celotni dramatski sceni nanaša na slovensko pesem, in tako omenjeni sklep ni mogel biti dovolj utemeljen. Isti pisec je takrat tudi poudaril, da uporablja skladatelj za svoja dela samo tekste slovenskih pesnikov. Še značilnejše je bilo tudi nepodpisano poročilo v Agramer Zeitung[51], ki ugotavlja, da je izbira tega dela okusu publike kar najbolj ustregla, dalje, da je snov Poslednje straže slovanska, da je skladatelj Slovenec in da je tako to delo moglo računati na simpatično zanimanje zagrebških glasbenih krogov. Nekakšno vsestransko slovanstvo tega odrskega prikaza jim je bilo torej pri srcu in primerno značaju proslav. Poročevalci so izrabili priliko, da so posredno nakazali tudi nacionalno povezanost hrvatskega in slovenskega ljudstva. Poročilo v Agramer Zeitung razkriva Savinov psevdonim in pravi, da je skladatelj s pravim imenom Friedrich Schirza (Friderik Širca). Savinov psevdonim takrat tudi za hrvatsko javnost torej že ni bil več primerno sredstvo, da bi se skladatelj še nadalje kril, temveč je že pomenil določen umetniški vzdevek. V slovenski javnosti je bila ta skrivnost odkrita že davno poprej. Kritika je menila[52], da je Poslednja straža uspela, naglasila je kvalitetno polifonsko obdelavo orkestralnega parta, bogato zvočnost, moderno obdelavo pete besede in uporabo »slovanskega plesnega motiva« (mišljen je gornji primer). V Agramer Zeitung je zaključila, da vse to »kaže skladateljevo bodočnost v mnogo obetajoči luči« (prev. pis.). Dne 19. decembra 1907. leta je bila Poslednja straža z uspehom uprizorjena tudi v ljubljanskem Deželnem gledališču. Tokrat je

---

[51] AZ, isto, 20. III. 1906 (prva zagrebška izvedba je bila 19. III. 1906).

[52] Gl. tudi Sl IV (1905—1906)/159.

bilo Savinovo ime prvič vključeno med avtorje, katerih glasbena dela so izvajali v ljubljanskem slovenskem gledališču.

RAZPORED.

1. BELA pl. ADAMOVICH: Adagio za veliki orkestar.
2. » » »Proslov«, govori gdja. Ljuba Ivekovič.

3. POSLJEDNJA STRAŽA.

Opera u jednom činu od R. SAVINA. Rieči po baladi ANTUNA AŠKERCA, preveo F. Ž. MILER.
Redatelji: gg. ravnatelj ANDRIJA FIJAN i nadredatelj ANTON.

LICA:

Prosjak . . . . . g. Nikola Zec	Petar, vojnik, njegov zemljak . . g. Ernesto vitez Cammarota
Kapral . . . . . g. Lav Vodvařka	Majka . . . . . gdja. Marija pl. Weingartner
Tona, vojnik (Slovenac) . . . g. Zvonimir Jeretin	Maruša . . . . . gdja. Draga Štern

Narod, seljaci, gosti. Dogadja se u 18. stoljeću za carice Marije Terezije.

4. IVAN pl. ZAJC: »Nikola Šubić Zrinjski«:
a) Dvopjev Sulejmana i Levija iz I. slike, pjevaju gg. Nikola Zec i Vaclav Anton.
b) Arija Sulejmana iz I. slike, pjeva g. Nikola Zec.

5. IVAN pl. ZAJC: »Vienac narodnih pjesama« za mješoviti i dječački zbor uz pratnju orkestra.

JOSIPU JURJU SLAVA!

Rieči F. Ž. MILERA, glazba IVANA pl. ZAJCA.

LICA:

Mlada gospodja . . . . . gdja. Jela Crnojević — Seljakinja . . . . . gdjica. Slava Korlević

Letak za vprizoritev Poslednje straže 1906. leta v Zagrebu

Ta odrski poskus je bil za skladatelja zlasti spričo zagrebške in ljubljanske uprizoritve umetniško važen, pa tudi poučen. V praksi, ob izvedbi je mogel Savin najlepše spoznati pomanjkljivosti svojega prvenca tako v muzikalnem kakor v dramaturškem pogledu in to je nedvomno koristilo izdelavi njegovih nadaljnjih odrskih ustvaritev. Iz razvojne perspektive je mogel svoj prvi poskus kritično še bolj oceniti in se okoristiti z zaključki. Zaradi kasne uprizoritve Poslednja straža s svojimi harmonskimi in arhitektonskimi novostmi na slovenski glasbeni svet sicer ni več mogla tako močno učinkovati, kakor bi bila v 1898.

letu, ko je nastala. Medtem so namreč v slovensko glasbo poleg Savina posegli tudi že drugi napredno usmerjeni skladatelji, med njimi Krek in Lajovic, in Savin sam je v razdobju 1898—1907 svoj slog še bolj vzporedil prizadevanjem evropske glasbene moderne. Iz teh razlogov je bila Poslednja straža za skladateljski razvoj svojega tvorca bolj pomembna kot za razvoj napredne slovenske skladateljske misli.

Razvojno je Savin v tem času mnogo važnejši s svojimi samospevi ne le za svojo rast, temveč vsaj toliko ali pa še več tudi za slovensko glasbo. Še pred njimi je v istem, to je 1898. letu zložil tri moške zbore, ki jih je združil pod naslovom Tri nove pesmi potujočega tovariša[53], op. 2 s številkami 1—3 in z njimi prvič prikazal javnosti svojo zborovsko storitev. Iz starejšega časa namreč ni ohranjen nobeden njegovih zborov. Vse tri zbore: Zori rumena rž[54] (št. 1), Ponočni stražnik[55] (št. 2) in Tehtni vzroki[56] (št. 3) je zložil na R. Baumbach—A. Ašterčeve pesmi. Melodično in harmonsko so vsi preprosti. V harmonskem stavku skladatelj na splošno uporablja tro- in četverozvok z obrnitvami in trozvok z zadržanimi toni, s katerimi ustvarja primerne zvočne napetosti, ki jih tudi učinkovito razpleta. Zadržki so bili Savinu sploh priljubljeno sredstvo, s katerimi je znal tudi v svojih drugih tedanjih in kasnejših skladbah ustvarjati močne učinke. Čustveno so omenjene skladbice precej razsežne, stilno so bolj romantične kot novoromantične, vendar so sveže, brez konvencionalne zvočnosti, ki je bila v slovenski zborovski tvorbi izpred leta 1900 tako priljubljena in udomačena. Vokalni stavek je dober, speven in dokazuje, da je imel Savin temeljit vpogled v vokalno kompozicijsko tehniko, čeprav se dotlej z njo praktično ni mnogo ukvarjal. Oblikovna graditev je v smislu običajne osnovne pesemske forme.

Če je s Tremi Aškerčevimi baladami leta 1895 prvič zaoral ledino slovenske glasbene moderne, je te brazde odločno in pomembno poglobil tri leta kasneje z novimi samospevi, ki niso

---

[53] Morda je ta naziv privzel pod vplivom Mahlerjevih Lieder eines fahrenden Gesellen, ki so nastale 1883. leta.

[54] NA I, NZ II/5.

[55] NA III/4.

[56] NA II.

bili novi le zaradi časovne zaporednosti v nastajanju, temveč predvsem zaradi novega duha, novih sredstev in novega izraza. Te momente je skladatelj uveljavljal vedno bolj in s tem pred Novimi akordi vedno izraziteje vplival na slovenski glasbeni razvoj. V vrsti teh samospevov je treba časovno najprej omeniti P r e d s m r t n i c o op. 10, št. 1 (Kropiti te ne smem)[57], ki ji je priključil še P r e d s m r t n i c o op. 10, št. 2 (Tone sonce, tone . . .). Ali Predsmrtnica št. 2 res datira iz 1903. leta, kot bi mogli sklepati iz označbe na rokopisu, je vprašanje. Po stilu in celotni zasnovi bi bila mogla nastati hkrati s Predsmrtnico št. 1, in verjetno je tudi res tako. Zato je prav, da ju obravnavamo skupno. Obe Predsmrtnici je skladatelj zložil na tekst Simona Gregorčiča in za drugo, ki jo je posvetil neki Miss Mary Wood, kakor je zapisano na rokopisu, je vzel značilni motto:

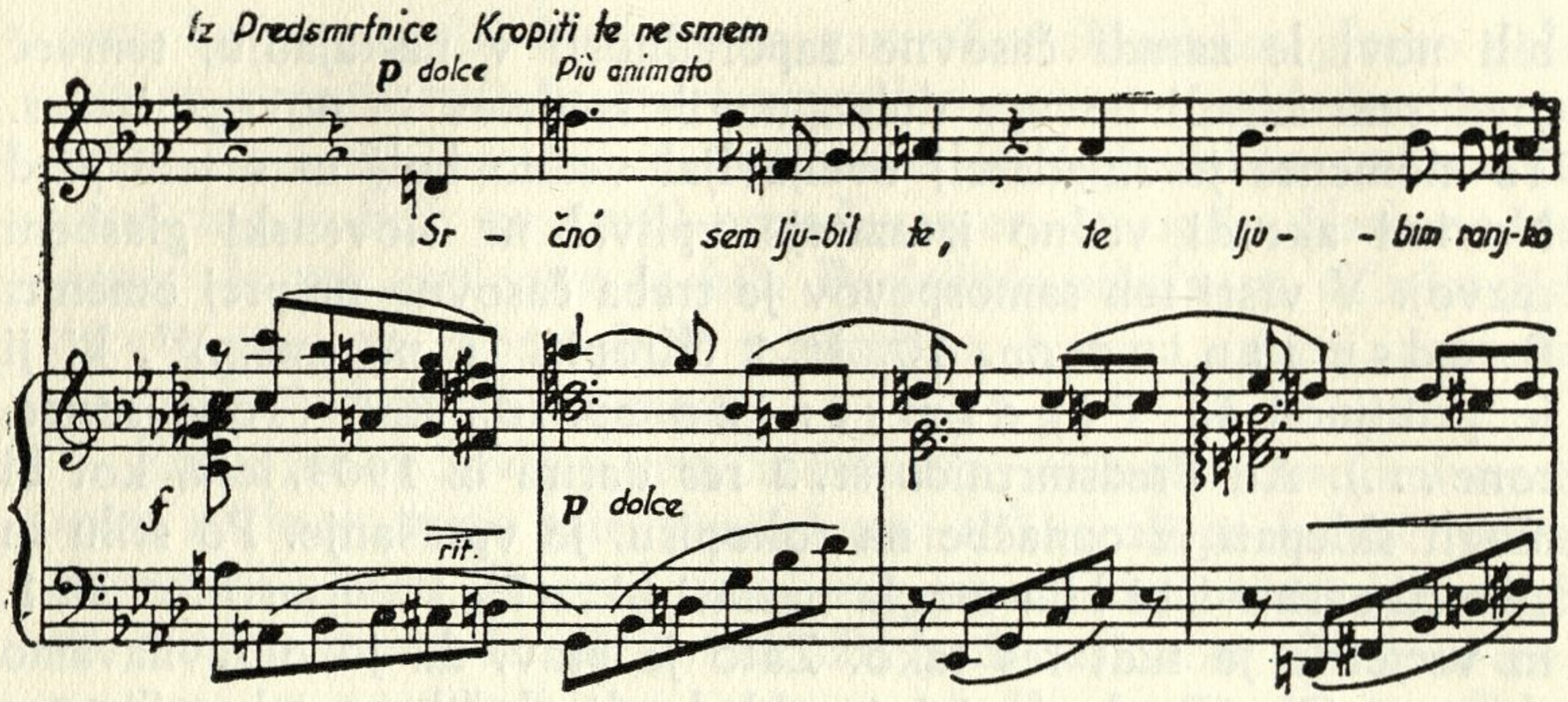
»Na tiho selišče nekdanjcev
pogosto me goni srcé . . .«

(S. Gregorčič)

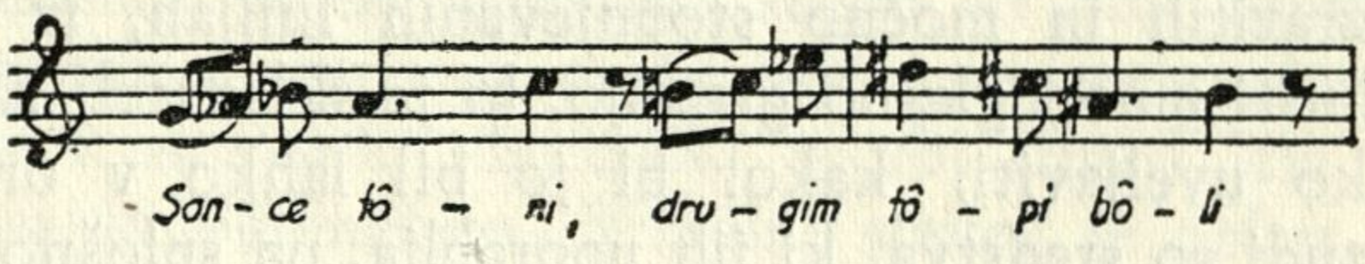
Oblikovno gradi tudi te samospeve na A—B—A. Vendar to ni važno, kajti težišče Savinove tvorbe je v Predsmrtnicah vse drugje. Predvsem so v njih harmonske zasnove odločno moderne, v svojih družitvah za svoj čas kar predrzne, hkrati izredno napete in medsebojno vzročno povezane. Sledijo si v širokih, dramatsko izrazitih in močno stopnjevanih linijah, iz katerih je mogoče čutiti mnogoglasno gradnjo, ki je skladatelj tu seveda ni mogel tako uveljaviti, kakor bi jo bil lahko v orkestralnem partu. Četudi so sredstva, ki jih uporablja, na splošno preprosta, je z zadržki, s septakordičnimi kombinacijami in celo s trozvokom znal doseči povsem nov, prepričevalno moderen zvok, ki bi ga še po gradnji mogli tolmačiti tudi drugače. Klavirski part je izrazitejši od solističnega. Kot kaže primer iz Predsmrtnice štev. 1, pa je vendar z njim vsebinsko in s tem doživljajsko tako povezan, da med njima ni opaziti večjih izraznih razlik, ki sicer podobno kot v mnogih drugih skladateljevih samospevih in tudi opernih delih gotovo obstajajo. Ta ugotovitev se seveda ne nanaša na vprašanje izrazitosti solističnih linij, ki so poseben problem in bodo s primeri nadrobno osvetljene.

---

[57] NA II. Numeracija (op. 10) se ujema s Savinovo označbo v seznamu.



S to harmonično pisanostjo se druži tudi obsežna melodičnost zajetno pisanega klavirskega parta, ki kaže odlično obvladanje klavirske tehnike, mnogo bolje kot v dotedanjih samospevih ali klavirskih skladbah. Solistična linija je značilna. Vzporedno s klavirsko spremljavo tudi ona često modulira, mnogokrat tako nenadno, da preseneča z domiselnostjo v druženju sosednjih sozvočij. Takih primerov je mogoče najti mnogo, muzikalno pa jih skladatelj v celotnem klavirskem in solističnem partu vedno utemelji. Na primer:



»sonce toni« je v as-duru, od tod preide solistična motivika nenadno v h-dur (»drugim tôpi bôli«), kar skladatelj harmonsko izvrstno slika v klavirskem stavku. Čustveno sta obe Predsmrtnici globoko zajeti in doživljeni. V njima se je razodel skladatelj po svojem smislu za učinkovito dramatsko stopnjevanje, pa tudi kot nežen lirik, ki zna tenko prisluhniti intimnim čustvom in jih muzikalno oblikovati z ustrezajočim izrazom.

Stilno sta Predsmrtnici že izrazito novoromantični. Njun značaj je vseskozi moderen in dokazuje, da je skladatelj iz prejšnjega iskanja dokončno prešel v oblikovalno miselnost nove romantike. Odslej je v tem pogledu zelo dosleden.

Še v istem letu je ustvaril skladatelj samospev Skala v Savinji[58] z označbo op. 9, ki ustreza numeraciji v njegovem poslednjem seznamu. V izvirniku je nazvana Skala v Savini, komponirana pa je na tekst A. Aškerca in »gospodu Antonu Aškercu« posvečena. Čeprav je označena kot op. 9, Predsmrtnici pa kot op. 10, je bila Skala v Savinji zelo verjetno napisana po Predsmrtnicah. Na to moremo sklepati po široki liniji in še večji stilni doslednosti ter zaključenosti kot so v Predsmrtnicah. To kajpada ni bistveno vprašanje, kajti op. 9 in 10 sta oba nastala v 1898. letu. Le zavoljo večje zgodovinske vernosti je potrebna ta domneva, ki za njo tudi sledi omenjeni verjetnostni sklep. V primerjavi s Predsmrtnicama je Skala v Savinji v skladateljevi rasti znaten korak naprej. Oblikovno se še naslanja na osnovno pesemsko formo, v njej pa je že svobodnejša in jo prilagaja poteku besedila. Harmonsko je bogata in uporablja razne drzno zveneče družitve, n. pr. v 8. taktu Con fuoco ali ob koncu v 11. taktu Allegra.

V obeh primerih sicer uporablja kaj preprosta sredstva. Tako dosega z nenavadno glasovno razvrstitvijo v predzadnjem primeru s septakordično tvorbo kaj moderen, takrat neobičajen zvok. Še značilnejša je zvočnost in njeno oblikovanje v zadnjem primeru, kjer nastopa družitev v mali sekundi (f-fis), ki daje odločno nov zvok. Čeprav gre v resnici le za sistem zadržanih in prehajalnih tonov in za uporabo trozvoka (c-es-gis, enharmonično c-es-as, torej sekstakord iz as-c-es) in četverozvoka (h-d-f-a, oziroma d-f-g), je uporabljena zvočna kombinacija duhovita in po učinku povsem sodobna. Estetskemu okusu tedanjih naziranj v slovenski glasbi take in podobne harmonske zasnove, ki jih je v Skali v Savinji še več, gotovo niso bile prijetne.

Kot harmonsko je bil Savin v svojem op. 9 drzen tudi v modulacijskih spremembah. Nagli in pogosti tonalitetni prehodi še posebej označujejo Skalo v Savinji in so na splošno ostrejši kot v Predsmrtnicah. Čeprav še preprost, pa je bil skladatelj tudi v solistični motiviki izrazitejši kot poprej. Sekundnim stopom in gradnji v smislu zmanjšanih kvint in zvečanih kvart se priključujejo tudi septimni stopi, ki so čedalje močnejši in so smi-

---

[58] NA II.

selno povezani z značajem besedila. Izrazno razodeva Skala v Savinji močno dramatiko, pa tudi plemenito liriko. Obe strani se menjujeta po stavkih (Allegro—Andante amoroso—Allegro assai —Energico—Con fuoco—Allegro—Grave—Andante) in sta tesno naslonjeni na vsebino besedila. To kaže že razvrstitev stavkov po tempih, ki prinaša tudi močno in učinkovito ritmično diferenciacijo, v op. 9 močnejšo kot v kateri koli dotedanji Savinovi skladbi. Hkrati pa ta razvrstitev že sama naglaša, da je vsebinski izraz Skale v Savinji razsežen in mnogovrsten. Celotni samospev je kljub temu zaključena enota, ki v svoji novoromantični zasnovi izvrstno zajema baladni značaj in vzbuja močan učinek.

V kasnejšem času je Savin posamezne dele Skale v Savinji nekoliko predelal. Od kdaj datira ta predelava, ki je pisana s svinčnikom in ohranjena v skladateljevi zapuščini, ni mogoče ugotoviti. Na rokopisu namreč ni naveden noben datum. Da jo je skladatelj izvršil kasno po nastanku izvirnika, priča rokopis predelave, ki je dokaj bolj izpisan kot rokopis okrog 1898. leta. V glavnem se ta predelava nanaša na Andante amoroso, ki ga je Savin namesto v izvirni h-dur sedaj iz prejšnjega Allegra pravilno pripeljal v des-dur, v katerem je predelani Andante amoroso v celoti. Deloma, vendar ne bistveno je predelal tudi solistično melodiko v tem stavku. Celotnemu značaju se novi des-dur prilega bolje kot prejšnji h-dur. V Allegro assai, ki sledi Andante amoroso (»ona na vso moč beži . . .«), je v zvezi z omenjeno predelavo nekoliko spremenil solistično melodiko. Vsa predelava znatno izboljšuje celotni izraz in oblikovno enotnost samospeva.

Skala v Savinji je skupno s Predsmrtnicama in Tremi Aškerčevimi baladami dokončno utrdila nov izraz v slovenski glasbi, prelomila s tradicijo in uveljavila novoromantično gradbo tako v harmonski strukturi kakor v melodiki in izrazni izpeljavi. Če mejnik, ki ga je postavil Savin s Tremi Aškerčevimi baladami v letu 1895, še ni bil dovolj prepričljiv, pa je dobil s Predsmrtnicama in Skalo v Savinji vso moč in veljavo in popolnoma jasno je postalo, da se bo slovenska glasbena ustvarjalnost odslej razvija v novi smeri in naglo, da bi čimprej dohitela vse, kar je zamudila v svojem dotedanjem razvoju.

Skala v Savinji je že ob nastanku in tudi kasneje, ko je izšla v Novih akordih, vzbudila veliko pozornost. V. Foerster, ki je svojčas zelo priznalno ocenil Barkarolo (iz prvotnega op. 6) in je pisal o Savinovem moškem zboru Zori rumena rž, da je odličen zbor, ki je »lepo doneč, je zaokrožen v enotno celoto in iskri duha, ljubka in šegava pa mu je melodika«[59], se je razpisal tudi o Skali v Savinji. O njej in njenem tvorcu pravi: »Prija mu (Ristu Savinu, op. pis.) širokost baladne oblike, prija mu tudi temno barvanje, ki ga budi baladi običajni značaj, in ker mu ne manjka tudi rutine v simfonističnem tehniki, s katero obdaja bogato klavirski part nove svoje balade, je ustvaril v le-tej umetniški zasnovano in energično ter slikovito izvršeno delo.«[60] Tudi drugod so često poudarjali, da je Skala v Savinji zbudila veliko zanimanja v slovenskih glasbenih krogih[61] in da prinaša v slovensko glasbo novega duha. Skladatelju samemu je bila zelo blizu, enako kot vse Aškerčeve pesnitve, ki jih je komponiral. O njih je pisal: »Praktična šola moje dramatike pa so bile Aškerčeve balade. Bil sem prvi, ki jih je uglasbil, in Aškerčeva dramatika v pesmih je bila moja prva učiteljica.«[62] Da je tu poleg Treh Aškerčevih balad in Poslednje straže mislil tudi Skalo v Savinji in izmed naštetih to najbolj, je razumljivo. Saj mu je po tipičnem baladnem značaju, po mnogih vsebinskih napetostih, ki jih vsebuje, nudila največ pogojev, da se je mogel dramatsko razpeti in da je lahko izrazil tudi svoja bogata lirična razpoloženja. Zavedal se je, da je s Skalo v Savinji ustvaril kvaliteten in razvojno pomemben samospev, in v svojem pismu Josipu z dne 7. XII. 1902 je pisal tudi tole:

»Meine neuesten Compositionen, welche in den ‚Novi akordi' erschienen sind, wirst Du gesehen haben. Namentlich die Ballade ‚Skala v Savini' hat gefallen. Es freut mich, dass ich auch in dieser Richtung einen Erfolg ausweisen kann.«[63]

Tako se je šolal v raznih smereh in z zadovoljstvom ugotavljal svoj napredek. Ko je pisal »t u d i (podčrtal pis.) v tej smeri«,

---

[59] LZ XXII, str. 280.
[60] LZ XXII, str. 713.
[61] N. pr. O XLVII/76.
[62] F. Onič, Razgovor s skladateljem Ristom Savinom, CKT 1938, str. 14.
[63] V prevodu: »Moje najnovejše skladbe, ki so izšle v Novih akordih, si gotovo videl. Posebno je ugajala Skala v Savinji. Vesel sem, da morem pokazati uspeh tudi v tej smeri.«

je verjetno mislil na svoje zborovske, morda tudi klavirske in orkestralne skladbe, najbolj pa na zbore, od katerih so se nekateri (predvsem Tri nove pesmi potujočega tovariša) ljudem močno priljubili.

Za 1899. leto skladatelj v svojem seznamu ne navaja ničesar. V zapuščini pa je ohranjen samospev Izgubljeni cvet na besedilo Simona Gregorčiča, prisrčna, muzikalno dokaj izrazita skladba, ki je po oblikovanju sorodna samospevom, nastalim v 1898. letu. Tako je mogoče, da je bil Izgubljeni cvet napisan nekako v istem razdobju, morda tudi v 1899. letu. Tudi dejstvo, da si je Savin zanj enako kot v Predsmrtnicah izbral Gregorčičevo pesem, govori za to misel, ki je dokončno seveda ni mogoče dokazati. Izgubljenega cveta skladatelj sicer ni kdo ve kaj cenil. O tem priča označba op. 0. Prvotno pa na rokopisu te skladbe opus sploh ni bil naveden.

Nadaljevanje moderno usmerjenih prizadevanj na področju slovenskega samospeva pomeni Zimska idila[64], ki je nastala leta 1900 in nosi označbo op. 7, kar se ujema z numeracijo v skladateljevem seznamu. Zimska idila je spet komponirana na besedilo Antona Aškerca, kar kaže, s kakšnim zanimanjem se je Savin loteval Aškerčevih pesnitev in kako globok smisel je imel zanje. Posvetil jo je dr. Beli Štuhecu, ptujskemu zdravniku in baritonistu, ki je prvi pel njegove balade. Zimska idila kaže postopno skladateljevo rast v smislu, kakor je bilo nakazano v njegovih prejšnjih samospevih iz 1898. leta. Melodična linija je zaokrožena, dramatsko stopnjevanje je učinkovito, zvočnost je moderna in duhovita, klavirski stavek je kljub preprostosti zelo dober in kaže nadaljnje skladateljevo izpopolnjevanje v tej smeri. Odnos solističnega in klavirskega parta je v bistvu enak kot v prejšnjih samospevih: klavirski part je tudi tu bogatejši in izrazitejši od sicer izrazitega in z besedilom tesno povezanega solističnega parta. To se je že poprej pokazalo kot ena izmed Savinovih značilnosti in je še mnogo kasneje pritegnilo pozornost skladateljev in glasbenih kritikov. Tako je Kogoj, ko je pisal o razvoju slovenskega samospeva, Savinovo solistično pesemsko tvorbo označil takole: »Risto Savin je napravil nekaj

---

[64] Izdal L. Schwentner leta 1900 v Ljubljani.

samospevov, ki so prav izrazite skladbe (primeri ‚Predsmrtnica', op. 13/IV[65], ‚Skala v Savinji' itd.). Savin ima svojo karakteristiko zlasti v deklamaciji, ki je mestoma tako naravna, da jo kot tako mora občutiti vsakdo; v tem oziru ga ni izmed starejših komponistov, ki bi bil značilnejši. Spremljevanje igra pri njem približno isto vlogo kakor pri Lajovicu, le včasih je bolj bogato.«[66] O Lajovcu pa pravi, da »se mnogo poslužuje ponovitve akordov, to se pravi, udari ponovno eden in isti akord večkrat in nikoli ne pozabi misliti na to, kako zveni — tako nastanejo prav čudne stvari: žalostne pesmi so tako čudno sladke, dasi je njih vtis velik, ker se tekst in glasba bijeta: prvi bi jokal, a muzika se vede preveč dostojno, da bi mu to bilo mogoče«.[67] Kogojeva označitev Savinovih samospevov je v marsičem pravilna, le da je treba takšno ocenjevanje zagrabiti precizneje in seči v njegovo globino. Da nastajajo često nasprotja med besedilom in glasbo, je res in sem o tem govoril že poprej. Ta nasprotja pa niso tako močna, kakor jih prikazuje Kogoj, ki je kot ekspresionist gledal nakazano problematiko s svojega vidika. Tudi pospološevati jih ni mogoče. Solistična in spremljevalna zasnova sta pri Savinu pogosto dva samostojna činitelja. Iz tega dejstva izvirajo omenjena nasprotja. Vsak izmed navedenih činiteljev je v umetniški koncepciji širok in izrazno značilen, oba pa sta tudi v primeru nekih nasprotij vedno dovolj povezana. Tako diametralnih razpoloženjskih razlik med besedilom, to je solistično izpeljavo (tako je tudi razumeti Kogojev »tekst«), in klavirskim partom (to je »glasbo«) ni in ne more biti in če bi bile, bi bili Lajovčevi kakor Savinovi samospevi zmes najrazličnejših nasprotij, ki bi razbijala plastičnost celote, kakršna pa je ravno v samospevih obeh omenjenih skladateljev zelo očitna. Ta nasprotja se namreč nanašajo na kvaliteto izraza, ki je v klavirskem partu običajno večja kot v solističnem. S tem seveda nastajajo neke razlike v stopnjevitosti razpoloženja, ki pa ne spreminjajo samega značaja razpoloženja v

---

[65] To označbo (13/IV) je Kogoj očitno prevzel iz neke druge numeracije, ki je skladatelj — po razpoložljivih virih — ni nikoli uporabljal. Morda pa je mislil samospev Marica, ki je označen s št. 4 op. 13 (Pet pesmi Otona Župančiča). V tem primeru bi bilo čudno, zakaj ga ni navedel konkretno.

[66] M. Kogoj, O razvoju slovenskega samospeva, DS XXXV, str. 284.

[67] M. Kogoj, isto.

enem ali drugem partu. Prikazani pojem »nasprotja« je torej treba razumeti v tem smislu. Tako ne gre za nasprotja med značajem klavirskega in solističnega parta, temveč za nasprotja, ki so obsežena v razlikah stopnjevanja izrazne sile, ne da bi bil pri tem prizadet značaj enega ali drugega činitelja.

Zanimivejša od vprašanja omenjenih nasprotij, ki jih je kajpada tudi treba pravilno osvetliti, pa je paralela, kakršno je nakazal Kogoj med Savinom in Lajovcem. Med obema je v pogledu oblikovanja samospevov nedvomno neka sorodnost, ki je v neki meri tudi utemeljena. Oba sta izšla iz iste kompozicijske šole, oba sta iskala vzore bolj ali manj pri istih mojstrih, oba sta posvetila vso pozornost bogati, slikoviti zvočnosti, oba sta v svojem bistvu novoromantika, prežeta z impresionističnimi vplivi. Pri tem pa se med seboj tudi močno razlikujeta. Savina vodi v graditvi polifonska miselnost, ki sicer v samospevih ni mogla do pravega izraza, Lajovca pa homofonska. Savinu je bilo težišče na orkestralnem področju in samospev mu je bil le stranska veja, čeprav je bila za njegovo ustvarjalnost vendarle bolj pomembna, kakor se običajno misli. Lajovic pa je vse svoje ustvarjalne sile posvetil zborovski tvorbi in samospevom. In teh razlik je še več. V njunem izrazu pa je vendar mnogo podobnega in oba sta si pridobila za razvoj slovenskega samospeva velike zasluge. Savin je še pred Lajovcem in Novimi akordi vnesel vanj novo miselnost in je tako sprožil slovensko moderno, Lajovic pa je z Novimi akordi novo smer še zelo razširil in poglobil in slovenski samospev vzporedil visoki razvojni ravni evropskega samospeva. Kakor ni mogoče obravnavati razvoja slovenskega samospeva brez Lajovca, tako to tudi ni mogoče brez Savina, ki je slovenskemu samospevu prvi dal razvojne osnove in mu je tudi v času Novih akordov ter po njih dal vredne tvorbe, ki so kvalitetno rasle vzporedno s skladateljevim umetniškim razvojem. Prikazovanje razvoja slovenske glasbene moderne in posebej slovenskega samospeva, ki bi pri tem ne upoštevalo Savinove vloge, bi gotovo ne bilo pravilno.

Zimska idila je v slovenskih skladateljskih vrstah močno odjeknila. Strogi kritik Gojmir Krek jo je podrobno analiziral, prikazal njene dobre in slabe strani ter zapisal: »Tudi najnovejše Savinovo delo (Zimska idila, op. pis.) nam je prav dobro ugajalo.

Prištevati ga moremo celo najboljšim skladbam . . .«[68] Ko ugotavlja, da slovenski skladatelji dotlej z malo izjemami niso pisali za klavir, pravi, da se skladatelj »trudi pisati moderni stavek«[69] in da »vsaka Savinova skladba označuje torej že v tem pogledu (to je spričo pomanjkanja te vrste literature, op. pis.) napredek v naši glasbeni literaturi«.[70] In po vsem priznanju, ki ga je izrazil o Zimski idili, končuje Krek: »Občinstvu pa kličem: Nabavite si Savinovo skladbo; tu imate lepo, lahko in hvaležno slovensko pesem.«[71]

Tu se končuje Savinova skladateljska dejavnost pred nastopom Novih akordov. Bila je vsestranska in plodovita za njegovo rast kakor za razvoj slovenske glasbe ter je s svojimi naprednimi pogledi in dosežki pripravila tla Novim akordom. Z njo si je Savin že takrat zagotovil pomembno mesto v zgodovini glasbe pri Slovencih in ustvaril uspešne pogoje svojemu nadaljnjemu ustvarjalnemu razvoju.

Prehod v novo stoletje je bil za Savina le nadaljevanje življenjske poti, ki ji je v umetniškem pogledu začrtal smer že poprej. Ekonomske, politične in kulturne pridobitve slovenskega meščanskega liberalizma ob koncu 19. stoletja se ga niso mnogo dotikale. Živel je v povsem drugačnem okolju in je le iz daljave gledal življenje na Slovenskem, boj Slovencev proti germanskemu gospodarskemu pritisku in boj, ki je v nič milejši obliki divjal tudi med konservativno in napredno smerjo Slovencev samih. Kakor kažejo njegova pisma bratu Josipu, stika s politično aktivnostjo slovenskega naroda sicer ni izgubil. Vanjo pa se tudi v tem času ni vključil, ne da bi zato zmanjšal borbenost, kolikor se je ta nanašala na problematiko naprednih glasbenih nazorov. Te bi bil z večjo politično aktivnostjo verjetno še drugače izražal in presajal na tla slovenske glasbene ustvarjalnosti.

Z vprašanji slovenske kulture je bil živo povezan in mnogo mu je bilo do tega, da bi sodeloval v utrjevanju in širjenju modernih glasbenih pogledov, s tem pa v pospešenem razvoju slovenske glasbe v začetku novega stoletja. To je dokazal s tem, da

---

[68] Gl. Krekovo poročilo o Zimski idili, LZ XXI, str. 69.
[69] G. Krek, isto.
[70] G. Krek, isto.
[71] G. Krek, isto.

je takoj, ko so leta 1901 začeli izhajati Novi akordi, na povabilo urednika G. Kreka stopil v krog njihovih sodelavcev. Novi akordi so poleg skladb priobčevali tudi načelno važne članke. Iz obojega je razvidna njihova želja po zbližanju z novimi glasbenimi smermi, po spoznavanju nove kompozicijske tehnike, po ustvarjanju del večjega formata in po razširitvi obzorij slovenskega skladatelja. V glasbeni reviji s tako naprednim programom je Savin rad sodeloval, saj je njen program v svojih delih uresničeval že pred njo in bil prvi moderno usmerjeni skladatelj, ki je začel posegati na področje velikih form. Teh se je pred njim med slovenskimi glasbenimi tvorci z uspehom loteval le malokdo. V Novih akordih se je znašel v družbi s Krekom, Lajovcem in Adamičem kot predstavniki modernih tokov, na drugi strani pa tudi s starejšimi skladatelji, kot so bili Benjamin in Gustav Ipavec, Anton Foerster, Fran Gerbič in drugi, ki so se tudi trudili, da bi se vsaj nekoliko približali novim naprednim nazorom. S svojim dotedanjim delom in pridobljenimi izkustvi je Savin lahko mnogo pripomogel k ciljem Novih akordov. V prvih treh letnikih te revije je bil Savin pogosten sodelavec. V tem času so Novi akordi priobčili več njegovih skladb, med drugimi tudi Predsmrtnico št. 1 in Skalo v Savinji.

Po tretjem letniku je Savinovo sodelovanje prenehalo in odtlej ga ni več najti med sodelavci Novih akordov. Kaj je bil vzrok temu, za sedaj še ni mogoče pojasniti. Krekova korespondenca, iz katere bi nemara bilo razvidno kakšno pojasnilo, žal še ni dostopna. V Savinovi korespondenci prav tako ni nobene točke, ob katero bi se mogli opreti za razlago tega dejstva. Tako nam ostaja do nadaljnjega samo domneva, da je prenehal sodelovati zaradi kakšnega konflikta, ki je morda nastal glede objavljanja njegovih skladb. Ni verjetno, da bi bili pri tem nastali kakšni osebni spori med njim in urednikom Krekom, s katerim je bil tudi po prvi svetovni vojni v dobrih stikih. V nadrobnostih notranjih nasprotij med slovenskimi skladatelji se skoraj gotovo takrat še ni spoznal in po svojem značaju bi v njih najbrž tudi nikoli ne bil sodeloval. Tako vsaj neposredno vanje ni posegal. Ali pa so se ga iz Ljubljane morda vendarle posredno dotaknila? Tudi na to za sedaj ni mogoče odgovoriti. Sam ni nikoli ničesar omenjal, kar bi vsaj za silo osvetlilo gornje domneve, bil pa je

izredno občutljiv — to bo pokazalo tudi njegovo nadaljnje delovanje in odnos do kritike — in v tem utegnejo najti domneve vsaj delno pojasnitev.

V letih 1899 in 1900 Savin obsežneje ni deloval. Poučevanje na Terezijanski akademiji mu je vzelo mnogo časa, ki bi ga bil sicer lahko uporabil za skladateljsko delo. Moral se je tudi pripravljati na izpite in tako ni bilo prave prilike za ustvarjanje. Prav gotovo je tudi medtem delal poskuse, ki pa najbrž niso najbolj uspeli in jih zato ni niti hranil niti omenjal. Podobno se mu je dogajalo večkrat že poprej in tudi pozneje.

Ustvarjalno le malo delaven je bil tudi v 1901. letu, ko je napisal le Allegretto grazioso op. 16 in Dve pesmi za glas in klavir op. 18. Allegretto grazioso op. 16 je klasicistično pisana drobna skladbica za violino in klavir. Muzikalno ni posebno izrazita, a po učinkovitosti je za izvedbo hvaležno delo, ki doslej še ni bilo izvajano. Dve pesmi za glas in klavir: Na poti (Am Wege, št. 1) in V maju (Im Mai, št. 2) na nemški tekst R. Sannecka pa sta čustveno široko zajeti, zvočno zanimivi in melodično izraziti. Klavirski part v njiju je bogat in zlasti v št. 2 tehnično kompliciran. Op. 18 spada med redke Savinove samospeve z nemškim besedilom, ki jih je skladatelj vključil v svoj seznam.

Značilnejšega razvojnega napredka 1901. leto torej skladatelju ni prineslo, enako ne 1902. leto, iz katerega sta znani samo Dve pesmi za moški zbor op. 17. Tu nastaja navidezno časovno nasprotje z op. 18, ki je nastal 1901. leta. Iz rokopisnih označb pa je razvidno, da je ta časovna razporeditev, po kateri je op. 17 nastal 1902. leta, pravilna in da gre v skladateljevem seznamu očitno za pomoto, kakršnih je bilo v tem pogledu več. Nadalje se postavlja ob op. 17 še eno vprašanje, ki spet zadeva časovno razporeditev. Na rokopisu je označeno za št. 1 tega opusa leto 1902, za št. 2 pa leto 1909. Da je različen čas nastanka mogoč kljub temu, da gre za pesnitve istega avtorja (Aškerc) in za zborovski skladbi v bistvu istega oblikovalnega načina, je enako verjetno, kakor da je obe v različnih razdobjih napisani skladbi združil v isti opus zaradi tega, ker je v obeh primerih uporabil Aškerčev tekst. Zato lahko glede na

čas nastanka št. 1 (Mi vstajamo) obravnavamo ločeno od št. 2 (Kosa).

Čeprav št. 1 in 2 op. 17 tehnično nista posebno važni ali pomembni, je št. 1 vsebinsko toliko značilnejša, ker nam kaže skladatelja v svojevrstni luči. M i v s t a j a m o[72] op. 17, št. 1, je namreč zbor, komponiran na tekst znamenite programatične Aškerčeve pesnitve, v kateri pesnik germanskim nasilnikom preroško napoveduje vstajenje, zmagovit pohod Slovanov:

»Mi vstajamo! In — vas je strah?
Pokaj tako hrumite!
Slovana se bojite?
Teži vam dušo huda vest?
In vest vam stiska jezno pest?
Bojite se — osvete
od množice neštete?«

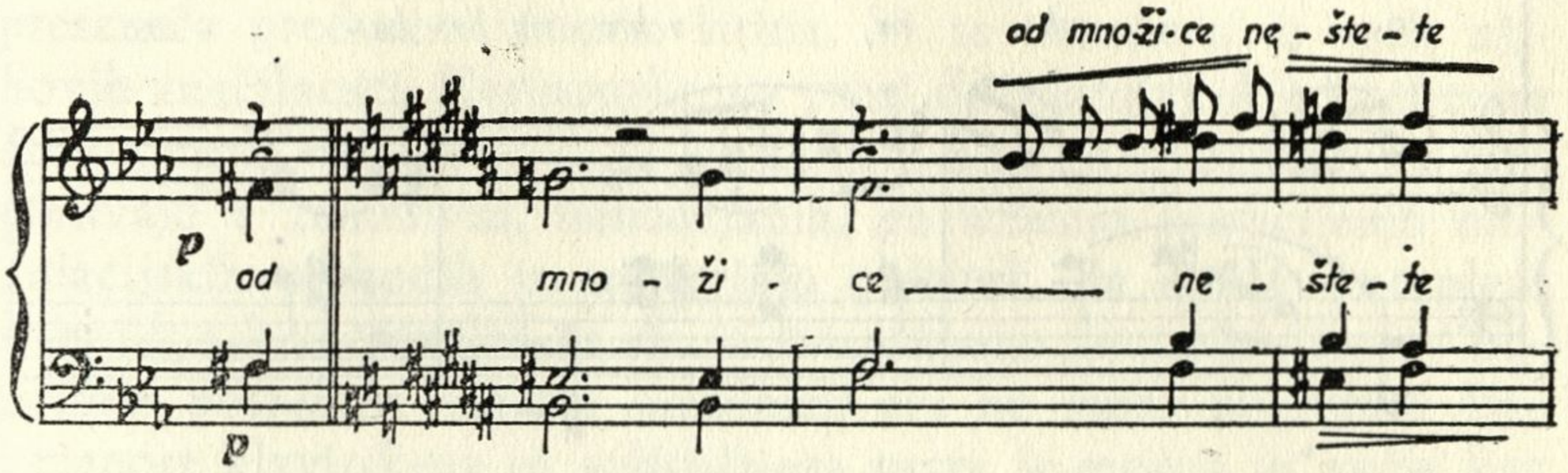
Mar ni več ko zanimivo, da si je ta tekst za glasbeno oblikovanje izbral višji častnik cesarske in kraljeve armade? S tem se je Savin odločno in javno kljub svojemu psevdonimu — saj je bilo tako vsem znano, da je ta Savin v resnici Friderik Širca! — priznal slovanstvu, skladno svoji nacionalno-politični in kulturni koncepciji, ki ju je razkrival tako s svojim delom kakor v svojih pismih bratu Josipu. Slovanske težnje, o katerih je razmišljal Aškerc, so bile blizu tudi Savinovi zamisli, da bi v glasbi zastopal vso južnoslovansko skupino. Tako je nastal zbor Mi vstajamo in njegov tvorec — častnik se v svojem nacionalnem in umetniškem zanosu ni ustrašil posledic, ki bi ga mogle doleteti za kaj takšnega. Kolikor je znano, teh ni bilo, saj mu kot strokovno izvrstno podkovanemu in politično na splošno sicer zadržanemu častniku niso mogli do živega. Ta zbor je v slovenski javnosti izzval navdušenje in priznanje, Novi akordi pa so v svojem II. letniku prinesli skladateljevo sliko in pod njo začetne takte iz Mi vstajamo.

Zbor Mi vstajamo je izraz močnega čustva, ki se sprošča v enem samem poletu, izzveni kot himna in je temu primerno tudi učinkovit. Harmonsko je preprost in upošteva tehnične zmoglji-

---

[72] P II/34; NZ II/5, 1947.

vosti pevcev, vendar pa se ne ogiblje moderno zvenečih družitev, kot n. pr.:



Zanimivo učinkuje n. pr. akord h-eis-g (enharmonsko h-f-g) z razvezom na fis, enako akord na prvi osminki priobčenega drugega takta, ki je sicer v bistvu fis-h-dis iz kvintakorda h-dis-fis, pa mu prehajalni eis v prvem tenorju ustvarja zanimivo disonanco. Takšne zvočnosti so bile v prvih začetkih Novih akordov v zborovskih skladbah še dokaj nenavadne. Vendar Savin odslej tudi v zborih ne zapušča več svoje smeri. Nasprotno, vedno bolj ji je zvest in vedno močneje jo ostri v nadaljnjem ustvarjanju tudi na zborovskem področju.

V naslednjem letu je skladatelj ustvaril spet dva samospeva, ki sta bila vključena v okvir Štirih pesmi za glas in klavir, op. 5, skupno z že omenjenima številkama 2 (Eh' ich sah . . .) in 3 (Wald bei Nacht), ki sta zašli v isti opus. Št. 1. tega opusa je samospev Kaj bi te vprašal, ki je v skladateljevi zapuščini v dveh izvodih. Prvega, izvirnega, je Savin časovno najbrž mnogo kasneje zelo izboljšal in osvežil njegovo čustveno silo. V svojem seznamu ga je navedel kot št. 1. Pisan je na tekst Antona Aškerca, v gradnji je moderen in harmonsko napet. Isto velja v bistvu tudi za št. 4 op. 5, to je za samospev Pozabil sem mnogokaj, dekle... na pesem Murna-Aleksandrova. Izbira tega teksta kaže, da se je skladatelj zanimal tudi za moderno slovensko pesniško ustvarjanje in da ga je v svojem delu verno sledil. Ta novoromantično grajeni, po invenciji pa čisto impresionistično razpleteni samospev je zvočno zelo barvit in je, kot kaže primer:



zlasti v klavirskem stavku melodično zelo širok in zajeten ter modulacijsko zanimiv.

Kaj bi te vprašal in Pozabil sem mnogokaj, dekle . . . sodita med najbolj občutene Savinove lirične samospeve.

L. 1903 je bil Savin iz Prage premeščen k polku v Varaždin in je tu ostal do 1907. leta. Bivanje v Varaždinu je bilo zanj v mnogih ozirih velikega pomena in je močno vplivalo na njegovo ustvarjanje. Zlasti je bilo važno zato, ker se je tu seznanil z bogato folkloro, na katero se je v svojem delu kasneje često naslanjal in iz nje črpal mnoge motivične domisleke. Verjetno je ravno v razdobju 1903—1907 napisal sicer zelo kratko, pa toliko bolj prisrčno, čustveno izrazito doživljeno in harmonsko pisano prelivajočo se klavirsko skladbico M a r i j a b i s t r i č k a, v kateri se je očitno naslonil na folkloro in tudi naznačil, da je komponirana »po jednoj hodočastnoj pjesmi slovenskih medjumuraca«. Skladbica je brez opusa in v svoj seznam je skladatelj ni vnesel. Po svoji invenciji pa je vredna, da se uvrsti med Savinove skladbe, toliko bolj, ker ni poznana in je začetek skladateljevega temeljitejšega uporabljanja folklornih elementov.

Savinovo ustvarjanje na področju slovenskega samospeva raste vedno bolj in kaže napredek tako v kompozicijski tehniki in oblikovni dovršenosti kakor v vedno močnejšem stopnjevanju skladateljevega osebnega izraza. O tem najlepše priča P e t p e s m i O t o n a Ž u p a n č i č a[73], op. 13, ki jih je ustvaril

[73] Izdala Goričar & Leskovšek v Celju. V primerjavi z op. 12 (Lepa Vida), ki je nastal v 1907. letu, je ta označba časovno gotovo zmotna.

v letu 1904. Ta zbirka obsega samospeve P i s m o (št. 1), T o j e t a k o (št. 2), S v e t l a n o č (št. 3)[74], M a r i c a (št. 4) in L j u b i c a, z d a j j e d a n (št. 5). V teh samospevih preseneča predvsem izrazna širina, ki se razodeva iz vseh njihovih značilnosti. Harmonsko so proti dotedanjim skladateljevim samospevom še drznejši in bogatejši. Barvite zvočnosti se kar prelivajo v zanimivih, nenadejanih, pa izrazno utemeljenih modulacijskih prehodih in ustvarjajo občutek, da se vse kar plete v polifonskem stavku in da je homofonija le tam, kjer je neogibno potrebna, kjer je skladatelj res ne more pogrešati. Povezanost klavirskega in solističnega parta je močna in večja kot v posameznih prejšnjih samospevih, čeprav tudi tu prvi izrazno še vedno prevladuje.

Iz pisma (op. 13, št. 1).



Kakor kaže primer, se celotna spremljevalna in solistična struktura razvija na široki osnovi. Iz f-mola prehaja skladatelj v zanimivem razpletu v fis-mol. Kot je bilo že omenjeno, ljubi tudi nepripravljene, muzikalno pa učinkovite in domiselne tonalitetne prehode, ki jih uporablja pogosto. Široka zvočnost, ki z vidika oblikovnega grajenja in izraznega razpletanja ni le novoromantična, temveč je po svojem bistvu inspirirana tudi impresionistično, se odvija v polnem poletu in po načinu nekoliko spominja na R. Straussa. Pri tem pa je treba

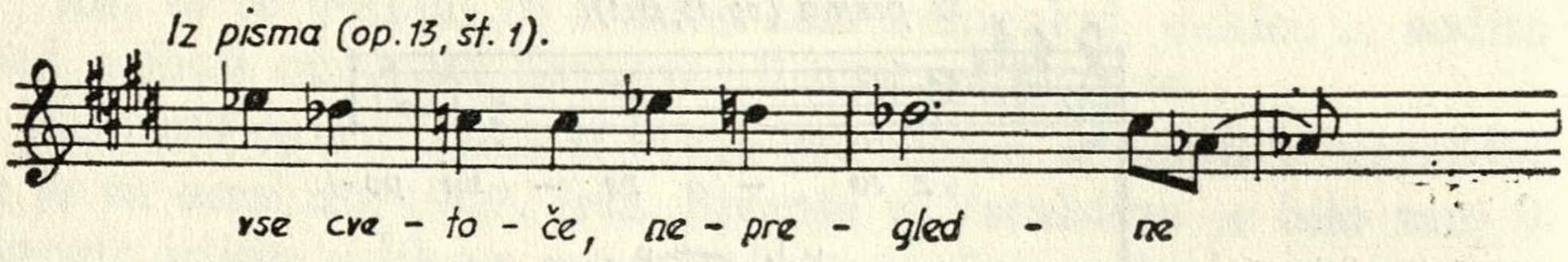
---

[74] Po označbi na rokopisu naj bi št. 3 op. 13 nastala leta 1906, po njej v istem letu morda tudi št. 4 in 5 tega opusa, kar pa iz rokopisa ni razvidno, ker ni na njem nobene nadaljnje oznake datumov. Tako ni izključeno, da sta št. 1 in 2 nastali leta 1904, št. 3—5 istega opusa pa leta 1906.

naglasiti, da ne gre za nekako kopiranje, temveč za čisto lastno izpovedovanje čustev z oblikovnim naslonom na omenjenega vzornika. Ti zgolj oblikovni vplivi seveda osebnega značaja, ki se razkriva v tem Savinovem delu, ne zmanjšujejo in bilo bi napačno, če bi iz takih momentov izvajali sklepe, ki bi postavljali Savinov osebni izrazni stil v zmotno luč. Ta se je nedvomno razvijal in obstajal in je v obeh samospevih op. 13 jasno razviden.

Tudi solistična gradnja tega opusa je drzna. Linije so široko razvite, kromatični stopi so pogosti. To daje motiviki poseben značaj in kaže tudi s tehničnega vidika povezanost solističnega in klavirskega parta. Kromatika je skladatelju odslej v melodičnem oblikovanju čedalje bolj ljuba in jo rabi ne le v samospevih,

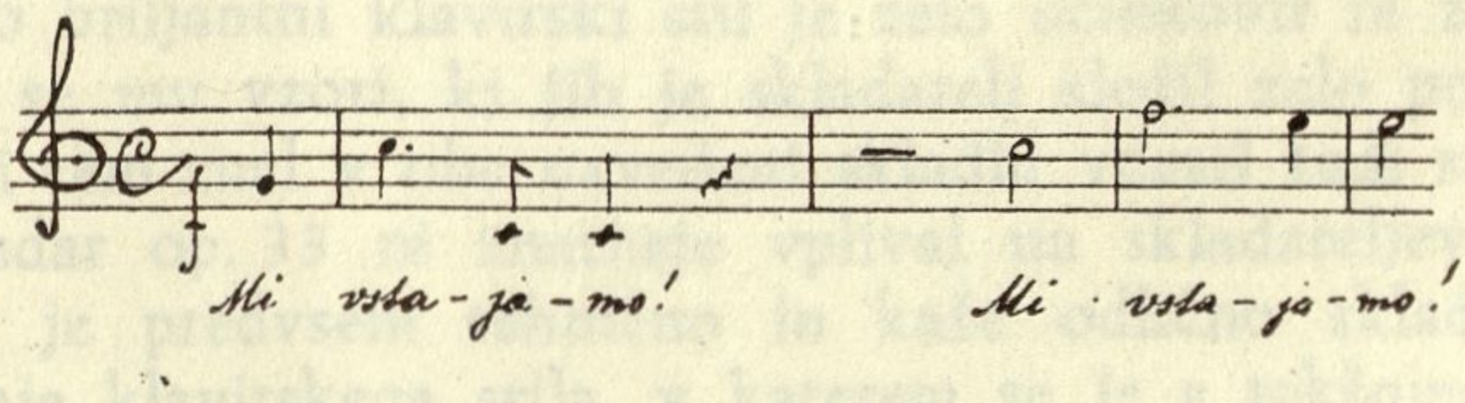
Iz pisma (op. 13, št. 1).



temveč tudi v zborih in operah. Naj naglasim, da je kromatika v Savinovih skladbah oblikovno kakor tudi izrazno vedno utemeljena in ni nikjer skonstruirana. Saj je prav za Savina značilno, da se tudi na škodo formi rad predaja svojim občutjem. Vendar so pomanjkljivosti na oblikovni strani le redke, kajti izvrstno razgledani skladatelj v zrelejši dobi svojega ustvarjanja tehnično — oblikovno ni čutil nobenih ovir, ki bi mu mogle zadrževati doživljajsko sproščanje.

Menjajoči se dramatski in lirični momenti so našli v obeh samospevih op. 13 sijajno povezavo. Če pri tem upoštevamo še celotno zasnovo in izdelavo, je vsaka zase plastično, prepričujoče delo, iz katerega se verno kažejo skladateljev umetniški izraz, nazor in ustvarjalna širina. V primerjavi s svojimi dotedanjimi samospevi se je Savin v Petih pesmih Otona Župančiča v umetniškem izrazu osebno najviše povzpel in je z njimi ustvaril samospeve, ki jih moremo prištevati med njegove najboljše in najznačilnejše tvorbe s tega ustvarjalnega področja. Če pomislimo, kdaj je nastalo Pet pesmi Otona Župančiča in te samospeve primerjamo s samospevi najkvalitetnejših sodelavcev





Risto Savin

Slika 3

IV. letnika Novih akordov, kot n. pr. Lajovca in Kreka, pa moramo naglasiti, da ta zbirka za samospevi drugih odličnih ustvarjalcev slovenskega samospeva tega razvojnega razdobja v ničemer ne zaostaja in da je tako po moderni arhitektoniki in oblikovni dovršenosti kakor po izvirnosti osebnega izraza ena najznačilnejših stopenj v razvojnem procesu slovenske glasbene literature te vrste. Še danes je enako kvalitetna, kot je bila pred 45 leti, ko se je rodila. Tega se je še kratko pred smrtjo zavedal tudi skladatelj sam in jo je uvrstil med najbolj iskrene izraze svojih občutenj. V kritični luči moremo to zbirko v marsičem povezati z naziranji, ki jih je iznesel v že omenjenem razmišljanju o razvoju slovenskega samospeva Marij Kogoj.

Tako je bilo za slovenski samospev in skladateljev razvoj 1904. leto važno kljub temu, da je v njem Savin ustvaril razmeroma malo. Verjetno sta namreč v tem letu nastali le še D v e p e s m i z a k l a v i r, ki ju je skladatelj v svojem seznamu navedel kot op. 33, čeprav nosita prvotno označbo op. 12. Iz nje kakor iz opazk na rokopisu in stila, ki ga uporablja v njih, moremo povsem upravičeno sklepati, da ju je skladatelj napisal v 1904. letu. Kot kaže rokopis, sta bili prvotno posvečeni neki Zofiji von Hergeth-Dietrich, kasneje pa je skladatelj to posvetilo prečrtal. Da je zanju (C h a n t s a n s p a r o l e s, št. 1, in A l l e g r o e n e r g i c o, št. 2) rabil pojem »pesem«, je razumljivo, če ju gledamo z vidika njune vsebinsko-izrazne zasnove. Obe sta v tem pogledu široki, v pravem pomenu besede pojeta in razvijata svojo melodiko ter širno zvočnost v stilu nekakega romantičnega impresionizma. Iz tega je razvidno, da namenjata največjo pozornost čustvenemu izrazu in pisanemu, slikovitemu zvočnemu prelivanju, ki spominja na eni strani na Liszta in tudi na Chopina, na drugi pa nekoliko na Debussyja. Tehnično briljantni klavirski stil je zelo učinkovit in zahteven. Poznajo se mu vzori, ki jih je skladatelj sledil zelo posrečeno, pa je pri tem znal v obe navedeni skladbi vnesti tudi svoj značaj. Vendar op. 33 ni znatneje vplival na skladateljev razvoj. Zanimiv je predvsem tehnično in kaže odlično skladateljevo obvladanje klavirskega stila, v katerem se je s takšnimi skladbami močno izpopolnjeval.

Po kvaliteti spadata v isti okvir kot op. 33 tudi D v a i n t e r m e z z a za gosli in klavir, op. 14, ki ju je skladatelj na-

pisal 1905. leta. Tudi v ta dva je vnesel mnogo občutja, ju gradil na osnovi modernih oblikovalnih načel in jima vlil povsem novo zvočnost. Če ju medsebojno primerjamo, je Intermezzo št. 2 kvalitetnejši. Iz zapuščine in seznama ni razvidno, da bi bil Savin v tem letu napisal še kaj drugega.

Kakor 1905. je bilo skromno tudi 1906. leto, iz katerega je znan le samospev Frühling na nemški tekst K. Zastrowa. Vsaj po načinu gradnje lahko sklepamo, da je nastal v tem letu, čeprav na rokopisu ni označen niti datum nastanka niti opus. Tudi v svojem seznamu ga skladatelj ni upošteval, ohranjen pa je v zapuščini. Melodično je ta samospev zajeten zlasti v solu, tudi klavirska spremljava je dokaj izrazita. Na splošno pa ima samospev Frühling svojo vrednost le bolj za arhiv Savinovih skladb.

Nekako tu se zaključuje prva doba Savinovega ustvarjanja. V njej se je tehnično izšolal in izpopolnil, se preko klasike in romantike usmeril v novo romantiko in se zbližal tudi z impresionizmom, ne da bi s tem krenil s poti jasno začrtanega tematičnega oblikovanja. Začel si je izgrajevati in si je deloma tudi izgradil svoj osebni izraz, ki ga je uresničil predvsem v samospevu, v katerem je dosegel kvalitetno stopnjo. Poskušal se je skoraj na vseh kompozicijskih področjih in tako si je pridobil vpogled v različnosti ustvarjalnega dela. Razdobje 1891—1906 je pomembno tudi za razvoj slovenske glasbene moderne, ki ji je Savin s svojimi ustvaritvami posredoval nove idejne poglede.

Šele po tem prvem razdobju se je Savin lotil velikih form, ki kažejo njegovo ustvarjanje v novi luči.

III

Slovenska operna tvorba je bila pred letom 1900 in v začetku novega stoletja skromna. V 19. stoletju vse do 1889. leta, ko ji je začel večjo pozornost posvečati Fran Gerbič, ali do 1892. leta, ko je bilo zgrajeno novo, slovensko Deželno gledališče v Ljubljani, za svoj razvoj ni imela niti tehničnih pogojev in spodbud in se je zato večinoma omejevala na pisanje iger s petjem, ki jih kvalitetno ni mogoče meriti z višjimi merili in ki niso bile v nobenem razmerju s takrat že visoko razvito evropsko opero. Skromne poskuse so na njenem področju vršili skladatelji Miroslav Vilhar, Benjamin Ipavec, Anton Foerster, Fran Gerbič in Viktor Parma. Izmed njihovih ustvaritev so omembe vredni le Foersterjev Gorenjski slavček, Gerbičev Kres in Nabor, Parmova Ksenija in Urh, grof Celjski, ter Ipavčevi Teharski plemiči. Pa tudi v teh primerih gre za romantična, izrazno, oblikovno in tehnično manj značilna dela, ki po muzikalni izdelavi in libretih niso bila kdo ve kaj pomembna. Muzikalno je izmed vseh teh del edina izjema Gorenjski slavček, ki ga lahko štejemo v vrsti malo kvalitetnih opernih ustvaritev izpred 1900. leta še za najresnejšega.

Če slovenske operne poskuse 19. stoletja le narahlo primerjamo s kvalitetno evropsko operno produkcijo tega razdobja, se nam zazdijo še bolj neznatni, majhni, kakor če jih gledamo čisto s slovenskega vidika. Ta nam namreč odpira vpogled v šele nastajajoče temelje slovenske glasbene kulture, ki so ji ozke, neugodne družbene, ekonomske in politične okoliščine ovirale večji razmah podobno kot vsem drugim slovenskim kulturnim področjem spričo nenehnega boja za obstoj slovenskega jezika, za najosnovnejše kulturne in politične pravice slovenskega naroda in proti čedalje hujšemu germanskemu gospodarskemu in kulturnemu pritisku. Ni čudno, da se v takih razmerah slovenski kulturni

izraz ni mogel uspešno razviti. V vedno hujšem boju pa je n. pr. na literarnem področju dobil večji polet kakor v glasbi in je zato pokazal močan vzpon že v 19. stoletju in zlasti ob njegovem koncu, ko je dosegala bojevitost slovenskega meščanskega liberalizma ob podpori slovenskih širokih množic vedno večje uspehe. Ta neenakost v razvojnih dosežkih slovenske literature in glasbe 19. stoletja je torej razumljiva, če pomislimo, da pogoji za njuno rast s splošnega slovenskega družbenega vidika sicer niso bili bistveno različni, da pa so se medsebojno vendarle zelo razločevali spričo zaostrenega ideološkega boja, ki je najbolj spodbujal literarno področje in tudi iz njega samega dobival močne spodbude. Tudi tradicija slovenske besede je bila drugačna od tradicije slovenske glasbe in tako so bili razvojni pogoji za slovensko literaturo tudi v tem pogledu neprimerno boljši kot za slovensko glasbo.

Tako se je slovenska glasba druge polovice 19. stoletja izgubljala v čitalniški romantiki in je bila razen po tekstih v zborih in samospevih idejno daleč od takratne slovenske življenjske stvarnosti in še dalje od mogočnega razvoja evropske glasbe. Omejevala se je na zbore, samospeve in deloma na klavirske skladbe, malo pa je ustvarjala na področju instrumentalne glasbe. Isto sliko nam kaže tudi slovenska operna glasba 19. stoletja, ki je imela v bistvu iste razvojne težave kakor druga skladateljska področja, le da so bile še ostreje naglašene zaradi tehničnih pomanjkljivosti, ki prav tako niso dovoljevale svobodnejšega, hitrejšega in kvalitetnejšega razvoja.

Glasniki moderne glasbene miselnosti, kot so bili ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja Savin, Krek, Lajovic in Adamič, ki so širili nove ideje v Novih akordih ali samostojnih glasbenoknjižnih izdajah, torej za svoj razvoj v pretekli slovenski glasbi niso našli nobene prave podpore. Radikalno so opustili tradicijo, ne da bi zato zanikali zgodovinsko vrednost dotedanjih storitev slovenske glasbe. Njihov nastop je bil ideološko v resnici revolucionaren. Če se že niso mogli opreti na tradicijo, pa so imeli za uspeh toliko boljše možnosti, ker so se okoliščine za slovensko glasbo v začetku 20. stoletja bistveno spremenile. Slovensko meščanstvo, ki je bilo najvažnejši steber takrat naprednega liberalizma, si je utrdilo svoje gospodarske pozicije. Razvoj industrializacije in ekonomsko izboljšanje pri širših meščanskih kro-

gih, vse to je pripravilo ugodnejša tla za razmah ne le slovenske literature in slikarstva, temveč tudi glasbe. Te nove okoliščine so se začele uveljavljati sicer že ob koncu 19. stoletja in so dobile konkretnejši izraz z ustanovitvijo slovenskega gledališča, Glasbene Matice ljubljanske in njene glasbene šole ter podobnih ustanov, s katerimi se je začel vzgajati kader bodočih izvajalcev in poslušalcev. S tem so se začele ustvarjati možnosti, da bodo dela slovenskih skladateljev tudi izvajana, ne le z zborovskega ali solističnega pevskega ter klavirskega, temveč tudi z instrumentalnega ali opernega ali komornega področja. Prej so bile te možnosti zelo majhne in so močno vplivale ali celo odločale, da se posamezna slovenska skladateljska področja niso mogla razviti, še toliko bolj, ker večina slovenskih skladateljev 19. stoletja ni imela ne potrebne tehnične izobrazbe ne dovolj glasbenega razgleda, da bi bila mogla poseči po širših glasbenih formah, spoznavati in si prisvajati smernice novih glasbenih gibanj. Jasno je, da je zastoj slovenske glasbe v 19. stoletju neposredno povzročila celotna družbena struktura. Napredno usmerjeni slovenski skladatelji pa so se znašli v začetku 20. stoletja v neizmerno ugodnejšem razvojnem stanju kot njihovi predhodniki v 19. stoletju. Nekateri med njimi, tako Savin, Lajovic in Krek, so imeli vse možnosti, da so se v tujini sistematično izšolali in si razširili splošno in glasbeno obzorje ter se seznanili z novimi idejnimi prizadevanji na področju glasbenega ustvarjanja, tako da so bile njihove razvojne možnosti še boljše.

V zvezi z novimi okoliščinami so nastopile primernejše okoliščine tudi za razvoj slovenske opere. Prvi, ki je posegel v to smer, je bil Savin. Začel je ustvarjati večje forme takrat, ko si tega med slovenskimi skladatelji z zelo redkimi izjemami ni nihče drznil ali zaradi pomanjkljivih sposobnosti ni mogel oblikovati. Začel je pisati v modernem slogu, slovenska glasbena moderna pa je nato z razširjenim krogom sodelavcev dobila večji polet in močnejše perspektive za uspeh. Savinovo delo je bilo pred prelomom v novo stoletje osamljen pojav, toliko važnejši, ker je neposredno vplivalo na pospešeni razvoj nove slovenske glasbe in v njej izdatno sodelovalo. Prizadevanja na področju slovenske glasbene moderne so začela izglajevati neenakosti v razvoju slovenskih kulturnih področij in v 20. stoletju se začne slovenska glasba v pogledu razvojne dospelosti naglo približevati

slovenski literaturi in slikarstvu. Zaostalost je začela izginjati in moderna naziranja so osvajala slovensko glasbeno ustvarjalnost.

Savinov odrski prvenec Poslednja straža na slovensko operno glasbo ni imel znatnejšega vpliva. Tudi skladatelju samemu je veljal samo kot poskus in nič več. V tej smeri je gojil Savin globlja hotenja. Poslednja straža ni mogla ustreči njegovim željam po širši operni ustvaritvi s primernejšo motiviko.

V času službovanja v Varaždinu (1903—1907) je začel misliti na to, da bi komponiral Lepo Vido. Morda je že zato v teh letih pri njem opaziti zmanjšano skladateljsko delavnost na drugih kompozicijskih področjih. Sam je dejal, da ga je motivika Lepe Vide zanimala že, ko je še kot dijak z veliko napetostjo bral v Zvonu istoimenski Jurčičev roman in je živahno spremljal ves potek dogajanja.[1] Lepa Vida mu je ostala živo v spominu in je prijala njegovi čustvenosti. V Varaždinu je po njeni motiviki naredil skico za operni libreto, libreto sam pa mu je izdelal v nemškem jeziku dr. R. Batka. Tako je leta 1907[2] komponiral p r v o i z d e l a v o o p e r e L e p a V i d a, prvo široko zasnovano operno delo po uspehih, ki jih je razvojno že dosegel na področju samospeva, zborovske in klavirske glasbe. Označil jo je kot op. 12, kar se ujema z numeracijo v seznamu.

Krstna predstava je bila 18. decembra 1909[3] v ljubljanskem Deželnem gledališču. V poročilu o njej je v Laibacher Zeitung takratni glasbeni kritik -n- (Anton Funtek) ugotovil, da je Lepa Vida uspela. Na široko se je razpisal o njeni snovni in glasbeni izdelavi in poudaril, da je libreto vzet po Jurčiču, le konec da je zaradi večje učinkovitosti svobodno obdelan. Hvalil je skladateljeve kvalitete in zlasti naglašal izvrstno instrumentacijo in melodiko.[4] Bolj kritično se je lotil Savinove Lepe Vide Anton Lajovic, ki je ugotovil, da je Risto Savin »med našimi slovenskimi opernimi skladatelji oni, ki je tudi v našo operno produkcijo uvedel moderna načela muzikalne drame in moderno glasbo«, in sodil, da daje ta »njegova najbolj značilna poteza« »njego-

---

[1] Prim. Fr. Onič, isto CKT 1938.

[2] Cit. članek v P IV, str. 18, navaja letnico 1908, ki pa ne drži, ker je nastala Lepa Vida še pred Savinovim odhodom iz Varaždina, to je 1907. leta.

[3] Cit. članek v P IV navaja letnico 1908, ki ni točna.

[4] LZt CXXVIII/290, 20. XII. 1909.

vemu nastopu historično važnost«.[5] Primerjal je Savinovo pot od Poslednje straže do Lepe Vide, v čemer je videl »očividen napredek v orkestralnem stavku in pa v muzikalno-formalni gradbi«[6]. Pač pa je menil, da mu manjka širine v glasbeni arhitektoniki, da je v melodiki mestoma premalo plastičen in izrazit. Ko govori o prvi in drugi sceni II. dejanja, pravi, da »zaveje iz glasbe naenkrat neko intenzivno, nežno, intimno občutje« in se zato ob koncu odstavka vprašuje: »Ali ne leži mogoče skladateljeva posebna nadarjenost v smeri takih gracijoznih občutij?«[7] Zelo pohvalno se izraža o posameznih mestih opere, tako n. pr. o Nežini pesmi in Vidini uspavanki. Lajovic je v svoji kritiki kljub strogosti, ki je iz nje razvidna, nakazal nekaj zanimivih misli, ki so tehtne in imajo svojo utemeljitev. Pomen Lepe Vide za razvoj slovenske glasbe je nesporen in bo o njem podrobno še govora. Pač pa je značilna Lajovčeva misel o Savinovi sposobnosti za izražanje liričnih razpoloženj, ki smo jo naglasili že ob skladateljevih samospevih. To, da nahajamo v Savinovi glasbi poleg epičnih tudi izrazite lirične momente, daje misliti na uravnovešeno zaokroženost, v kateri je znal skladatelj družiti ta dva činitelja in z njima dosezati potrebno plastičnost. To lepo dokazuje tudi opera Lepa Vida in to je bilo vidno že v njeni prvi izdelavi, ki jo je baje naredil v štirih mesecih[8].

Lepa Vida je uspela že ob krstni izvedbi. Medtem je bil Savin leta 1907 premeščen iz Varaždina v Lugoj (Lugoš) vzhodno od Temešvara, leta 1908 pa v Belo cerkev za komandanta topniške divizije kot major. Tam je ostal do leta 1912, ko je bil spet premeščen, in sicer v Budimpešto, najprej kot podpolkovnik, komandant topniškega polka. Kot je razvidno, je v vojski hitro napredoval in je gotovo bil sposoben za vojaško stroko. Vojska in glasba sicer ena druge običajno ne spodbujata. Vojska tudi svojemu častniku Širci — skladatelju Savinu sama na sebi ni dajala spodbud. Velike krajevne spremembe, ki se jim je moral v zvezi s tem poklicem skladatelj prilagajati, pa so nanj vplivale izredno ugodno. Dunaj, Praga, Budimpešta — to so bila središča muzikalnega življenja, v katerih je mnogo slišal, zasledoval ves po-

---

[5] A. Lajovic, Risto Savin: »Lepa Vida«, NA IX/2 (1910).
[6] A. Lajovic, isto.
[7] A. Lajovic, isto.
[8] P IV, isto, str. 25.

tek novega glasbenega gibanja in se seznanjal z vso svetovno glasbeno literaturo in njenimi najboljšimi interpreti. Sarajevo, Varaždin, Lugoj, Bela cerkev sicer niso bili nikaki centri muzikalnega dogajanja, imeli pa so nekaj drugega, česar velike prestolnice Savinu niso mogle nuditi: obilico folklornih zanimivosti, prelepo ljudsko muzikalno bogastvo, ki so ga bili polni zlasti kraji okoli Varaždina, vzhodno, jugovzhodno in južno od njega, vse tja do Sarajeva na eni in Lugoja na drugi strani. Folklora je bila Savinu blizu, v njej je iskal novih vrelcev, se zanimal zanjo, zlasti kolikor je pripadala »južnoslovanski skupnosti«, in se z njo oplajal za svoje ustvarjalno delo. Kot mu spočetka vojaški poklic za skladanje ni koristil, temveč le škodoval, tako mu je bil kasneje iz navedenih razlogov zelo dobrodošel in je na njegovo ustvarjalnost posredno vplival pozitivno. Kaže, da se je kljub veliki poklicni zaposlitvi ter izpitom, ki so bili potrebni za napredovanje, znal še dovolj zbrati in se posvečati glasbenemu ustvarjanju.

Od leta 1907 zeva v skladateljevem seznamu za daljši čas vrzel. Zabeležen je le moški zbor K o s a[9], ki je bil kasneje označen kot št. 2 opusa 17. Po muzikalni in stilni zasnovi je ta zbor komponiran na Aškerčevo besedilo, podoben št. 1 istega opusa, zboru Mi vstajamo. Kosa je v lepem vokalnem stavku pisana in občutena, kvalitetna skladba. Zanimivo je, da je po Aškerčevih pesnitvah brskal skladatelj še v času svojega bivanja v Beli cerkvi, ko je bil od zborovskega dela zelo oddaljen.

Razdobje od 1907. leta dalje pa je bilo v Savinovem osebnem glasbenem svetu vendarle živahno. Po prvi izvedbi Lepe Vide, po kritikah, ki so poleg njenih dobrih strani omenjale tudi slabe, je skladatelj zlasti še o zadnjih razmišljal in se končno odločil, da jo bo predelal. Tako se je ponovno lotil Lepe Vide in v času njegovega budimpeštanskega bivanja 1912—1914 je nastala d r u g a , p r e d e l a n a i z d a j a o p e r e L e p a V i d a. Šele o tej moremo podrobneje govoriti in si jo ogledati v njenih nadrobnostih z vseh strani. Prva izdaja namreč ni ohranjena in zato tudi ni mogoče izvesti primerjave med njo in drugo izdelavo Lepe Vide. Iz obeh navedenih kritik v Laibacher Zeitung (Funtek) in Novih akordih pa lahko domnevamo, da med obema izdela-

[9] H. Druzovič, Lira II/44.

vama ni kdo ve kakšnih razlik in da gre deloma za predelavo besedila, še bolj pa za muzikalno izboljšanje, s katerim je hotel Savin odstraniti pomanjkljivosti, ki jih je navajala kritika. Tudi doživljajsko je hotel opero še poglobiti. Do svojega dela je bil namreč zelo kritičen in tudi kritiki — vse tako kaže — ni zameril njenih ostrih besed. Izhodišče nadaljnjemu razpravljanju o Lepi Vidi je torej njena druga izdaja skupno s primerjavo na osnovi omenjenih kritik iz leta 1909 in 1910.

Vsebinsko zajema opera Lepa Vida svojo snov iz Jurčičevega romana. V I. dejanju, ki ima štiri scene in se dogaja na Reki, zapelje lepi Benečan Alberto Vido, ženo po letih starejšega Antona. Vida zapusti svojega otroka in zbeži z Albertom. Neža, ki je gospodinja v Antonovi hiši in na tihem ljubi svojega gospodarja, prevzame skrb za otroka in ga neguje z materinsko ljubeznijo. II. dejanje ima prav tako štiri scene. Odigrava se v Benetkah, v hiši Vide in Alberta. Prva scena prikazuje razmerje Vidinih služabnikov Ninette in strežaja (cameriere). V drugi sceni se odvijajo sedanji Vidini in Albertovi odnosi. Alberto se je Vide naveličal in si je izbral novo ljubico, Lolo. Vidi to kajpada povzroči veliko bol, ki se izrazi najbolj v tretji sceni, ko je Vida sama in se ji vzbudi spomin na otroka. Ljubezen do Alberta pa je še preživa, da bi jo zamenjala z ljubeznijo do otroka in se vrnila na dom. Šele v četrti sceni, ko Alberto zavrže Vido in se ji po njegovi spodbudi ponuja njegov prijatelj Pietro, je Vidi jasno, da je vse končano. Zave se tudi svoje krivde in greha. III. dejanje je spet na Reki, na Antonovem domu, in obsega tri scene. V prvi sceni obtožuje Neža ob sirotku Vido in razkriva svojo ljubezen do Antona. V drugi sceni pripoveduje Grega, da so ljudje videli Vido, za katero so doslej mislili, da je mrtva, v Benetkah. Tretja scena pa pripoveduje, kako se Vida, zavržena od Alberta, vrne domov. Anton jo vesel pozdravi in želi z njo srečno živeti. Vida pa ga hladno zavrača in ji je le do otroka. IV. dejanje se godi na Trsatu, kamor pridejo kot romarji najprej Vida, Neža in Anton, zatem Alberto in Pietro in seveda ljudstvo. Pietro razkrije pred ljudmi nekdanje ljubezensko razmerje med Vido in Albertom. Ko Anton to izve in mu isto prizna tudi Alberto, plane nanj in ga zadavi, sam pa se zgrudi na tla mrtev, zadet od kapi. Ko Vida vse to vidi, zblazni.

To je kratka vsebina te opere, ki se je zlasti ob koncu precej odmaknila od Jurčičeve zamisli. Libreto, ki je bil podlaga skladateljevemu delu, kaže razne psihološke pomanjkljivosti. Mnogi momenti so vsebinsko neutemeljeni, tudi če jih gledamo z vidika snovi same. Tako skoraj v celoti manjka potrebna psihološka poglobitev. Zaradi nedostatka v tej smeri so nagli Vidini duševni preobrati skoraj nepojmljivi. V libreto so vpleteni tudi momenti, ki so po svojem poteku in učinku vsebinsko neprimerni, tako n. pr. prva scena II. dejanja, ko si strežaj ponovno osvaja Ni-

nettino ljubezen, ali v četrti sceni istega dejanja, ko se Pietro ponuja Vidi kot nadomestilo za Alberta. Taki vsebinski razpleti seveda kvaliteto libreta občutno znižujejo.

Dramaturško libreto ni dovolj obdelan in ni dovolj upošteval širokih možnosti, ki jih nudi snov. Pravega dramatskega stopnjevanja ne pozna. Pada in se dviga, nikoli ni jasno, kje naj bi bil višek. Morda v četrti sceni II. dejanja? Ta je za dramatski višek psihološko premalo trdna in silna. Morda ob koncu IV. dejanja, ko sta na odru hkrati dva mrtveca in zblaznela Vida? Tudi ta moment psihološko in snovno ne učinkuje, je preveč teatraličen in skoraj odbija. Tako dramaturško v libretu ni opaziti rasti, v kateri bi bilo vse vzročno pojasnjeno, kjer bi eno izhajalo iz drugega, se vzpenjalo in se končno dvignilo do najvišje tragične točke, ki je v snovi tudi etično tako lepo zajeta.

Libreto Lepe Vide tudi v drugi izdelavi ne zadovoljuje. Res ima libretist široke meje in v tolmačenju teksta obsežno svobodo. Ta pa more biti upravičena le, če je njegov produkt kvaliteten, dramaturško dober in psihološko pravilen. Teh kvalitet libretu Lepe Vide ni mogoče priznati, zato sta si glasba in libreto te opere v marsikaterem pogledu nasprotna pola. To velja ne le za kvaliteto, temveč tudi za stopnjo izraza. V obeh pogledih libretist še zdaleč ni ustregel skladatelju, prav tako ne po načinu snovnega razpleta in s tem po razvrstitvi snovne motivike, ki se deli v štiri glavne teme (Vida zbeži z Albertom — se loči od njega — se vrne k otroku — prizna svoj greh), od katerih je vsaka predmet enega dejanja brez večje psihološke poglobitve in utemeljitve. Seveda je ta način vplival tako, da se je skladatelj moral glasbeno razpredati tam, kjer je snov zahtevala, čeprav se to ni ujemalo z vprašanjem plastičnosti celote. Tako libreto glasbi ni nudil potrebne opore in je povzročil, da Lepa Vida ni tako uspela, kot bi bila mogla po svoji glasbeni vrednosti in moderni, idejno napredni glasbeni koncepciji. Že v prvi izdelavi je ob krstni izvedbi vzbudil Funtkove pomisleke in ob njega so se spotaknili tudi drugi takratni poročevalci. Batka, ki je sodeloval tudi v prvi predelavi Lepe Vide, gotovo ni razumel globokega smisla in čudovite motivike Lepe Vide in je zato ni mogel pravilno obdelati. To dokazuje tudi njegova zamisel sodobne Lepe Vide. Mislil je, da bo takšno bolj približal in bo občinstvu razumljivejša. Škoda, da se Savinu ni posrečilo pridobiti za

izdelovanje libreta Lepe Vide Ivana Cankarja, ki ga je v ta namen iskal na Dunaju.[10] Cankarjev tekst bi bil nedvomno vse kaj drugega, z Batkom pa Savin ni imel sreče.

Končno nastaja še vprašanje, zakaj je postavljena slovenska Lepa Vida, ki je eden najlepših slovenskih motivov, v neslovensko okolje, na hrvaško Reko. Z glasbene strani je ta prestavitev zaradi uporabljanja balkanske, torej tudi hrvaške folklore, razumljiva. Z vidika svoje obdelave je skladatelj rešil prostorno vprašanje pravilno, čeprav je tako nujno nastal konflikt s snovjo, z izvorom motivike.[10a]

Povsem drugačna je glasbena zasnova Lepe Vide v predelani izdaji. Primerjava s kritikami v Laibacher Zeitung in Novih akordih IX/2 kaže, da tekst v drugi izdaji bistveno ni bil spremenjen. Izrazitejše spremembe pa so nastale v glasbeni predelavi, v katero je skladatelj vnesel nekaj zelo pozitivnih novih domislekov.

I. dejanje uvede skladatelj s čisto smetanovskim Prestom in že kmalu, v 15. taktu preide v kolo, ki ga je motivično oblikoval pod vplivom sremskega kola[11]. Kako daleč se je nanj naslonil, kaže primerjava Savinovega in sremskega tipa:

Savinova uporaba:



Sremsko kolo:



Razlika med obema motivoma je oblikovno in po značaju majhna, nebistvena in jasno kaže neposredni vpliv sremskega

---

[10] Prim. B. Gerlanc, Risto Savin, Gledališki list Ljudskega gledališča Celje, 1948-9/2.

[10a] K temu problemu prim. Iv. Grafenauer, Lepa Vida, Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi, izd. Akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1943; J. Kelemina, Die Meererin, Südost-Forschungen. 1941.

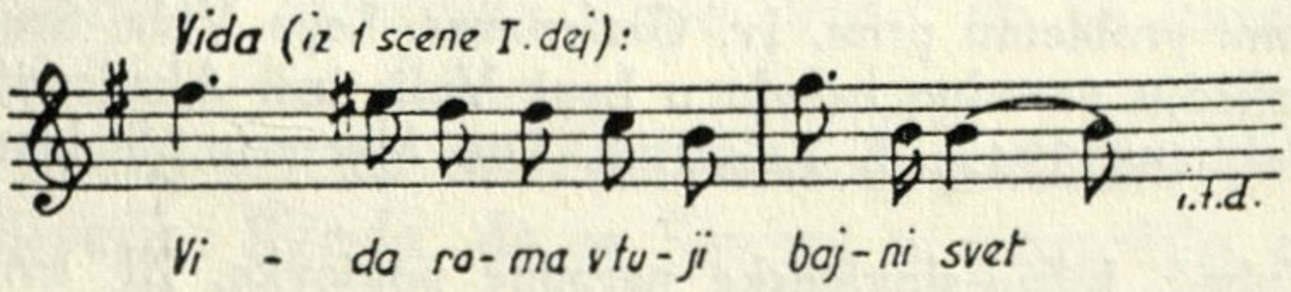
[11] Gl. Kuhač, Južno-slovjenske narodne popievke, III, zv. 3 in 4, str. 375, primer 1174.

kola na Savinovo oblikovanje v začetku I. dejanja Lepe Vide. Pri tem naj spomnim na že omenjeno Savinovo zamisel o tem, da bi v glasbi zastopal južnoslovansko skupino. Kot vidimo, je to zamisel z Lepo Vido začel uresničevati, saj je prav ta opera polna najrazličnejših balkanskih folklornih elementov, ki jih je prinašal po svoje, z nekaj spremembami in različno oblikovano. Ali je v Savinovi uporabi četrta osminka prvega takta fis ali f, je vprašanje. Isto se dosledno ponovi tudi v drugem taktu in za fisom sledi v partituri v obeh taktih šesta osminka kot f. To bi govorilo za misel, da je prvič fis in drugič f. Iz kasnejše uporabe iste motivike ni mogoče sklepati nič dokončnega, ker je uporaba zelo različna. Mogli bi tudi domnevati, da je v primeru omenjene četrte osminke izpuščen razveznik. Pravopisnih napak je namreč v partiturah mnogo. Tako moremo imeti glede obeh fis in f pomisleke. Mogoče pa je, da ju je skladatelj uporabil zavestno, da bi s tem zvišal pisanost motivike. Primerjava s sremskim kolom kaže, da poslednje v označbi ustrezajoče četrte in šeste osminke ne pozna nobenih razlik — v obeh primerih je c. Motiviko sremskega kola uporablja Savin v orkestralnem partu pogosto in v najrazličnejših variantah.

Že po 22 taktih se prične dogajanje, ki se nato živahno odvija, in že ob Nežini vlogi nakaže orkester naslednjo motiviko, ki jo sorodno nato prinese Vida in ki karakterizira Vido



ter deloma tudi druge like, ki so z njo v tesni vsebinski povezanosti. Ta motiv se zato pojavlja v raznih variantah v orkestru



in solih skozi vso opero. Dejansko gre tu za melodično vrsto fis-eis-d-cis-h, torej z zvečano sekundo med d in eis, intervalom, ki je značilen za balkansko folkloro in ga je Savin v ta namen, za prikaz karakterja svoje glasbe rabil zavestno. Značaju Vidinega lika se ta značaj dobro prilega. Z njim uvaja skladatelj v muzikalno široko, čustveno močno zasnovano balado, v kateri poje Vida o Lepi Vidi. Ob koncu njenega speva vstopi vokalno učinkovito izpeljan zborovski stavek in po kratkih, recitativno izdelanih vlogah manj pomembnih likov se zaključi prva scena. Vsa balada je v bistvu zgrajena na Vidini motiviki, ki se plastično preliva skozi orkester in se pokaže v začetku druge scene tudi v Antonovi motiviki. Spev se vrsti za spevom, najznačilnejši sta vlogi Antona in Vide, ki sta vodilni in zato najizrazitejši. Oblikovani sta razmeroma preprosto, tehnično ne posebno zahtevno. Vendar sta ponekod že čisto kromatični — to kaže tudi primer Antonove vloge v drugi sceni I. dejanja:

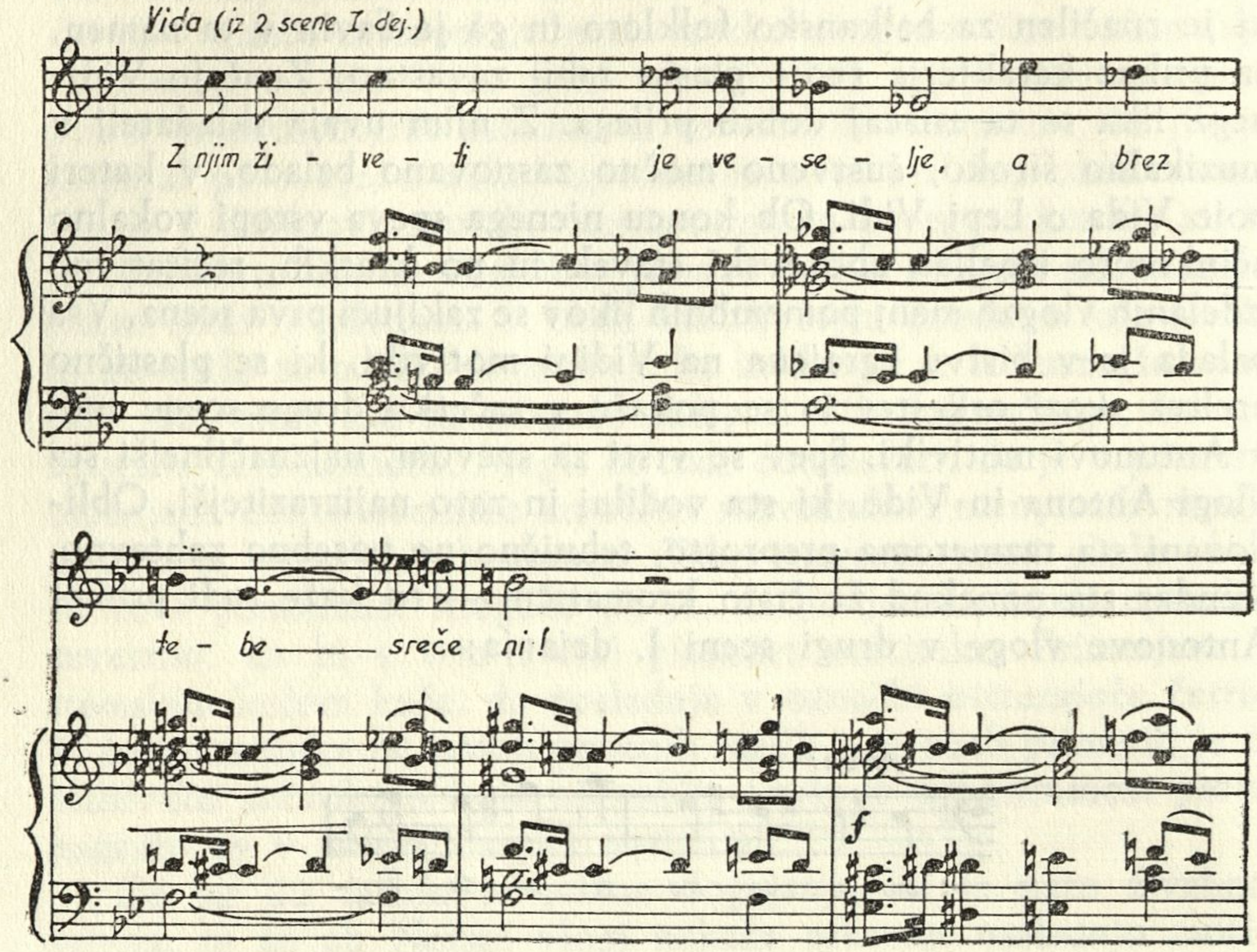


Podobno kot v ostalih scenah posameznih dejanj se orkester tudi tu bogato razmahne in prinese motiviko, s katero skladatelj izraža radost, pričakovanje nečesa lepega:



To motiviko uporablja kasneje variirano, vedno za karakterizacijo podobnih razpoloženj. Tretjo sceno začne Vida z občutenim izrazom svoje ljubezni do Alberta. Ko pa razmišlja in niha med njim in svojim otrokom, se njena čustva lomijo v velikih

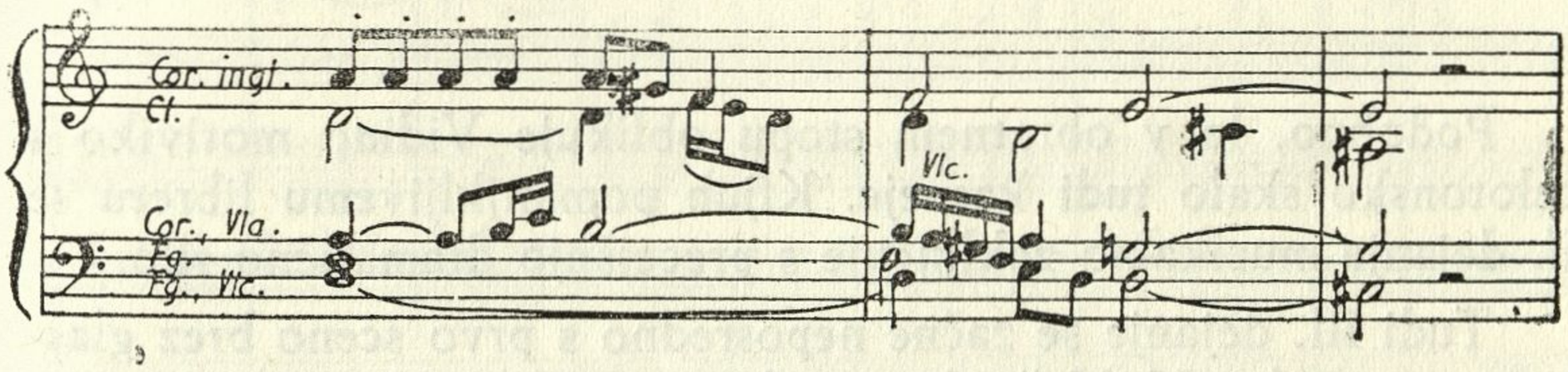
pretresih. Dramatika celotnega muzikalnega dogajanja raste in se izraža tako v orkestru kakor v Vidinem spevu:



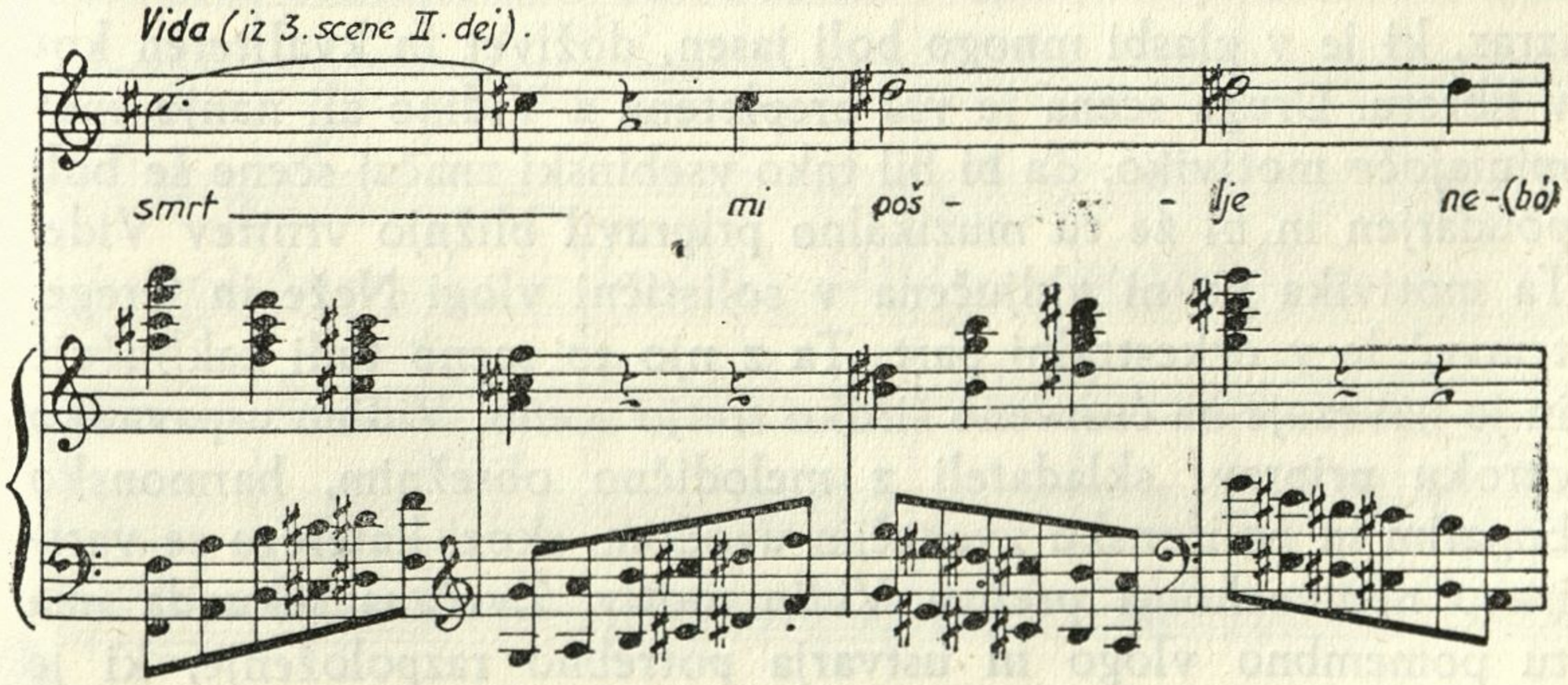
Kromatično stopnjevanje, harmonska zasnova, instrumentalna razporeditev in obsežna melodika dvignejo celotni izraz, ki se postopoma trga in končno pretrga z Vidinim vzklikom: »Tebe ne zapustim, ne, dokler živim!« Ko pa se za odrom nenadno oglasi Alberto s sladkobno italijansko melodiko, katere značaj je skladatelj pravilno zajel, se tej lepo prilagodi tudi orkester, vendar le za nekaj taktov. Spet nastopi Vida in celotna muzikalna zasnova se vrne v prejšnji stil. Z Albertovim prihodom se ta način bistveno ne izpremeni. In ko se Vida bori s seboj, orkester slikovito riše ustrezajoča razpoloženja. Po lepo oblikovanem dvospevu Vide in Alberta naznači njun beg s hitrimi, motivično značilnimi osminkami v $^{2}/_{4}$ taktu, preide za nekaj trenutkov v mračni Moderato in nato v kratkem Prestu zaključi I. dejanje.

II. dejanje ilustrira v prvi sceni ljubimkanje med Ninetto in strežajem muzikalno toliko duhovito, da nastaja med glasbo in

libretom ostro nasprotje, ki ga povzroča vtis, da tekst ne zasluži tako razgibane, izrazno zanimive glasbe. V tej sceni razvija skladatelj širok muzikalni izraz, ki pa prehaja ob koncu scene v nezanimiv »tra-la-la« v zboru, ki kvari muzikalni vtis prve scene. Ta se pojavi tudi v začetku druge scene in ga za nekaj časa povzame tudi orkester, ki pa se nato izlije v duhovit, virtuozen in sijajno instrumentiran Valse de fleurs (cvetlični valček)[12]. Ta poživi celotno sceno, čeprav je nekoliko dolg. Nadaljevanje te scene muzikalno vse do konca harmonsko in melodično ne prinese nič novega in je nekoliko razvlečeno. Zanimivejša pa je tretja scena, ki se spet začenja z Vidino motiviko v orkestru:

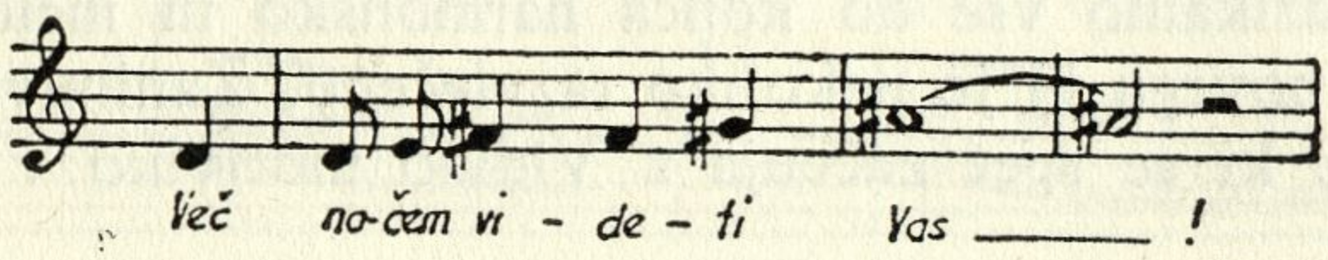


Kakor v začetku orkester tudi nadalje mračno slika tok dogajanja. Vidino misel na smrt in tej skladno nastajajoče razpoloženje poudarja s celotonsko skalo in zvečanimi trozvoki. Ta sredstva je imel skladatelj za primerna, da z njimi označi značaj svojevrstne vsebine. Nato se vrne k začetnemu motivu tretje



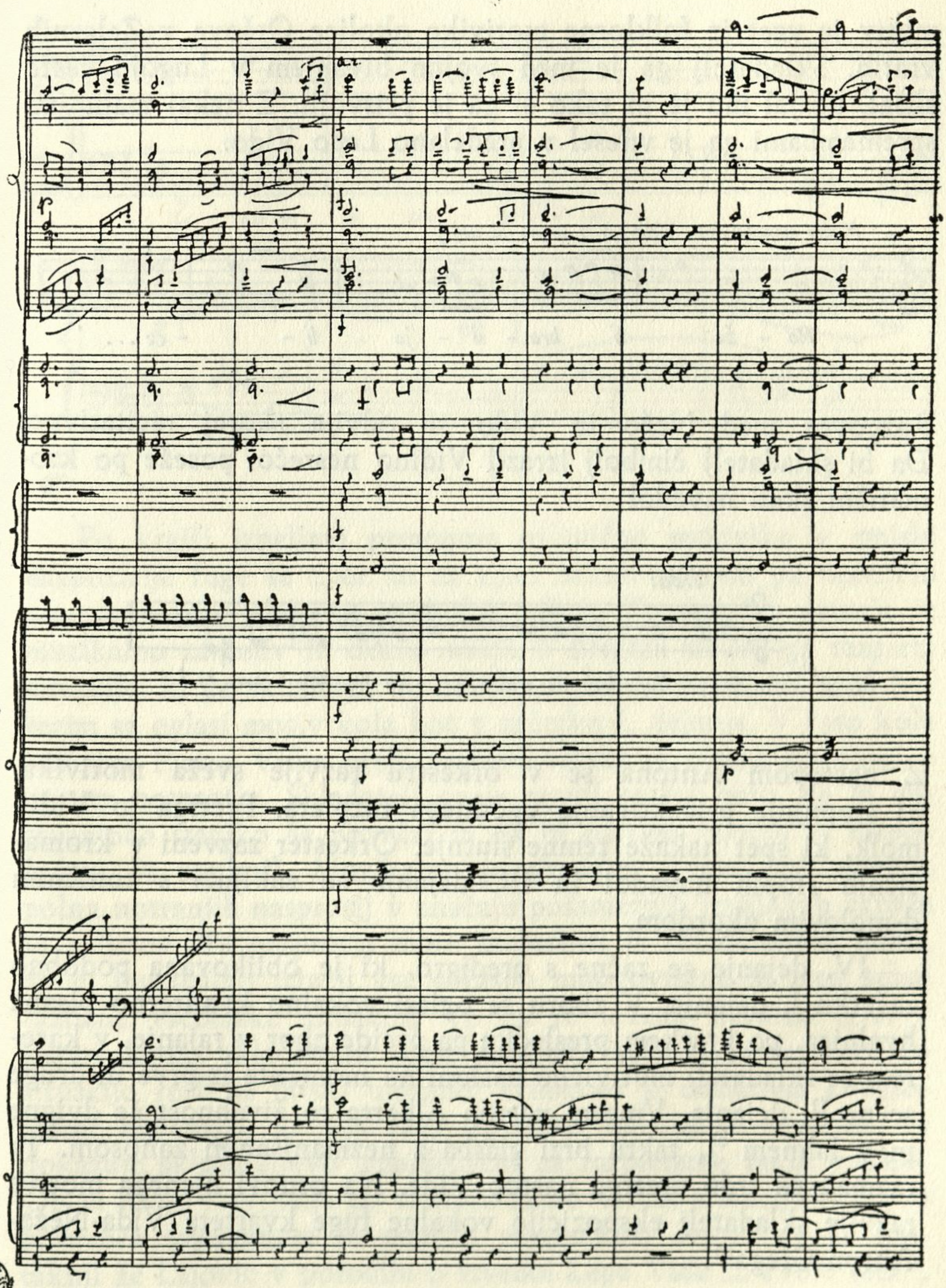
[12] Valse de fleurs je kasneje skladatelj uporabil kot samostojno skladbo in jo je v svojem seznamu označil z op. 34. Ta označba ne ustreza dejanskemu času nastanka, mogoče pa je, da je imel skladatelj za njo svojo utemeljitev.

scene, s katerim jo v nastopajočem ritardandu tudi konča. Bolj kot v drugih scenah, v katerih se spričo vsebine, ki se ji skladatelj na splošno vedno podreja, oblikovno ne veže, je v tretji sceni razvidna jasna oblikovna osnova A—B—A, ki daje določeno, snovnemu značaju primerno zaključenost. Četrta scena je po zgradbi spočetka sorodna drugi, sčasoma pa prilagojena vsebini raste. Vidino razočaranje in njene temne slutnje izraža skladatelj spet s celotonsko zasnovo:



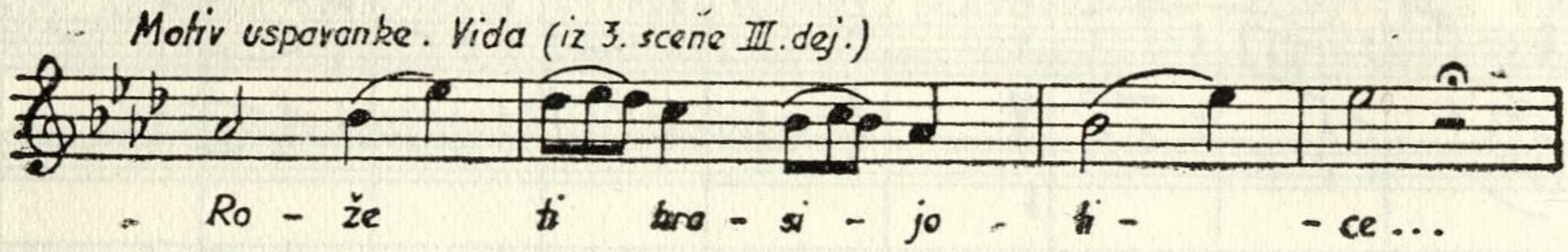
Podobno, le v obratnem stopu oblikuje Vidino motiviko s celotonsko skalo tudi kasneje. Kljub pomanjkljivemu libretu se II. dejanje muzikalno zaključuje s precejšnjo dramatično silo.

Tudi III. dejanje se začne neposredno s prvo sceno brez glasbenega uvoda. V Nežinih spevih uporablja skladatelj osnovo Vidinega motiva in podobno kot v I. dejanju povezuje značaj Nežine in Vidine motivike. S to povezavo hoče skladatelj prikazati skupne poteze obeh glavnih ženskih likov: obe trpita, obema greni življenje nesrečna ljubezen. Tako dobiva v nekem smislu skupna usoda Vide in Neže tudi značilen muzikalni izraz, ki je v glasbi mnogo bolj jasen, doživet in kvaliteten kot v libretu. Druga scena je vsa prepletena z Vidino ali nanjo spominjajočo motiviko, da bi bil tako vsebinski značaj scene še bolj poudarjen in bi že tu muzikalno pripravil bližnjo vrnitev Vide. Ta motivika pa ni vključena v solistični vlogi Neže in Grege, temveč le v orkestralni part. Ta z njo to sceno tudi zaključuje in jo navezuje na čustveno široko tretjo sceno. Vidino uspavanko otroku pripravi skladatelj z melodično obsežnim, harmonsko bogatim in polifonsko zvenečim uvodom, skozi katerega se variirano neprenehoma preliva Vidin motiv. Zvečana sekunda ima tu pomembno vlogo in ustvarja potrebno razpoloženje, ki je kljub dramatski sili izrazito lirično. Ta lirični, muzikalno tehtni uvod prehaja v zasanjano uspavanko, ki je poleg balade iz I. dejanja eden najlepših muzikalnih momentov Lepe Vide. Njen



Skladateljev rokopis
Fragment iz II. dejanja Lepe Vide

motiv je vzet iz folklorne motivike okolice Oršove v Železnih vratih. Skladatelj ga je med svojim bivanjem v Lugoju često slišal, ugajal mu je in tako si ga je prisvojil. Z nekaj majhnimi spremembami ga je vnesel v predelano Lepo Vido.



Razgovor med Nežo in Vido se odvija skoraj recitativno. Da bi skladatelj čimbolj izrazil Vidino nesrečo, poseže po kromatični skali navzdol:



Z nastopom Antona se v orkestru razvije sveža motivika, ki stopnjuje pričakovanje ugodnega razpleta. Pretrga jo Vidin molk, ki spet nakaže temne slutnje. Orkester zazveni v kromatičnih stopih navzdol in III. dejanje se zaključi s toničnim d-molovim akordom.

IV. dejanje se začne s predigro, ki je oblikovana podobno začetku I. dejanja. V zboru se oglasi vokalno kvalitetno pisana hvalnica, po kratkem presledku pa preide zbor v rajanje, v katerem se skladatelj motivično nasloni na momente iz prve in druge scene II. dejanja. Vmesni nastop Alberta to živahnost še dvigne in v lahnem $^3/_4$ taktu brzi glasba z nezmanjšanim zanosom. Ta razmah pa trdo pretrga nastop Vide. Na osnovi njenega motiva razvije skladatelj ekspozicijo vokalne fuge kvarteta Vida-Neža-Anton-Grega[13]:

---

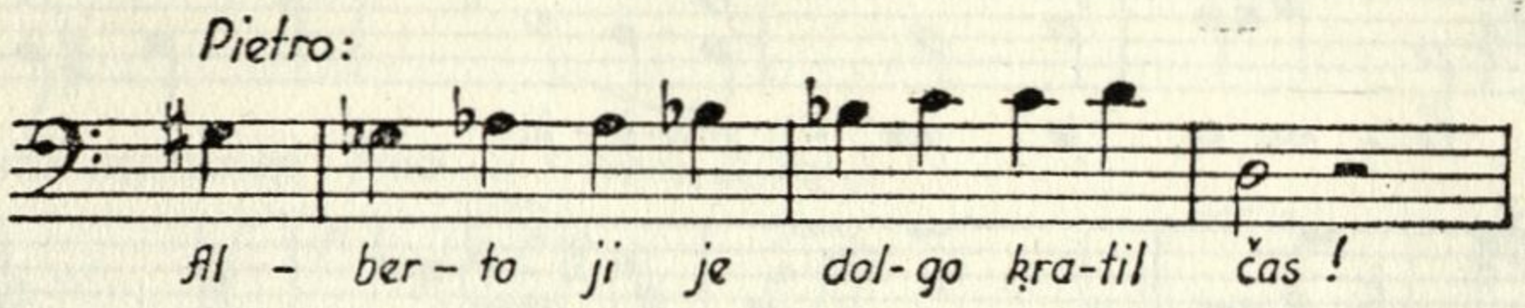
[13] V skladateljevi partituri je tekst nemški, v partituri, ki jo hrani ljubljanska Opera, pa je bil ob redakciji ves ta del IV. dejanja izpuščen. Zato slovenski tekst na tem mestu manjka.



Po krajši izpeljavi prevzame solistično motiviko v smislu ekspozicije fuge še zbor in za njim orkester, nato pa razvijejo omenjeno motiviko vsa izvajalna telesa. Ta del IV. dejanja je muzikalno zanimiv in dobro uvaja v začetek končnega razpleta situacije, ki ga skladatelj še nekoliko zavre z rajanjem, med katerim se oglasi motiv kola kot v začetku I. dejanja. V času kola razkriva Pietro Vidin greh, vsebina teksta in glasba sta torej v ostrem nasprotju. Skladatelj ga je razvil najbrž zato, da bi nastopajočo tragiko še povečal in da bi ostrino bijočih se razpoloženj še naglasil. Muzikalno je situacija vedno bolj napeta, polna notranjih nasprotij v značaju posameznih izvajalnih skupin in solistov. Ta nasprotja more utemeljiti le skladateljeva misel, da bi muzikalno izrazil vse sočasno mnogovrstne in med seboj različne vsebinske situacije. To pa je seveda nevarna igra, v kateri lahko skladatelju hitro zmanjka tal. Savin je kočljivo situacijo rešil še dokaj uspešno. Primerno je oblikoval konglomerat napetosti, ki ima tudi določeno muzikalno vrednost in dokazuje skladateljevo iznajdljivost za razpletanje takih vozlov. Ob ta način razvijanja po značaju raznovrstnih situacij, ki nujno povzroča zapletenost in manjšo preglednost celote, se je spotaknil že Lajovic v poročilu o izvedbi Lepe Vide iz 1909. leta[14]. V predelavi skladatelj po vseh znakih tega problema ni drugače reševal.

[14] A. Lajovic, isto, NA IX/2.

Za poudarjanje razpoloženja, ki nastaja s Pietrovim razkrivanjem Vidinih tajnosti, je skladatelj spet uporabil celotonski stop:



Ob spremljavi vsebinskega dogajanja raste izrazna napetost v solih in orkestru. V slednjem se vedno češče oglaša Vidina motivika, ki jo skladatelj ponovno nakazuje z ekspozicijo fuge, nato pa prehaja v Presto, v katerem ves čas uporablja njene elemente. Ob koncu se ta motivika v orkestru spet oglasi v mogočnih, harmonsko zelo napetih akordih. Za tem sledi živahen $^{2}/_{4}$ takt, zbor zapoje veseli »tra-la-la«, češ svet se vrti naprej ne glede na vse osebne tragedije, pleše in se radosti, kakor da se ni zgodilo nič hudega. Po takšnih šestih taktih pa vendar zazveni veličastni Grave, ki se začne in nadaljuje z Vidinim motivom ter kmalu na e (v smislu e-dura) zaključi zadnje dejanje. Kljub izrazni spremembi v Grave izzveni opera ne glede na vso tragiko nekako vedro, z zaupanjem v boljši in srečnejši svet.

Če naj se poglobimo v glasbeno zasnovo Lepe Vide, se moramo ustaviti ob nekaterih njenih značilnostih.

Oblikovna gradnja Lepe Vide je novoromantična, v načinu muzikalne drame, kakor jo dovršeno nahajamo pri Wagnerju in tudi R. Straussu. Iz Lepe Vide so ti vplivi popolnoma vidni. Še pred njeno nadaljnjo analizo pa se moramo ob tem ustaviti pri vprašanju tako imenovanega wagnerjanstva, kompozicijskega načina, ki mu je bil idejni utemeljitelj R. Wagner. Tega so namreč ob Savinovi operni tvorbi glasbeni kritiki pogosto naglašali in to bi moglo napačno tolmačiti vrednost in stopnjo Savinovega lastnega vsebinskega in deloma tudi oblikovalnega izraza.

Za nekimi vzori sledi bolj ali manj vsak skladatelj. Še največji ustvarjalci z Wagnerjem vred so bili v svojih začetkih naslonjeni na tuje vzore. Vprašanje je le, kako daleč so ti nanje vplivali in ali so se jih skladatelji tako oklepali, da iz njih niso več našli lastne poti ter se niso znali osamosvojiti v nobenem, ne oblikovnem ne izraznem pogledu. Takih epigonov, v katerih

ustvaritvah bi našli le tuje prvine, je zelo malo, pa še v njih ne bi mogli mimo elementov, ki pri vsej podrejenosti kažejo nekaj lastnega, osebnega. Kadar torej uporabljamo pojem wagnerjanstva, ga je treba pojasniti v vsem začetku in povedati, na kaj se prav za prav nanaša. Tudi Smetana se je spočetka naslonil na Wagnerjevo gradnjo, pa spada kljub temu med najznačilnejše svetovne muzikalne osebnosti in velja poleg Dvořáka za utemeljitelja češke glasbene moderne. In tako dalje. Od skladatelja do skladatelja lahko ugotavljamo, da se je vsak nekam naslonil, iz teh temeljev gradil dalje in izgradil končno svoj vsebinski, pa morda tudi oblikovni izraz in z njim posegel tudi v razvoj glasbenih stilov. Zato govorimo o klasikih, romantikih, novoromantikih, impresionistih, ekspresionistih, vedno v množini in z vprašanjem, koliko so bili pristaši te ali one stilne smeri samostojni, koliko so v svoja dela vnesli svojo čustvenost in mišljavo in ju tudi oblikovno izrazili po svoje. Takšno pojmovanje odpira širše vidike v presojanje posameznih skladateljskih osebnosti, vidike, ki omogočajo ločeno ocenjevanje vplivov in individualnih značilnosti in se pri tem nanašajo na kvalitetno in kvantitetno stopnjo obeh bistveno važnih činiteljev, kakor se kaže iz del nekega skladatelja. Da so pri tem važni tudi socioloski činitelji, ki tako bolj ali manj neposredno vplivajo na miselno, to je na nazorsko smer določene glasbene stilnosti, je razumljivo. Tako rezultirajo umetnine iz najrazličnejših činiteljev in noben tvorec se v njih ne more ogniti nekim vplivom. Činiteljev je mnogo in vsi se vrtijo okoli vprašanja izvirnosti. Ta more doseči višjo ali nižjo stopnjo in jo je v neki meri mogoče ugotoviti z analitično in s primerjalno metodo.

Ne da bi se predaleč spuščali v nadrobnosti tega vprašanja in se oddaljili od osrednjega problema, se vprašajmo ob Lepi Vidi o Savinovem wagnerjanstvu, ki je neposredno povezano s prej nakazanim vprašanjem večje ali manjše ustvarjalne izvirnosti.

Iz že navedenega pisma bratu Josipu jeseni leta 1895 je razvidno, da Savin ni kazal posebnega navdušenja za nemško glasbo, »ki jo je nakazal Wagner«, češ da mu ne prija in mu ne govori »iz duše«. S tem Savin ni mislil na oblikovanje, kakršnega je v svojih delih uporabljal Wagner, temveč predvsem na snovno in izrazno stran njegove glasbe. V 1895. letu je Savin, ko se je še šolal pri Robertu Fuchsu, že poznal poleg Wagnerjevega tudi

druge kompozicijske oblikovalne načine, predvsem Brahmsovega, Mahlerjevega in R. Straussovega. Seveda je občutil, da jim je nekoliko soroden. Brahms je v svojih ustvaritvah zastopal idejo nekako romantičnega klasicizma in Savin je v svojih prvih skladbah zelo izrazito kazal te vzore. Brez Brahmsa in z njim Schuberta, Schumanna, Mendelssohna in drugih romantikov pa bi ne bilo novoromantičnega glasbenega gibanja. V tega se je poleg Wagnerja, ki velja za utemeljitelja nove romantike, vključila vrsta skladateljev, med njimi n. pr. Richard Strauss kot neposredni nadaljevalec Wagnerjevih prizadevanj, Gustav Mahler, ki je težišče svojega dela prenesel na notranjo poglobitev in klesanje melodične linije, nasproti R. Straussu, ki ga je bolj zanimal blesk orkestra in zvočnih barv ter moremo v slednjem momentu med njim in Debussyjem najti mnogo podobnosti. Ostrih pregraj med posameznimi velikimi oblikovalci tonov torej ni mogoče postavljati in če hočemo med njimi iskati sorodnosti, jih bomo našli vedno dovolj.

V skladateljskem začetku so vsi ti mojstri na Savina nekako vplivali. To kažejo njegova začetniška dela in tudi korespondenca. Eni so ga zanimali oblikovno, drugi glede tehničnih izraznih sredstev, tretji snovno in izrazno. Wagner mu je bil tuj zaradi izrazitega germanstva, ki je odsevalo iz njegovih oper ne le oblikovno, temveč v prvi vrsti izrazno, tematično in po izbiri snovi, ki je bila izrazito nemška in je neposredno vplivala na celotni izraz njegove glasbe. Zato je Savin razglabljal o vprašanju, katero pot naj izbere, in govoril o neki internacionalni smeri, ki naj bi po njegovem gledanju pomenjala nekakšno nacionalno indiferentnost. V zvezi s tem se nujno postavlja vprašanje nacionalnega oblikovnega stila. Nemogoče pa je vezati, recimo, novoromantično arhitektoniko izključno na nemški skladateljski krog, saj vidimo, da so jo sprejemali in v njenem smislu gradili svoja dela tudi skladatelji drugih narodnostnih skupin. Isto lahko rečemo tudi za druge stilnosti, kadar jih poleg historično-sociološke razlage skušamo utemeljevati še kako drugače. Vsi ti pojmi Savinu najbrž 1895. leta še niso bili jasni, saj lahko najdemo v cit. pismu vse polno ugibanj in iskanj, vse tja do vprašanja slovenskega in južnoslovanskega stališča v glasbi. Iz tega lahko na eni strani sklepamo, da je posamezne činitelje sicer ostro razlikoval, da se za nemški izraz ni mogel odločiti in da tudi v

nekako internacionalno smer ni krenil, da pa se je vendarle že takrat nagibal k iskanju slovanskega izraza, ki naj bi označeval njegovo glasbo. Njegov nadaljnji razvoj do Lepe Vide kaže, da si je v oblikovanju izbral novoromantično arhitektoniko, ne da bi s tem zavrgel osnove romantično-klasicistične miselnosti, zlasti v pogledu oblikovne jasnosti in razvidne gradilne linije. Prav tako tudi kaže, da se je posebej zanimal za zvočno pisanost, barvitost in da je vso pozornost obrnil k bleščeči R. Straussovi instrumentaciji. Predsmrtnica št. 1, Skala v Savinji, Zimska idila in Pet pesmi Otona Župančiča prvo dejstvo dovolj potrjuje. Prisvojil si je vse najvažnejše tehnično-oblikovne izsledke novoromantičnih iskanj in se zbližal z izrazom mojstrov, kakor so bili Brahms, Wagner in R. Strauss. Vendar je v tem pogledu vztrajno iskal lasten izraz, v katerem bi bila obsežena njegova ustvarjalna sila in iz katerega bi se razodeval sam takšen, kakor je bil človeško in umetniško. Posebno v Petih pesmih Otona Župančiča je ta svoj izraz tudi našel in ga v mnogočem glasbeno upodobil. Še preden je začel ustvarjati Lepo Vido, se je potemtakem stilno in izrazno našel in je že bil skladatelj, ki je prisvojeno arhitektoniko znal uporabljati po svoje in jo prilagajati svojim nazorom in doživetjem. S tem novoromantične miselnosti ni zavrgel. Ohranil jo je tudi vnaprej, le da mu odslej ni več zavirala svobode njegovega muzikalnega izražanja, temveč se je le-temu — kolikor je bilo potrebno in kolikor se je z njegovimi gledanji razhajala — podredila tako, da poslej vodi njegovo glasbo izraz in ne več oblika in da je med obema činiteljema vendar mogoče najti dokajšnjo skupnost, četudi postaja zdaj izrazni činitelj v Savinovi glasbi pomembnejši in značilnejši od oblikovnega. Primeri, navedeni ob orisu Savinovih storitev na področju samospevov, to nazorno potrjujejo.

Nekako takšen je bil Savin kot muzikalna osebnost, ko je začel komponirati Lepo Vido. Opera pa je bila zanj v tem razvojnem obdobju njegove ustvarjalnosti še vedno področje, ki ga je kljub Poslednji straži razmeroma malo poznal in se na njem še ni mnogo preizkusil. To je ne glede na temeljito obvladanje kompozicijske tehnike nekoliko vplivalo na zgradbo Lepe Vide. Oblikovni vplivi so v njej še očitnejši, kakor bi bili, ko bi bil operno formo že temeljito poznal iz lastne prakse. To spoznanje ga je kasneje vodilo k predelavi prvotne izdelave Lepe Vide.

Arhitektonsko kaže Lepa Vida mnoge značilnosti glasbene drame. Posamezna dejanja so široko zasnovane muzikalne celote, ki jih trgajo nenadni, skladatelju zelo ljubi modulacijski prehodi, kakršni na enotnost celote ne morejo vplivati ugodno. Savina je vodila vznemirjena, včasih kar neurejena invencija, ki so ji bili pisani prehodi zelo simpatični. Nastajanje neenotnosti, ki iz tega sledi, seveda zmanjšuje oblikovno zaključenost glasbenih dram. Vendar ta vtis za presojanje Savinove Lepe Vide ni odločilen in edin. Upoštevati je namreč treba tudi druge činitelje, med njimi zlasti način, v katerem skladatelj gradi svoje motive. V Lepi Vidi je vodilni motiv dan Vidi kot idejni nositeljici vsega dogajanja. Ta motiv (mala sekunda — zvečana sekunda — mala terca) se v osnovni ali variirani obliki ponavlja skozi vso opero in karakterizira ne le vsakokratni nastop vodilnega lika, temveč tudi sorodne like — običajen je označeni intervalski stop navzdol — in sorodne razpoloženjske situacije. Ta motiv daje pečat vsej operi, spremlja jo od začetka do konca in v bistvu je njegov pomen isti, kadar in kjer koli se pojavi. Poleg njega sicer nastopajo v solih in orkestru tudi drugi, kot n. pr. Antonov, Albertov in Nežin ter samostojni orkestralni motivi. Ti motivi so vsi manj važni od Vidinega, v bistvu pa imajo isti namen: poudariti in pripraviti hočejo razne nastajajoče ali ponavljajoče se situacije. Ta gradilni način je za karakterizacijo glasbene drame izredno pomemben in značilen ne le za Wagnerja, temveč tudi za R. Straussa in navsezadnje tudi za Smetano, katerega ustvarjalnost je v Savinu tudi zapustila močne vtise. Dobil je posebno ime »leitmotiv«, ki se je tudi v slovenski glasbeni literaturi dolgo časa uporabljalo, pa se je kasneje poslovenilo v »vodilni« ali po Vurniku in Ukmarju v »pomenski motiv«[15], kar je še najbolj verna označitev. V Wagnerjevih operah opažamo pomenski motiv v spremenjenih oblikah vselej, kadar nastopa ista oseba ali se pojavlja isti, že prej prikazani predmet snovnega dogajanja. Savin je zajel takšno uporabo pomenskega motiva nekoliko po svoje: ni mu bilo važno le to, katera oseba je na odru, temveč tudi in predvsem to, kakšna je splošna situacija in razpoloženje. Posebnih razlik v tem pojmovanju pomenskega

[15] Gl. Ukmar-Cvetko-Hrovatin, Zgodovina glasbe, 1948, St. Vurnik, Uvod v glasbo.

motiva nasproti Wagnerjevi uporabi seveda ni. V bistvu gre za isto, le razširjeno pojmovanje, ki je v nekem smislu značilno za Savinovo oblikovanje. Te majhne razlike pa je imel Savin za toliko važne, da je svoje motive nazval »situacijske« in ne pomenske, s čimer je hotel naglasiti, da se je v arhitektonskem pogledu oddaljil od Wagnerja ali se vsaj deloma osamosvojil. To novo nazivanje je prevzel tudi Osterc v svojih poročilih o Savinovih operah[16], ki je začel kasneje namesto situacijskega motiva uporabljati po svojem smislu isti, čeprav besedno drugače oblikovani izraz »idejni motiv«[17]. Če primerjamo izraze, ki so se v ta namen uporabljali (pomenski, situacijski, idejni, vodilni motiv), je jasno, da se kljub različnemu nazivanju nanašajo na isti predmet, namreč na problem vloge določenega motiva za posamezne osebe in situacije, ki nastajajo v toku neke opere, v konkretnem primeru Lepe Vide. Tako je v bistvu vseeeno, kako jih uporabljamo. Če bi že hoteli slediti za Savinovim razlikovanjem, bi se odločili za »situacijski« motiv, ki razliko proti »pomenskemu« motivu nakazuje nekoliko ostreje kot razlikovanje med »pomenskim« in »idejnim« motivom. V osnovi pa vendarle gre za »leitmotiv«. Razširitev tega pojma pa ni najvažnejši problem Savinove operne arhitektonike. Zanimivejše je, da skladatelj svojih situacijskih motivov v pogostem uporabljanju ni posebno spreminjal in je njihova vloga v Savinovi operni glasbi popolnoma jasna. V tem uporabljanju je močno soroden s predstavniki nove romantike in med njimi najbolj z Wagnerjem in R. Straussom. To dejstvo ni problem, ki bi ga morali še nadrobneje utemeljevati, kajti celotna zasnova Lepe Vide ga kaže dovolj otipljivo. Vendar ni in načelno tudi ne more biti v nasprotju z vprašanjem Savinove izrazne izvirnosti v Lepi Vidi.

Nadaljnja sorodnost z novoromantično miselnostjo se kaže v Savinovi melodični in harmonski tvorbi. Solistična melodika teži kljub preprostosti, ki je često blizu diatoniki ali celo čisto v njej, vedno bolj h kromatičnosti. Pogosto se dviga in pada v malih sekundah, rada se giblje v okviru zvečanih kvart, zvečanih in zmanjšanih kvint, septim in celo non. Ker so intervalski stopi po obsežnosti tako vedno večji in uporabljajo se-

---

[16] Gl. n. pr. MG VIII/5, str. 102, J XVII/226, Mb 7. X. 1936.
[17] J 28. IV. 1940, Osterčev članek »Ob 80letnici Rista Savina«.

kundna dviganja in padanja le vmesno, je melodična linija že s tega vidika širše koncipirana. Kakor v skladateljevih samospevih tako tudi v Lepi Vidi solistične vloge niso najizrazitejši element. Posveča jim sicer pozornost, posebej pomensko značilnejšim, kot so vloge Vide, Antona, Neže, Alberta, tudi Grege in Pietra. Na splošno pa je melodična izrazitost v instrumentalnem stavku večja kot v vokalnem — solističnem. Tako je torej tudi operna gradnja podobna arhitektoniki skladateljevih samospevov. V Lepi Vidi je najmočnejši element instrumentalni part, ki je čisto simfoničen, polifonsko grajen, potekajoč v širokih, melodično zajetnih in medsebojno povezanih linijah. Ta način je bil značilen za Wagnerja, R. Straussa, Smetano in še mnoge druge novoromantične skladatelje, med njimi tudi za Savina. Tako vidimo v Savinovi Lepi Vidi polifonsko bogato izpeljavo, z njo pa sijajno, barvito in učinkovito instrumentacijo, odlično izrabljanje vseh zvočnih fines posameznih instrumentov in muzikalno utemeljeno druženje posameznih instrumentalnih skupin ter celote — podobno kot v instrumentalnem stavku n. pr. R. Straussa. Razumljivo je, da je moral imeti skladatelj za to tudi poseben smisel, sicer bi mu ne bila vsa šola in še tako temeljito študiranje Berliozove ali Straussove instrumentacije nič pomagala in bi ne bil znal zajeti polifonskega stavka. Seveda je polifonska izpeljava v marsičem odvisna od miselne in čustvene usmerjenosti in manj od določene stilnosti, kar za instrumentacijo samo ne velja v tolikšni meri. To sta dve zmogljivosti, skladatelj more imeti eno ali drugo ali obe. Savin je imel obe in ju je kvalitetno uveljavil v Lepi Vidi. Zato je homofonski stavek pri njem bolj v ozadju in nima izrazitejše vloge.

Glede instrumentalnega stavka in instrumentacije torej v Lepi Vidi ni mogoče govoriti o nekem neposrednem wagnerjanstvu, saj način, v kakršnem uporablja Savin oba ta činitelja, ni bil Wagnerjeva domena. Prej bi za wagnerjanstvo govorilo nekaj posebnosti v gradnji instrumentalnega stavka, ki se deloma našajo tudi na arhitektoniko solistične melodike. Tu je treba naglasiti sekvenčno stopnjevanje muzikalnih domislekov, ki je vidno ne le v Lepi Vidi, temveč tudi v drugih prejšnjih in kasnejših skladateljevih delih. Savin svojo motiviko rad sekvenčno široko razpreda, da bi s tem dvignil dramatski izraz. V liričnih razpoloženjih je ta način oblikovanja redkejši, vendar ga me-

stoma uporablja tudi v njih. Ta arhitektonska značilnost je tipična ravno za Wagnerja in po njem tudi za druge novoromantike. Izdatno in učinkovito je rabila tudi Savinu. Poleg situacijskih-pomenskih motivov kaže sekvenčna gradnja največjo, najznačilnejšo Savinovo sorodnost z Wagnerjevim oblikovanjem, nedvomno bolj kot v katerem koli drugem pogledu.

Harmonsko je Savin tudi v Lepi Vidi bogat. Zvočnost mu je bila že v prejšnjih skladbah zelo važen činitelj. Iskal je, kako bi jo kar najbolj obarval, da bi bila v skladu s prekipevajočimi čustvi, ki jih je hotel izraziti tudi z njo. Že v samospevih je v tem pogledu dospel daleč in že v njih si je osvojil moderno, novoromantično pojmovanje. Prav za prav je njegova zvočnost oblikovno dokaj preprosta. Razne vrste septakorda in trozvoka in njunih obrnitev so mu glavno tehnično sredstvo za harmonsko gradnjo in tu le redko uporablja izventerčne principe. Kolikor jih je najti, so se pokazali v Lepi Vidi za sedaj le bolj naključno, zavestno uporabo sekundnih in kvartnih principov pa je iskati v Savinovi harmonski gradnji šele v kasnejšem času. Kljub tej preprostosti sredstev je znal Savin z domiselno uporabo glasovnih leg in s prehajalnimi ter zadržanimi toni, ki jih je duhovito vključeval v naznačena sredstva, dosezati napete, polne zvočnosti, ki so v presenetljivih modulacijskih prehodih izrazno še pridobile in so eden najznačilnejših činiteljev Savinove glasbene tvorbe. Invencijsko polne dokazujejo širino skladateljeve čustvenosti, pa tudi izvirnost, kajti v tej smeri je bil Savin še posebno svoj, izrazit. Na splošno so sicer takšno oblikovanje zvočnosti uporabljali tudi mnogi drugi novoromantiki, v Savinovi uporabi pa kaže zvočnost toliko osebne sile, da daje njegovi glasbi izrecno svojski značaj in s tem tudi svojsko vrednost. Ritmičnost je v Lepi Vidi izrazita, predvsem zato, ker v njej skladatelj pogosto uporablja folklorno motiviko in menjavo razpoloženj, kar nujno povzroča značilne ritmične spremembe. Ta element pa je v Lepi Vidi postranskega pomena, saj ga drugi po važnosti daleč preraščajo. V zvezi z njimi pa seveda tudi vpliva na učinkovitost celotne opere.

Izrazno o Lepi Vidi ni mogoče reči, da bi bila povsem dramatska, saj že libreto ni nudil zadostnih pogojev za dosledno dramatsko izpeljavo. Tako se družita lirika in dramatika, se prepletata in povezujeta povsod, razen tam, kjer glasba nujno dobiva

dramatski (n. pr. v I. dejanju Vidin beg z doma, v II. dejanju napetost med Vido in Albertom, v III. dejanju naraščajoča napetost med Vido in Antonom, v IV. dejanju končni razplet s tragičnim koncem) ali lirični poudarek (n. pr. v I. dejanju balada, v III. dejanju uspavanka itd.). Dramatika pa ne more v celoti nikjer na dan. Ovira jo libreto, ki pravega viška ne pozna, kar seveda vpliva tudi na glasbo, vendar se ta skuša ogniti utesnitvam, ki jih od nje zahteva libreto, in hodi često svojo pot, neodvisno od libreta. Zato je glasba Lepe Vide izrazno vendarle močna, razgibana, široka, polna intimnih in dramatskih občutij, globokega, pristnega doživetja. Zato tudi učinkuje s silo, ki poslušalca pritegne. Njen izraz ni niti internacionalen, kot je o njem nekoč razmišljal skladatelj, niti in še manj germanski, ki ga je Savin dvanajst let pred Lepo Vido zavestno odklonil, v njem pa je najti mnogo občečloveških občutij, po čustveni širini in balkanski motiviki tudi mnogo slovanskega.[18] V tem izrazu je tudi mnogo lastnega značaja, ki ga je vtisnil skladatelj v Lepo Vido, čeprav še ni mogoče trditi, da bi bil v njej že posebno izrazit. Vsebinski izraz še dviga neka oblikovna posebnost, ki jo uporablja Savin v Lepi Vidi, namreč deklamatoričnost solistične melodike. Ta prehaja včasih tudi v instrumentalni stavek in se v solih razodeva s kar najbolj ustrezajočo glasbeno enakovrednostjo snóvi, vsebinskemu dogajanju. Na posameznih mestih je z melodiko povezana tudi recitativnost, ki pomen in izraz solistične motivike še stopnjuje.

Stilno novoromantično zajeta Lepa Vida ima tudi romantične prvine, brez katerih ni v nekem smislu nobena novoromantična skladba. Zdravo romantiko pa prenese vsaka glasbena tvorba. Kolikor je obsežena v Lepi Vidi, je pozitivna in operi le koristi. Skladatelj je nekoč sam poudaril, da njegova dela izvirajo iz romantike[19] in imajo z njo marsikaj skupnega. Kot poprej v samospevih in deloma tudi v klavirskih skladbah, je Savin v Lepi Vidi preko romantike in novoromantike posegel tudi v impresionizem. To kaže slikovita zvočnost, ki postaja še bolj značilna s pogo-

---

[18] Savin je o sebi dejal tole: »Glasbene domisleke črpam najraje iz svojega naroda. Njegove glasbene misli mnogokrat porabljam in najljubše so mi stvari, v katerih najdem znake slovenskega značaja.« (R. Savin, Nekaj podatkov, GL 1936/7, št. 3, str. 23 sl.)

[19] R. Savin, isto (GL 1936/7, št. 3).

stimi zvečanimi in zmanjšanimi trozvoki, nadaljnjimi najrazličnejšimi možnostmi alteriranih trozvokov in septakordov in z nepričakovanimi tonalitetnimi spremembami, ki se zanimivo vežejo v muzikalni kompleks skupno z logično izpeljanimi in nič manj presenetljivimi modulacijami. Vendar je Savin v Lepi Vidi in drugih svojih skladbah posegel v impresionizem le toliko, kolikor ga je potreboval za stopnjevanje barvnih učinkov. Pri tem je ohranil jasno tematiko in arhitektonsko linijo, ki sta dosledni kljub zvočni raznovrstnosti, skoraj premočni tonalitetni spremenljivosti, gostemu, včasih prepolnemu orkestru in čestim menjavam tempov.

Čeprav nudijo posamezna dejanja vtis dokajšnje zaključenosti, Lepa Vida kot celota ni tako enotna. Stilno različni elementi se med seboj sicer bolj ali manj vežejo. Četudi razni vplivi niso preveč izraziti in mnogovrstni, pa vendar deloma zmanjšujejo trdnost operne celote. Še bolj rahlja enotnost motivična pisanost, ki jo je skladatelj vnesel v svojo opero. Na eni strani vsebuje Lepa Vida veliko balkanske folklore, ki si po značaju ne nasprotuje, čeprav se nanaša na različne prostorne točke tega obsežnega folklornega območja. Na drugi strani prinaša tip italijanske motivike v stilu canzonette, ki ustvarja motivično nasprotje balkanski folklori. Na tretji strani pa nastajajo v operi še skladateljevi motivični domisleki, ki izvirajo iz osebnih občutij. Ti omenjena nasprotja seveda še večajo, čeprav so potrebni za ustrezajoče glasbeno slikanje posameznih situacij. Tako se pojavlja občutna motivična raznoličnost, ki ne koristi plastičnosti celote ne glede na druge činitelje, ki enotnost utrjujejo. Kljub temu, da takšna pisanost opero bogati, pa njeno zaključenost hkrati zmanjšuje. To velja za vsako skladbo, tudi za Lepo Vido.

Iz prikazanih momentov je jasno, da sledi Lepa Vida le za nekaterimi oblikovalnimi načeli, ki so označevala Wagnerjevo glasbeno delo. Med nje se uvršča tudi solistična graditev, v kateri se Savin odmika arioznemu tipu tako, da mu je solistična melodika v prvi vrsti pesem, ter razmeroma majhen pomen ansamblov, ki jih uporablja skladatelj bolj redko. Vse to pa je skupno z že navedenimi činitelji pretežno oblikovno-tehničnega značaja in neposredno na splošno ni vplivalo na sam izraz. Ta ima določeno izvirnost, ki se kaže najbolj v načinu vsebinskega oblikovanja.

O njej je mogoče govoriti že v Lepi Vidi, v nadaljnjih Savinovih delih pa dobiva še širši značaj in trdnejše temelje.

Predelana Lepa Vida je bila uprizorjena v ljubljanski Operi v gledališki sezoni 1920/21, še pred koncem prve svetovne vojne pa naj bi bila izvedena v dunajski Dvorni operi. To dokazuje pismo R. Watzlawek-Sannecka Ristu Savinu[20], v katerem mu piše, da bi bila Lepa Vida uprizorjena v omenjenem gledališču, da pa nimajo možnosti za dekoracijo, kostumacijo itd. in da moči tudi nimajo potrebnega časa za študij novih del. Tako iz tega ni bilo nič. Lepa Vida je morala počakati na izvedbo v slovenski — ljubljanski Operi, kjer je bila v septembru 1920. leta izvedena z majhnimi spremembami. Gledališki list[21] iz tega časa kaže, da prvotne scenične zamisli in časovne omejitve v celoti ni ohranila. »Godi se v začetku devetnajstega stoletja blizu Sušaka, v Benetkah in na Trsatu«, tako navaja Gledališki list. Batka je hotel sodobno Lepo Vido in ta misel je razvidna še iz predelane partiture (»Zeit: Gegenwart«!). Časovna sprememba pa je bila utemeljena in pravilnejša od prvotne zasnove. Namesto prejšnje Reke je v 1920. letu navedena bližina Sušaka, v katero seveda spada tudi Reka. Sprememba je bila v tem pogledu torej le navidezna, primerna novim državnim mejam na tem odseku. To so bile edine spremembe ob navedeni uprizoritvi. V naznanilu Lepe Vide se je Gledališki list, ki je napačno navedel kot letnico prve uprizoritve leto 1910, ognil imenovanju libretista Batke in zapisal, da je besedilo »po Josipu Jurčiču vglasbil Risto Savin.«[22] Menda je hotel zakriti nemškega libretista, kar je bilo neposredno po prvi svetovni vojni iz nacionalnih razlogov razumljivo, čeprav zgodovinskim dejstvom ni ustrezalo.

Iz kritik je razvidno, da je Lepa Vida v splošnem uspela, vsi poročevalci pa so se negativno izražali o libretu. Pogrešali so psihološko ostrino in kritizirali način njegove dramaturške obdelave. Med drugimi je Kogoj naglasil, da taka snov ne potrebuje štirih dejanj.[23] Glasbena upodobitev Lepe Vide pa je naletela na zelo ugoden odmev. Celo kritično zelo ostri Kogoj je to glasbo hvalil, češ da je sodobna, da uporablja mnogo

---

[20] Pismo z dne 28. I. 1917 (hrani O. Širca).
[21] GL 1920-1/4, str. 8.
[22] Istotam.
[23] M. Kogoj, poročilo o Lepi Vidi, S 9. X. 1920.

kontrastov, ki so večinoma nepričakovani in silni, da je »delana spretno, včasih celo izredno« in da ji je sicer »kumoval Wagner, vendar pa je v njej tudi nekaj originalnih domislekov«.[24] Prav tako je pohvalil instrumentacijo in harmonsko gradnjo. Bravničar jo je nazval »ljudska« opera. Sodil je, da je najboljše slovensko operno delo, da je v primeri z njo »Parmova Ksenija naivno delo in da je edina originalnost v celi operi (namreč v Kseniji, op. pis.) naslovno ime«.[25] Ko analizira Lepo Vido, razmišlja tudi o mestih, ki po njegovem mnenju harmonsko ali instrumentalno spominjajo na razne skladatelje, sklepa pa, da je Savinova moč v slikanju in da je skladatelj »mojster instrumentalnega sloga«[26]. Deloma se ujema z njim tudi Balátka, ki je o Lepi Vidi pisal še pred uprizoritvijo in v svojem sestavku sodil, da je Savinov stil »stil inteligentnega eklektika, ki dobro pozna moderne smeri in ljubi vzore iz najboljše in najbolj priljubljene operne literature«. »Najbolj zaokrožene in individualne« so se mu zdele scene, ki »imajo za podlago narodne motive«.[27] Kljub raznim pomislekom, med katerimi je nekaj utemeljenih, so izzvenele kritike o Lepi Vidi pozitivno in so poudarile njeno vrednost v okviru slovenske operne literature. Nepodpisani poročevalec je v Jutru[28] izrazil upanje, »da bo nam (Lepa Vida, op. pis.) čim dalje bolj razumljiva in da bomo v nji dobili eno onih narodnih oper, ki bodo tvorile naš bodoči repertoir«. Vse kaže, da moderni izraz, ki glasbeno obvladuje Lepo Vido, 1920. leta slovenskim poslušalcem še ni bil posebno blizu in jih je še oviral v dojemanju, čeprav zaradi tega Lepe Vide niso odklanjali.

Izraženo upanje pa se ni izpolnilo. Lepa Vida, ki jo je skladatelj po njeni izvirni invenciji imel za svojo najboljšo operno ustvaritev, se ni uvrstila med tiste narodne opere, s katerimi bi naj tvorila »naš bodoči repertoir«. Mnogo je bil za to kriv libreto. Na drugi strani pa ni nihče mislil na snovno in dramaturško predelavo, ki bi Lepo Vido osvežila, približala realističnemu izrazu tudi v libretu tako, kot je bil ta zajet v glasbi, in

---

24 M. Kogoj, isto.
25 M. Bravničar, kritika o Lepi Vidi, M I/2, str. 24 sl.
26 M. Bravničar, isto.
27 A. Balátka, članek o Lepi Vidi, M I/2, str. 7.
28 J I/25 (21. IX. 1920).

ji dala vsestransko vrednost. Tako je minilo osem let, preden so se je spet spomnili. Skladatelj se je za ponovno izvajanje v tem dolgem razdobju večkrat zanimal. Leta 1928 je postalo vprašanje uprizoritve Lepe Vide spet aktualno. To dokazuje Osterčevo pismo Savinu[29], v katerem piše med drugim:

»Tudi pri Poliču sem se mudil ter sva govorila o Lepi Vidi in o moji operi[30]. Glede Gubca pa bova še ob priliki. Rekel mi je, da ga zelo veseli. da sem Tebe pomiril, kar se tiče njegove osebe in da ni imel nikdar nič proti Tebi[31]. Vida je letos s i g u r n a« (podčrtal Osterc).

Lepa Vida je bila z dotedanjim libretom in dramaturško obdelavo skoraj nesprejemljiva. Če je hotela biti na ljubljanskem odru spet izvedena, je bila nujno potrebna predelave. Te se je lotil M. Polič skupno s takratnim dramaturgom Milanom Pugljem.

D r u g a p r e d e l a v a L e p e V i d e, ki se je v nekem smislu dotaknila tudi glasbene strani, je bila dokaj svojevrstna. V I. dejanju je bilo izvedenih le nekaj nebistvenih okrajšav. Pač pa sta bila II. in III. dejanje radikalno predelana. Iz obeh je nastalo eno, novo II. dejanje, tako da je bila Lepa Vida, v prvi izdelavi in prvi predelavi še v štirih dejanjih, odslej v treh dejanjih. Predelovalca sta se naslonila na misel, da so štiri dejanja za tako snov preveč in jih je treba zgostiti. Najvažnejše vprašanje pa je bilo, kako storiti to najuspešneje. Še preden prikažemo zgostitev, pa je treba omeniti nekaj sprememb, ki se nanašajo na vsa dejanja in imajo globlji pomen.

Lepak ob uprizoritvi Lepe Vide iz 1928. leta pravi, da se Lepa Vida dogaja »na Primorskem, pri Devinu (I. in III. dejanje) in v Benetkah (II. dejanje)« v renesančni dobi. Tako sedaj kraj dogajanja ni več niti Reka niti Sušak, temveč Devin. Ta sprememba sama na sebi ne bi bila nič posebnega, ko bi hkrati ne bila sprožila drugega problema. Omenil sem že, da je imel Savin tehten vzrok za to, da je prostor dogajanja I., III. in IV. prvotnega dejanja omejil na Reko in Trsat. V slovenskem okolju, kot je n. pr. tudi Devin, ne bi bil mogel utemeljiti balkanske folklore, ki jo je uporabljal zavestno v slovenski obliki literarnega motiva Lepe Vide. Ta motiv je seveda težko prenesti na hrvaška

---

[29] Pismo z dne 20. IX. 1928.

[30] Mislil je na skeč v enem dejanju Iz komične opere.

[31] Najbrž je bil Savin prepričan, da ovirajo ponovno uprizoritev Lepe Vide osebni momenti.

tla, če ga ne razlagamo tako kot Savin, ki si je muzikalno v skladu s svojo idejo zamišljal nekak južnoslovanski tip Lepe Vide. Le v takšni interpretaciji in prenosu tega tipičnega motiva na hrvaško obalo moremo najti nekako utemeljitev za uporabljanje omenjene folklorne motivike. Ob novem kraju dogajanja, Devinu, pa zaman vprašujemo, od kod tu ta glasbena motivika, medtem ko slovenske v Lepi Vidi ni najti. Tako sta predelovalca zaostrila nasprotje med prostorno omejitvijo Lepe Vide in njeno glasbeno izpeljavo, skozi katero se neprenehoma ponavlja Vidin motiv z zvečano sekundo. Tega sta se tudi zavedala, kajti v klavirskem izvlečku Lepe Vide, ki ga hrani ljubljanska Opera, je zapisano, da se dejanje deloma odvija na Piranščini, ki je nekako okrožje malega mesta Pirana ob zahodni istrski obali ter obsega naselja s slovenskim in hrvaškim ljudstvom. Čeprav je istrska folklora deloma drugačna od balkanske, bi ta prestavitev še nekako ustrezala, saj se tam mešata oba ljudska elementa. Vprašanje novega kraja dogajanja je torej predelovalcema Lepe Vide povzročilo neprilike, bilo pa je bistvenega pomena.

Vsebine Polič-Pugljeva predelava ni spremenila. Vanjo je vnesla le neznatne spremembe, med katerimi je najznačilnejša ta, da se ob koncu Vida zgrudi mrtva. Kakor kaže potek novega II. in III. dejanja, pa je tekst v svojem zaporedju temeljito premešan.

V prvi sceni II. dejanja nastopajo namesto Ninette in strežaja Ninetta, Alberto in Pietro ob glasbi prvotne prve scene istega dejanja. Precejšen del te scene je ob koncu izpuščen. Sledi za njo prvotna tretja scena II. dejanja, med njo in prvo sceno je le končni del prvotne druge scene. Na to sceno se navezuje bivša druga scena, ki ji je Polič ob koncu sam dodal nekaj taktov glasbe, od tod dalje pa sledi prvotna četrta scena, od katere je dokajšen del izpuščen. Za tem sledi bivše III. dejanje, od katerega je prva scena v nadaljevanju iz prvotnega II. dejanja v celoti izpadla, enako druga scena in del tretje scene prvotnega III. dejanja — vse do nastopa Antona. S tem se konča novo II. dejanje. Zadnje dejanje uvede začetek prvotnega IV. dejanja, zatem preide na prvo sceno prvotnega III. dejanja, za katero sledi druga scena istega prvotnega dejanja, za to pa del četrte scene izvirnega II. dejanja. Od tod preide na prvotno IV. dejanje, ki ga večji del izpusti, v njem tudi ekspozicijo fuge na Vidin motiv v zboru, solih in orkestru. Predelano III. dejanje zaključuje z delom balade iz I. dejanja, zaključi pa ga Grave iz prvotnega IV. dejanja.

To mešanje tekstov je seveda povsem premešalo tudi glasbo. V novem II. dejanju se menjuje glasba iz prvotnega II. in III. de-

janja, v III. dejanju pa glasba iz II., III. in IV. izvirnega dejanja. Da iz tega ni mogla nastati glasbena povezanost, kakršna je bila v prvotni Savinovi izdelavi, je povsem jasno. Izpadlo je sicer nekaj odvečnih delov libreta, z njimi pa je izpadla tudi kvalitetna glasba. Libreto bistveno ni bil izboljšan. Jezikovno trdoto, slabo deklamacijo in pomanjkljivosti snovnega ter vsebinskega toka je ohranil tudi v predelavi, dramaturško ni ničesar pridobil. Uprava Narodnega gledališča je hotela skladatelja še pred premiero pripraviti na te pomembne spremembe, spričo katerih je skladatelj gotovo razmišljal, ali je to res njegova najljubša opera, in mu je sporočila v dopisu med drugim tole:

»Tekstovno preureditev je izvršil režiser g. Milan Pugelj ter libreto naslonil bolj na Jurčičevo besedilo. Zato so se preuredili tudi nekateri muzikalni odstavki. Izrecno pa poudarjamo, da se ni ničesar pridejalo, vse je Vaš original in je bilo izvršeno popolnoma interno.«[32]

Da pa je bila ta »interna« preureditev korenita, kaže gornji prikaz nove snovne in glasbene razporeditve Lepe Vide. Skladatelj se z njo ni strinjal, predvsem zato, ker je bilo v predelavi prvotno III. dejanje, ki ga je imel za najlepšega in najboljšega, povsem raztrgano in je kot celota izgubilo svoj pomen. Motili so ga tudi nekateri novi scenični domisleki, ki operi niso bili potrebni in njeni kvaliteti niso koristili.

Novo predelana opera v treh dejanjih je bila uprizorjena 30. novembra 1928. Da ni najbolj uspela, dokazujejo kritike. Tako je -č. (Emil Adamič) pisal, da je Savin, ki da je v prvi vrsti simfonik, »v svojem slikajočem orkestru povedal dosti več, kakor smo videli na odru«.[33] Kritiziral je libreto in menil, da bi mogel Savin ustvariti reprezentativna dela, »če bi imel srečo z libreti«.[34] Glasbi pa je izrazil vse priznanje in med drugim zapisal: »To solidno, sicer ne najmodernejšo muziko nosi močna dramatika, sem ter tam osupljivo prepričujoče občutena, orkester je pestro barvan, včasih prebogato obložen, melodika cvetoča . . .«[35] Podobno so mislili o Lepi Vidi tudi drugi glasbeni poročevalci in splošni vtis je bil, da je glasba sicer izvrstna, da

---

[32] Pismo z dne 24. XI. 1928 (hrani O. Širca).
[33] E. Adamič v svoji kritiki o Lepi Vidi, J IX/284 (4. XII. 1928).
[34] E. Adamič, isto.
[35] E. Adamič, isto.

pa je libreto nesprejemljiv in da v takšni obliki opera ne more doseči pravega uspeha. Odtlej je bila Lepa Vida uprizorjena le še v mariborskem gledališču 1940. leta.

Polič-Pugljeva predelava pa je kljub temu, da se ni posrečila, Savinu utrdila prepričanje, da je treba Lepo Vido dramaturško in glede libreta predelati. Skladatelj se je sprijaznil s tremi dejanji. To dokazuje tudi Oničev Razgovor s skladateljem Ristom Savinom, ko je skladatelj dejal: »Zdaj imam v načrtu novo popravilo (Lepe Vide, op. pis.): prvo dejanje hočem še nekaj razširiti, ker ni v pravem ravnotežju z drugim in tretjim dejanjem.«[36] Po tej misli je grebel tudi kasneje in še pred smrtjo je razmišljal, kako bi uresničil, da bi ostalo prvotno III. dejanje kolikor mogoče nedotaknjeno. Toda skladatelj opere sam ni več predelal.

Lepa Vida je za skladateljev ustvarjalni razvoj velikanski korak in odslej je Savin zelo uspešno posegal v svet odrske glasbene umetnosti. Ko bi se bil ta pomen omejil le na skladateljevo osebo, bi ne bil značilen tudi za slovensko glasbeno literaturo; vendar ima prav v tej smeri Lepa Vida poseben pomen. Spomnim naj, da je nastala 1907. leta in bila prvič izvajana že 1909. leta, ko v slovenski operni literaturi še ni bilo niti sledu o modernem stilu. Takrat je bila Lepa Vida nad vse zanimiv in važen glasbeni pojav. Slovenskim opernim skladateljem, kolikor so delovali na opernem področju, je mogla dati močnih spodbud in jih navajati tudi v tej kompozicijski smeri k modernim pogledom. Opere kot Kres, Nabor, Gorenjski slavček, Ksenija, Teharski plemiči itd. se po kompozicijskih nazorih še zdaleč niso mogle primerjati z Lepo Vido in tudi Parmov Zlatorog[37], ki je nastal trinajst let po njej, je v primerjavi z njo konservativen, ostanek dediščine preteklega stoletja. Lepa Vida pa je prinesla v slovensko opero svežino. Bila je prva v modernem duhu grajena slovenska opera. Naslonila se je na balkansko folkloro, ki jo je skladatelj oblikoval duhovito, inteligentno in marsikje svojsko. Naglasiti je treba, da je Savin folkloro uporabljal zavestno, da je hotel ustvariti tak tip opere in da ima za razvoj slovenske nacionalne opere posebne zasluge. Z muzikalne strani mu je to uspelo in ustvaril je tip, v katerem bi bili mogli tedanji slovenski skladatelji iskati vzore. Vendar

---

[36] Fr. Onič, isto, str. 11.

[37] To opero je -i. (J. Regali) pomotoma pripisal Savinu (Slo V, št. 41).

v tem smislu slovenska operna tvorba še dolgo, skoraj vse do danes, ni našla posnemalcev. Upravičeno lahko sklepamo, da ima Lepa Vida v zgodovini slovenske opere pomembno mesto in da je pomenila s svojo novoromantično arhitektoniko, s svojimi novimi ustvarjalnimi pogledi odločen odklon od tedanjih slovenskih čitalniško-romantičnih opernih poskusov. V razvoju slovenske opere je zato 1907. leto, ko se je rodila Lepa Vida, značilen datum. Poleg drugih kompozicijskih področij, ki so začela v slovenski glasbi slediti za novimi smermi že ob koncu 19. in v prvih letih 20. stoletja, je krenila s tem letom tudi operna tvorba na nove poti.

Lepa Vida je višek Savinovega drugega ustvarjalnega razdobja. Ko jo je predelal, je nastopilo v njegovem skladateljskem delu daljše zatišje. V Budimpešti ga je kot topniškega podpolkovnika zatekel začetek prve svetovne vojne, ki je potegnila v svoj vrtinec tudi njega. Odšel je na fronto. Iz tega časa ni nobenih natančnejših podatkov o njegovem osebnem življenju. To je za vse dolgo razdobje prav do 1918. leta sploh zelo nejasno. O njem sam ni pripovedoval. Rajši je govoril o drugih ljudeh kot o sebi. Tudi korespondenca, kolikor je ohranjena za ta čas, njegovega človeškega lika ne osvetljuje mnogo.

V vojni se najbrž ni počutil najbolje. Na to bi mogli sklepati iz dejstva, da je kot polkovnik zaprosil 7. marca 1917, torej sredi vojne, za upokojitev. To je tudi dosegel in 20. januarja 1918. je bil dodeljen pritožni komisiji v Leobnu, 18. novembra 1918 pa je bil povišan v generalmajorja.[38] V vojaški službi je torej dosegel visok položaj, h kateremu so mu verjetno pripomogli tudi stiki s takratnimi visokimi družbenimi krogi.

V letih 1914—1917 seveda ni imel prilike za skladanje. Tudi v svojem seznamu za ta čas ni navedel nobene kompozicije. Šele v Leobnu se je spet začel posvečati kompoziciji. Tako je v letu 1918 nastala njegova mimična igra Plesna legendica op. 19. O njenem nastanku je skladatelj pripovedoval naslednje: »Plesna legendica je nastala med vojno, ko sem bil komandiran v

---

[38] Cit. članek v P IV navaja na str. 17, da je postal Savin general 1914. leta. Vendar te navedbe ne drže. Podatki pričujoče študije so vzeti iz ohranjenih uradnih listin, ki jih hrani O. Širca.

Leoben na Zgornjem Štajerskem. Tam sem našel prijatelja med profesorji montanistične visoke šole in ta me je opozoril na Gottfrieda Kellerja. Potem sem čital njegovih ‚Sedmero balad'. Tako sem se začel zanimati zanje, zlasti mi je ugajala zadnja, Plesna legendica. Mična poetova ideja mi je bila všeč, dasiravno satiričen konec ni bil pripraven za mene. Zato sem tudi idejo Plesne legendice obdržal, konec pa prenaredil.«[39] Na drugem mestu pravi skladatelj, da ga je vodil v Plesni legendici podoben motiv kot Masseneta v operi Glumač Matere božje in Humperdincka v Miraklu, da ga je inspirirala Kellerjeva legenda istega imena, da pa je dejanje izmišljeno in hodi povsem svoja pota.[40] Ta razlaga se od prejšnje razlikuje toliko, da naglaša različnost Plesne legendice s Kellerjevo legendo ne le ob koncu, temveč v celoti kljub isti ideji. Scenarij si je zamislil skladatelj dokaj svojevrstno:

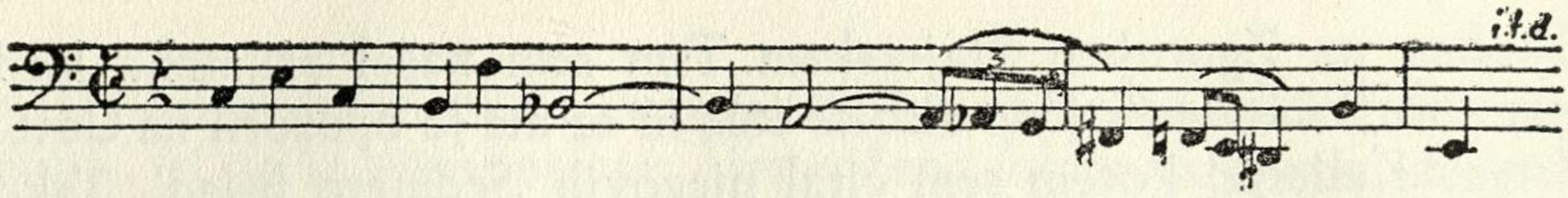
Eros in Muza, ki je bila po zapiskih sv. Gregorja plesalka med svetniki in nikjer ni mogla vzdržati, da bi ji noga ne zdrsnila v plesni korak, prideta v cerkev. Pokaže se prikazen — kralj David, ki vprašuje Muzo, ali bi se mogla odpovedati plesu zato, da bi nekoč plesala v nebesih in uživala nebeško veselje. Muza se plesu ne more odpovedati. To stori šele, ko se prikaže sv. Cecilija in začne igrati na orgle. Ko pa začne angelski ples, Muzo spet premaga njena strast, začne plesati in s tem prelomi svojo obljubo. Nastane strašen vihar, pred katerim išče ljudstvo zavetja v cerkvi, tam pa pleše Muza v vedno hitrejšem, prav blaznem tempu. Ljudstvo misli, da je ona kriva viharja. Zgrabi Muzo, jo zveže in tišči proti izhodu, ne da bi ji mogel Eros kako pomagati. Muza se ljudstvu vendarle iztrga, hiti h kipu Marije in jo prosi varstva. Marija oživi, prime Muzo in odpleše z njo proti nebu. Ko pa vse prikazni izginejo s prizorišča, leži v cerkvi pred Marijo Muza mrtva.

Ta mistična, stvarnosti popolnoma tuja fabula, je bila podlaga glasbeni zasnovi Plesne legendice. Skladatelj jo je v obliki suite izdelal zanimivo, čeprav ne povsem izvirno. Iz nje se čutijo tuji vplivi in vzori in po izrazni sili se Plesna legendica ne more meriti z Lepo Vido. Harmonsko v njej skladatelj ni prinesel nič novega, zvočnost in ritmika pa sta v njej bogati. Stilno je Plesna legendica novoromantična z izrazitimi primesmi romantike in impresionizma. V njej je tudi nekaj lepih, domiselnih mest, tako n. pr. proti koncu dobro izpeljana ekspozicija fuge na temo:

---

[39] Fr. Onič, isto, str. 11 sl.

[40] Uvod k scenariju Plesne legendice, 1922 (tiskala Narodna tiskarna v Ljubljani).



Odlično instrumentirana Plesna legendica bi mogla biti z drugačno fabulo, z novim scenarijem, ki bi ustrezal sodobnejšim temam in bi se skladal tudi s Savinovo glasbeno izdelavo, značilno delo v okviru skromne slovenske baletne glasbe.

Ko je bila v februarju 1922 izvedena na odru ljubljanske Opere, zaradi irealne, transcendentalno zamaknjene fabule ni posebno uspela. Kritika je sicer ugotovila, da je Plesna legendica izpolnila svojo nalogo »na spreten, soliden, če tudi ne preveč originalen ali interesanten način« in da njena invencija »ni bogve kako duhovita, vendar pa v banalne motive ni zašla nikoli.« Razburila pa se je nad fabulo, češ, »škoda je bilo glasbe zanjo«.[41] V bistvu je menil enako Kogoj, češ da je delo z glasbenega vidika uprizorljivo, »vendar je scenarium tak, da je za človeka vse zagonetno, da ne rečem neverjetno«.[42] Vznemiril se je tudi zaradi načina izvajanja te igre in se vpraševal: »Čemu so tej umetnosti (namreč plesni, op. pis.) historije, gimnastični dialogi in sploh vse, kar očividno nadomešča besedo?«[43] Končno ugotavlja, »da ni bilo, lahko se reče, niti enega giba, ki bi bil na eni strani primeren glasbi, a na drugi vsebini in značaju dela«.[44] Odtlej plesna legendica ni bila več izvajana, skladatelj pa je razmišljal o drugačnem scenariju, ki bi jo spet oživil.

Plesna legendica zaključuje drugo ustvarjalno razdobje Rista Savina. V njem se je samospevu skoraj popolnoma odmaknil. Svoje zanimanje je prenesel na področje odrske glasbe. V tej smeri je svoja prizadevanja v nadaljnjem ustvarjanju še razširil in oblikovno stopnjeval.

---

[41] J III/43, 19. II. 1922 (poročilo s šifro -k.).
[42] M. Kogoj, Zapiski — Glasba, DS XXXV, str. 144.
[43] M. Kogoj, isto.
[44] M. Kogoj, isto.

IV

1918. leto je sicer prineslo večjemu delu Slovencev delno politično in socialno samostojnost, vendar pa nova država spričo svoje družbene strukture ni bila sposobna rešiti slovensko narodnostno vprašanje ne ekonomsko ne politično ter kulturno. Čeprav je kapitalistična družbena ureditev še vedno ovirala razvoj slovenske glasbene ustvarjalnosti, pa so slovenski skladatelji sedaj vendarle mogli bolj sprostiti svoje ustvarjalne sile. V času, ko so se socialna nasprotstva začela ostriti in so se začeli klesati nekateri napredni ustvarjalni liki, je slovenska glasbena produkcija kvalitetno močno narasla in se je na splošno približala evropski glasbeni tvornosti, v marsičem pa jo je tudi dosegla. Njeno dviganje so pospeševala razna nova glasbena združenja (Orkestralno društvo Glasbene Matice, Ljubljanska filharmonija, radijski orkester, komorna ter vokalna združenja), nove in više organizirane glasbene vzgojne ustanove (konservatorij, poznejša Glasbena akademija) in nove glasbene revije, ki so usmerjale v moderno glasbeno miselnost in zelo razgibale problematiko slovenske glasbene ustvarjalnosti (Pevec 1921, Zbori 1925—1934, Nova muzika 1929—1930). Nove razvojne možnosti in novi pogledi na umetniško ustvarjanje so omogočili skupno z obsežnimi izvajalnimi možnostmi ugoden razvoj tistih kompozicijskih področij, ki so bila doslej v ozadju: instrumentalnega, opernega in komornega. Tako je začel slovenski ustvarjalni duh kljub pomanjkljivim pogojem rasti in si prizadevati, da bi nadomestil, kar je zamudil v dotedanjem razvoju.

V novem vzdušju, ki sicer še ni bilo povsem svobodno, je bila tradicija slovenske glasbene moderne pred Novimi akordi in po njih važen činitelj in je omogočila pospešeno rast novo usmerjene slovenske glasbe. Tej tradiciji je s svojim skladateljskim de-

lom mnogo dal tudi Savin, ki je zelo občutil spremenjene pogoje umetniškega delovanja. Krog moderno usmerjenih skladateljev se je vedno bolj širil in ideje, ki jih je začel pred mnogimi leti vnašati v slovensko glasbo tudi on, so se vedno bolj širile in poglabljale, se nadaljevale in rasle še naprej. V takih okoliščinah, ko je opazoval sadove svojih skladateljskih hotenj in prizadevanj drugih enako usmerjenih glasbenih tvorcev iz začetka 20. stoletja, se je njegovo skladateljsko delovanje še okrepilo.

Konec prve svetovne vojne pomeni za Savina v vsakem pogledu velikansko spremembo, pravi prelom z vsem dotedanjim načinom življenja. Njegovo vojaško službovanje se je za vedno končalo in odslej ga v skladateljskem delu ni več moglo ovirati. Naselil se je na posestvu v Žalcu in se posvetil kmetovanju in hmeljarstvu, predvsem pa seveda kompoziciji. Še vedno je bil samec. Kot človek, ki je imel mnogo smisla za naravo, je z velikim veseljem opazoval delo na polju. Tudi praktična ekonomska vprašanja so ga zanimala, čeprav se v njih ni kdo ve kaj spoznal. Gmotnih stisk ni poznal. Bil je premožen, gostoljubno je sprejemal na svojem domu znance, zlasti skladatelje, jim izvajal svoje skladbe, pripovedoval o svojih zasnutkih, jih preigraval ter se razgovarjal o splošnih glasbenih problemih. Rad je imel predvsem družbo mladih ljudi, v kateri se je tudi sam počutil mladega. Za svojo družbo je bil prav za prav izbirčen. Vanjo je najrajši vključeval bistre, duhovite ljudi, ki so bili sposobni za ostroumne diskusije in med katerimi se ni dolgočasil. Vseh drugih pa se je vidno ogibal.[1] Korespondenca iz časa po prvi svetovni vojni bo pokazala zanimivo sliko njegovih umetniških naziranj in živo zanimanje za vse, kar se je dogajalo v glasbenem svetu.

Tako se je lahko 59letni Savin izključno posvetil tistemu delu, ki ga je najbolj privlačevalo in mu je dotlej aktivno posvetil 27 let svojega življenja. Čeprav je bilo že njegovo dote-

---

[1] Prikaz Savinovih osebnih značilnosti, ki se nanašajo na oris njegove človeške osebnosti, se naslanja na pripovedovanja skladateljevega najožjega kroga, predvsem njegove vdove, L. Zepiča, Fr. Oniča in drugih, na osebno poznanje, na ohranjeno korespondenco in deloma tudi na tipičnosti skladateljevega ustvarjalnega dela. Zajema dobo po prvi svetovni vojni, v neki meri pa moremo seveda iz njega razumeti tudi dotedanji Savinov življenjski lik, čeprav v njegove nadrobnosti ne moremo prodreti. Osnovne poteze skladateljevega značaja pa po letu 1908 gotovo niso bile bistveno drugačne kot prej.

danje delo zelo plodno in razvojno pomembno zanj in za slovensko glasbo, ni zaman sam poudarjal, da se je v svojem skladateljskem delovanju najbolj razmahnil, »ko so Novi akordi že davno prenehali izhajati«.[2] Nadaljnji prikaz njegovega ustvarjanja bo to v omenjenem smislu tudi potrdil.

Najprej se je spet lotil samospevov. Na Silvestrovo 1918. leta — tako je zapisano na rokopisu — je zaključil Tri pesmi Otona Župančiča op. 20. Spet je izbral dela pesnika, katerega zbirko Čez plan je visoko cenil in katerega pesnitve so zelo prijale njegovemu muzikalnemu občutju. Zbirka[3] obsega tri samospeve: Serenada (št. 1), Belokranjska (št. 2) in Še ena (št. 3). Ti samospevi so polni svežine in poleta in dokazujejo, da skladatelj kljub starosti in velikemu presledku v skladanju svoje ustvarjalne sile ni izgubil in da ta tudi ni popustila. Nasprotno, še bolj je dozorela in kaže, da je postal skladatelj v izrazu še bolj samosvoj, še širši in velikopoteznejši. Tako je melodika v Treh pesmih Otona Župančiča zelo razpletena, globoko občutena, arhitektonsko vseskozi moderno grajena in v solističnem partu tehnično zahtevna. Klavirsko spremljavo odlikujejo moderni stil, izrazita motivična napetost in širina, za spremljavo skoraj prebogat stavek, ki glas kar zakriva ali ga vsaj potiska v ozadje. Iz vseh samospevov, ki jih označuje impresionistično navdahnjeno zvočno bogastvo, lije en sam doživljajski polet, razviden tudi iz samospeva Še ena:



[2] Prim. R. Savin, Nekaj podatkov, istotam.

[3] Izdala Goričar & Leskovšek v Celju. Navedba op. 20 časovno ni pravilna.

Tri pesmi Otona Župančiča so po obliki in izrazu, ki je znal zajeti tudi tipiko ljudskega duha, sorodne Petim pesmim Otona Župančiča in se po kvaliteti povsem kosajo z njimi. Že v svojem času so bile dragocen prispevek slovenski solistični pesemski tvorbi in to veljavo so si ohranile vse do danes.

V naslednjem 1919. letu je napisal skladatelj Balado za gosli in klavir, op. 21 v moderni, motivično zanimivi gradnji. Ta balada kaže harmonsko in glede modulacijskih menjav iste značilnosti kot Savinova prejšnja dela. Na splošno pa muzikalno ni posebno izrazita in vse kaže, da se Savin tudi v tej razvojni fazi na komornem področju ni kdo ve kaj znašel, vsekakor še zdaleč ne tako kot na področju samospeva, klavirja, zbora in opere.

To dokazuje tudi Sonata za čelo in klavir op. 22, ki jo je skladatelj napisal 1920. leta. Stilno je ta sonata v štirih stavkih (Allegro moderato—Andante—Allegretto—Allegro molto) najizrazitejša v prvem stavku, kjer je tudi harmonsko najmodernejša. Drugi stavki so stilno zmernejši, bolj v smislu romantično-klasicistične kot novoromantične miselnosti. O arhitektonski doslednosti tu ni mogoče govoriti, kajti Sonata vsebuje v pogledu tehničnih izraznih in drugih sredstev najrazličnejše možnosti. Tako kljub razmeroma trdni tematični gradnji ne vzbuja vtisa enotnosti muzikalne celote. Solistični part je tudi tu proti klavirskemu skromnejši, upošteva in pravilno izrablja pa izrazne možnosti instrumenta. Tudi Sonata za čelo in klavir se ne uvršča med značilnejše skladbe in ne pomeni večje obogatitve skladateljeve tvorbe na tem ustvarjalnem področju.

Verjetno sta v istem letu nastali še dve skladbi, ki sta obe nedokončani in brez navedbe opusa: samospeva Romanca in Kosakisches Wiegenlied. Da ju lahko uvrstimo med skladbe, ki so nastale okrog 1920. leta, kaže moderni stil, ki je bil značilen za skladateljevo ustvarjalnost tega razdobja, in dejstvo, da sta bili pisani na istem papirju v nadaljevanju op. 22, ki je nastal v tem letu. Ni pa seveda izključeno, da sta nastali tudi kdaj kasneje. Natančnega datuma nastanka pa ni mogoče ugotoviti, ker tudi iz drugih virov ni v tem pogledu nič razvidno. Romanca je pisana na tekst Srečka Kosovela. Melodično je razgibana, celotna muzikalna zasnova ja izrazita, zvočno polna. Res čudno, da je skladatelj ni dokončal. Tekst mu je bil po značaju očitno

blizu, saj to kaže že kvaliteta zasnutka. Izrazno manj značilen je samospev Kosakisches Wiegenlied na besedilo M. I. Lermontova, ki skladatelja najbrž ni najbolj zanimalo in ga je zato po nekaj taktih opustil.

Tudi 1921. leto je začel s samospevom. Napisal je občuteno, po invenciji bogato, melodično ljubko in harmonsko v stilu svojih prejšnjih samospevov zajeto skladbo Čarne tvoje so oči[4], op. 29, št. 1, ki je zanimiva zlasti po moderni solistični zgradbi. V pismu Ostercu[5] pravi med drugim, da je ta samospev »svojčas poklonil« svoji ženi. Isto potrjuje v nekem pismu Zepiču[6]. Ta samospev sicer v izboru Savinovih samospevov ne zavzema posebnega mesta, vendar je zelo prisrčen in je bil skladatelju med njegovimi najljubšimi samospevi.

V istem letu je skladatelj ustvaril svojo drugo veliko opero Gosposvetski sen, ki jo je označil kot op. 23. Pisal jo je šest mesecev[7], motiv zanjo pa je vzel iz Grudnove Zgodovine slovenskega naroda[8]. Sam je izjavil, da so nekatere osebe v njej izmišljene, n. pr. grofica Andeška in njena hči, zgodovinsko pa da je, »da se Bernard približa Juti kot berač in ji med beračenjem sname prstan z roke«.[9] Za izbiro snovi ga je inspiriral koroški plebiscit, saj je bilo vprašanje Slovenske Koroške prav v času nastanka Gosposvetskega sna, neposredno po plebiscitu, za Slovence nad vse živo. Skico za libreto je spet naredil sam. Literarno je sploh zelo rad deloval, slovenskega knjižnega jezika pa ni najbolje obvladal, zato je pisal svoje osnutke v nemškem jeziku in jih nato dajal v prevod, predelavo ali obdelavo. V prirejanju slovenskega teksta Gosposvetskega sna mu je pomagal Franjo Roš in na besedilu lepaka, ki je bil natisnjen ob prvi izvedbi te opere, je zapisano, da sta »besedilo spisala skladatelj in Franjo Roš«. Isto kaže tudi brošura, ki je bila natisnjena v isti namen in je vsebovala libreto.[10]

---

[4] Prvotno je ta samospev označen kot op. 25.

[5] Pismo z dne 11. X. 1938 (izvirnik hrani NUK).

[6] Pismo z dne 17. III. 1936 (izvirnik hrani L. Zepič).

[7] Cit. članek v P IV, str. 25.

[8] Fr. Onič, isto, str. 12.

[9] Fr. Onič, isto.

[10] Gosposvetski sen, 1923 (izd. Zvezna tiskarna in knjigarna v Ljubljani).

Libreto je za dve dejanji s predigro. Predigra se dogaja v sedanjem času in je snovno nekaka vizija, v kateri gleda Dušan s sodobnimi očmi na preteklost Krnskega gradu in knežjega prestola na Gosposvetskem polju. I. in II. dejanje pa se odigrava istotam leta 1202.

V I. dejanju se Bernard, knez Korotana in Kranjske marke, pripravlja na ustoličenje. Libretist razpleta vprašanje njegove poroke: ali bo vzel za ženo Margareto Andeško ali Juto, hčer češkega kralja Otokarja I. Přemisla. Tu posredno nakaže tudi socialno problematiko: Bernard naj izbere za ženo tisto, ki je do reveža bolj usmiljena. II. dejanje prikazuje ustoličenje na Gosposvetskem polju. Nadaljuje se razplet ljubezenskega trikota Bernard-Juta-Margareta Andeška, osnova temu razpletu pa je misteriozna zgodba s prstanom. Bernard preoblečen v berača ob koncu I. dejanja sname Juti prstan, ki ima baje skrivnostno moč. Že takrat se, ne da bi se ji dal spoznati, odloči zanjo. V tem dejanju pa Bernard po intrigah grofice Andeške, ki hoče izigrati Juto in z njim poročiti svojo hčer, razodene skrivnostno zgodbo s prstanom in konec je seveda vesel: Bernard in Juta se poročita in solnograški nadškof jima podeli svoj blagoslov.

V pogledu literarne obdelave ima libreto vsekakor svojo vrednost. Drugo je vprašanje njegove snovne in dramaturške obdelave: izdelan je romantično, brez večjih dramatskih možnosti. Tako Savin tudi s tem libretom ni imel sreče. Označujejo ga podobne pomanjkljivosti kot libreto Lepe Vide in iz njegove celotne koncepcije je razvidno, da je nerealističen in za sodobno operno uporabo neprimeren. Glasbeni obdelavi za razvijanje njenih dramatskih razpletov ne nudi zadostne opore. Čudno, da skladatelj, ki je imel mnogo smisla za dramatsko oblikovanje muzikalnih tvorb, ni bil bolj kritičen v izbiranju libretov za svoja odrska dela. Deloma je bil za to kriv njegov način dela. Skladal je sproti, kakor je libreto nastajal: »Delam z naglico in sem v stalni tekmi z libretisti, ki delajo istočasno z menoj.«[11] V takem ustvarjalnem sistemu in tempu seveda ni imel časa razmišljati o pravilnosti dramatske obdelave libreta. Ker tega ves čas ni imel pred seboj v celoti, tudi ni mogel imeti odnosa do fines njegovega dramatskega grajenja in snovnega dogajanja. Tako se tudi ni mogel spuščati v vsestransko kritiko libreta, kakor bi bilo potrebno za njegovo popolno povezanost z glasbeno obdelavo. Skladatelju sta bila pred očmi le skica, ki si jo je sam zamislil, in zaporedno nastajajoči libreto, ki mu ga je oblikoval

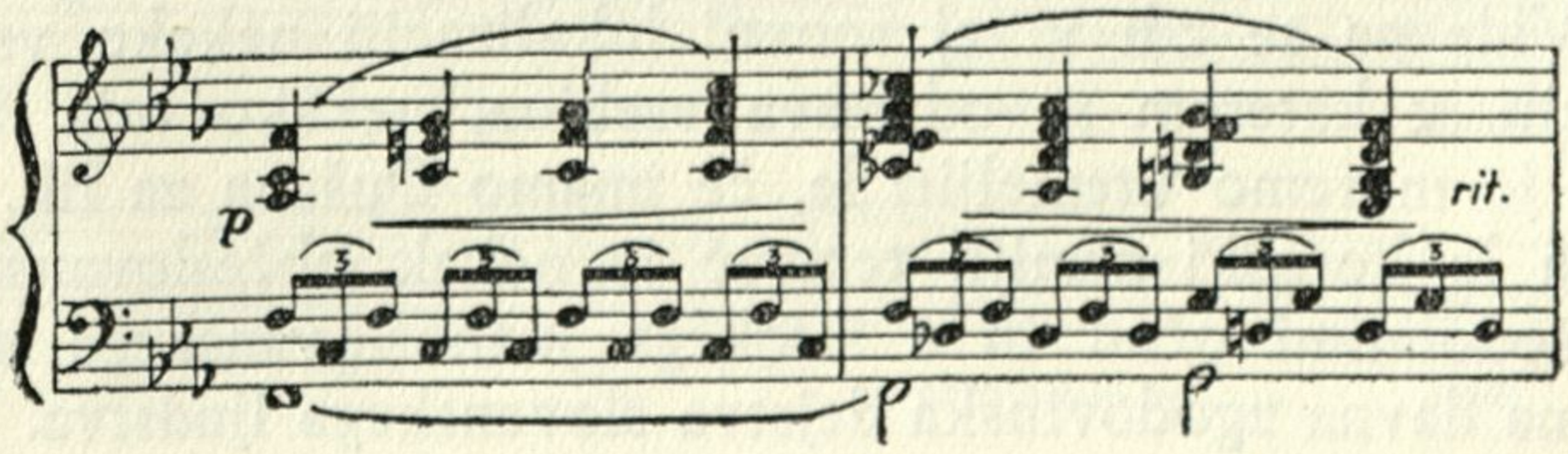
[11] Glej cit. članek v P IV, str. 25.

njegov literarni sodelavec. Ta delovni način pa seveda ne zadošča. Še bolj so se zvečale nastale pomanjkljivosti zaradi tega, ker skladatelj tudi pozneje ni skrbel za izboljšanje libretov. Tako je prav lahko razumeti, zakaj ubirata glasba in libreto v njegovih operah često vsak svojo pot.

Prvotno je hotel skladatelj oblikovati Gosposvetski sen v obliki oratorija ali kantate po vzoru Lisztove Elizabete. Da bi mogel z dejanjem poudariti snov po njeni zgodovinski in nacionalni problematiki, pa se je odločil za operno formo. Nihanje med obema navedenima formama je zapustilo v Gosposvetskem snu kot operi neke vplive. Glasbena zasnova je neprimerno tehtnejša od libreta in celota je bližja kantati ko operi. Predigra nima značaja običajne uverture. Že po nekaj taktih preide v dejanje — v Dušanov prolog, tik pred njim pa prinese značilen motiv:



V primerjavi je takoj razvidno, da gre za podoben motiv kot v Lepi Vidi. Za intervalom male sekunde namreč sledi v stopu navzdol mala terca, enharmonično zveneča sekunda, za to pa nadaljnja mala terca (g-ges-es-c, enharmonično g-fis-es-c). Zvečana sekunda in osnovna motivika Lepe Vide sta bili v skladateljevi čustvenosti torej trdni. V različnih oblikah ju je uporabljal tudi v Gosposvetskem snu. To dejstvo še naglaša Savinovo tesno povezanost z balkanskim folklornim elementom, ki ga je v svoje oblikovanje zavestno vključeval tudi poslej. V teku Dušanovega prologa uporablja prikazani motiv še dosledneje kot prej:



V drugem delu tega motiva se prejšnja mala terca razdeli v malo in veliko sekundo, kar daje motiviki še večjo podobnost z ono iz Lepe Vide, celotna zasnova tega motiva (f-g-as-c-ces-as-g-f) pa dokazuje popolno naslonitev na balkansko folkloro. Dušanov prolog se razvija v lepi, dramatsko učinkovito grajeni solistični liniji, ki je ena najlepših in najboljših vsega Gosposvetskega sna. Ne le v orkestru, tudi v njej povzame prej omenjeno motiviko (»Otokarja slavo . . .«: f-g-as-c-ces-as . . . f-e-f-g-as-f-g-g: »ki je obledela tužno«). Orkester se razvija v tekočih tempih in je zvočno ter motivično bogat. Po svoji arhitektoniki in v instrumentalnem stavku včasih spominja na Savinove muzikalne vzornike. Tako se arhitektonsko prav wagnerjansko vzpne pisan melodični razplet, ki se nato umiri, pa se nič manj

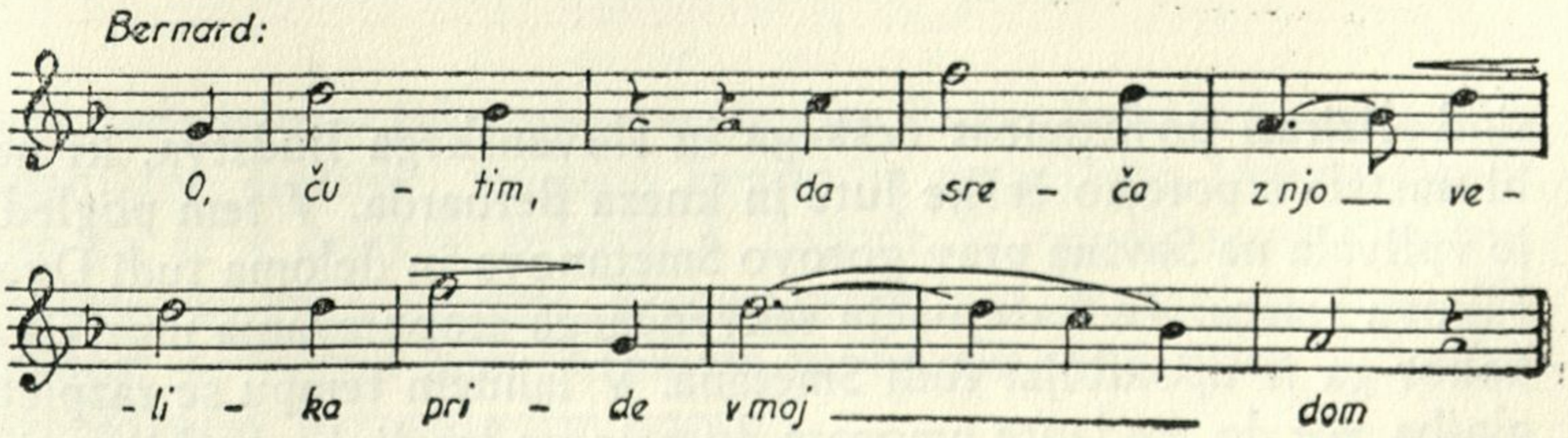


barvito nadaljuje in preide ob koncu spet v označeno folklorno motiviko. Predigra ali bolje Prolog, kakor bi mogel imenovati ta začetek, je oblikovno lepo, smiselno zaključena muzikalna celota, ki je po invenciji izrazita, krepka in kvalitetna. Ob njej pa nastaja vprašanje, koliko je uporaba balkanske folklore v tej zasnovi utemeljena in ali bi ne bila na tem mestu in v tem snovnem okviru primernejša koroška ljudska motivika. Z vidika skladateljeve muzikalne koncepcije, ki ni bila omejena na izključno slovensko območje, je takšna uporaba pravilna in v skladu z njegovimi naziranji. Ne glede na podobnost z motiviko Lepe Vide pa se zdi v tej snovni lokalizaciji nekako vsiljena, območju, v katerem se odigrava vsebina, nekako tuja. S tega vidika jo moremo utemeljiti le, če imamo Dušana za lik, ki ne pripada le koroški zemlji, temveč je nekak občeslovanski lik, ki s sodobnimi očmi in s širokega južnoslovanskega stališča gleda na davna zgodovinska dejstva slovenskega ljudstva. V tem

smislu pojmovana ta motivika snovnega toka seveda toliko ne moti.

V I. dejanju oblikuje skladatelj začetek prvega prizora z bučnim, slavnostno zvenečim orkestrom in zborom. Vstop Dušana v dogajanje najavi folklorno zajeti motiv iz predigre. Ta je med najvažnejšimi skozi obe dejanji. Ima vlogo pomenskega ali kakor pravi skladatelj, situacijskega motiva, saj vedno naznačuje na eni strani Dušana in na drugi strani v slovenskem nacionalnem duhu se razvijajočo snov. Ob koncu tega prizora začenja skladatelj muzikalno nakazovati problem Bernardove poroke. Instrumentalni stavek se plete zajetno, harmonsko pisano in zanimivo, soli so oblikovani moderno, tudi v kromatičnih stopih in formah, ki so bile že prej značilne za skladateljevo solistično gradbo. Na splošno pa je ves prvi prizor I. dejanja muzikalno bolj šibek, med vsemi najmanj izrazit. Naslanja se na tuje vzore, četudi ni mogoče trditi, da bi ne vseboval v pogledu invencije lastne sile. Patetika njegovo šibkost še veča in zmanjšuje kvaliteto celotnega izraza, ker zavaja k uporabljanju konvencionalnih sredstev, ki se moderni zvočni in celotni arhitektonski zasnovi ne prilegajo in nujno oddaljujejo skladatelja od lastnega muzikalnega izraza.

Muzikalno mnogo izrazitejši in izvirnejši je drugi prizor, ki deloma prinaša motive iz prvega prizora, s katerimi hoče skladatelj ponazoriti in poudariti nastopajoče situacije. Vendar je instrumentalni stavek bolj plastičen in zanimiveje obdelan in v njem se skladatelj, zlasti v nežnih scenah, bolj predaja svojim čustvom kot v prvem prizoru. Tudi soli se razvijajo v lepih linijah. Melodično je posebno razsežen Bernardov motiv, ki se skupno s hkratnim instrumentalnim stavkom pojavlja tudi kas-



Narodna in univerzitetna knjižnica
LJUBLJANA

neje. Razvija se diatonično, čeprav je takšen način, ki vodi skoraj v nekako arioznost, v Savinovi operni solistični graditvi redek. V tem pogledu na splošno prevladuje moderna pesemska gradnja, s katero se skladatelj približuje dramatičnemu značaju snovi in besedilu in s tem prirodnejšemu, kromatično naglašenemu oblikovanju solov. Še bolj je muzikalno razgiban tretji prizor, v katerem ima dokajšnjo vlogo tudi zbor, ki je v Gospo-

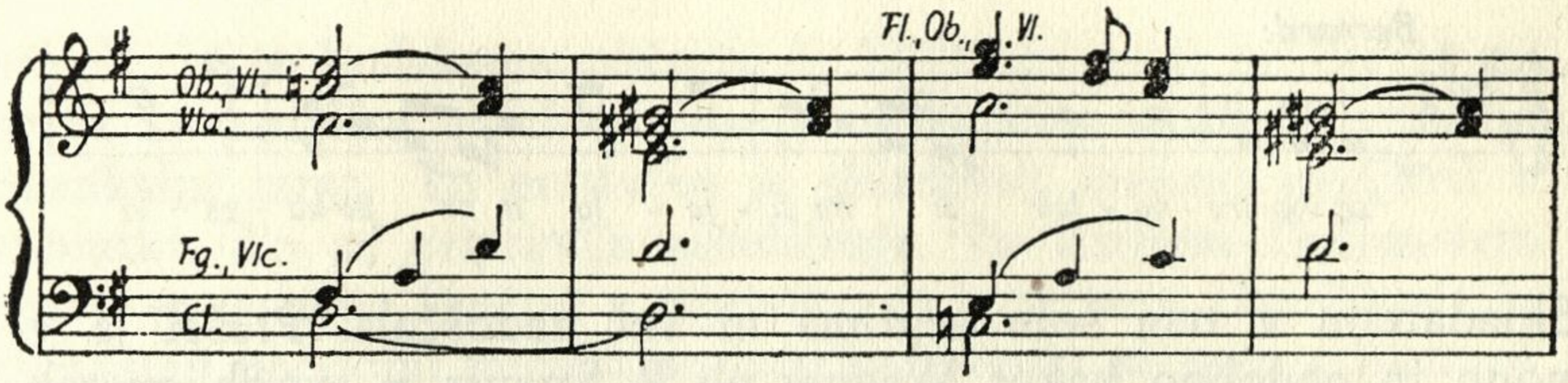


svetskem snu pomembnejši kot v Lepi Vidi. Iz živahnega raz-

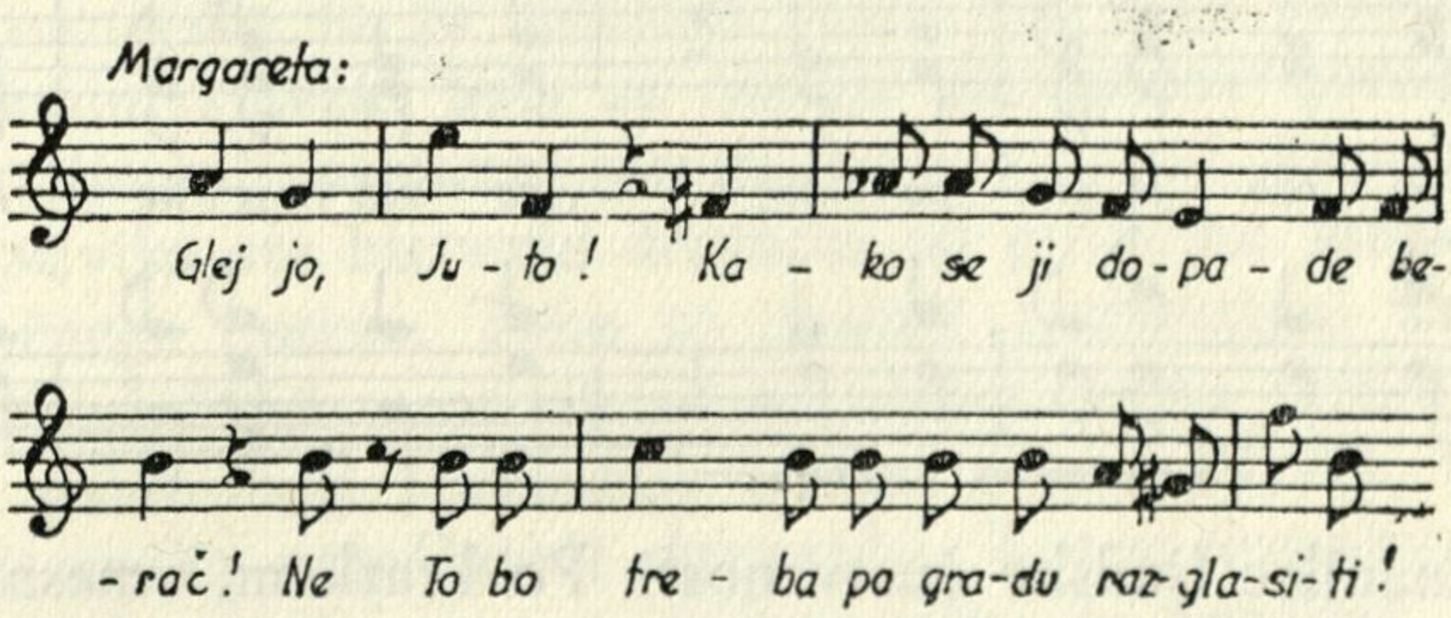
položenja se ponekod kaže čisto smetanovsko razmahnjena motivičnost. Ta preseneča ne le po zvočnosti, temveč tudi po zanimivih modulacijskih prehodih. Iz njega preide skladatelj ob nadaljevanju plesnega tempa v $^{3}/_{4}$ taktu v tip, ki je po značaju podoben češkemu furiantu in od njega le toliko različen, da se naglas menjava in je zdaj na drugi, zdaj na prvi dobi. Ta tip se ponovi tudi kasneje in mogoče je, da je hotel skladatelj z njim



simbolizirati povezanost češkega in slovenskega ljudstva, ki naj bi nastala s poroko češke Jute in kneza Bernarda. V tem pogledu je vplivala na Savina prav gotovo Smetanova in deloma tudi Dvořákova glasba. To kaže način sekvenčnega stopnjevanja motivike, kakor ga je uporabljal tudi Smetana. V lahnem tempu se razpleta glasba vse do Andante amorosa, ki prinese lep ljubezenski motiv,



kakršen se kasneje često pojavlja v podobnih situacijah in jih karakterizira v isti ali variirani obliki v smislu pomenskega motiva. Značilen je za Bernardov lik, ki razvija ljubezensko motiviko. V Grave slikata prehod iz liričnega v dramatsko razpoloženje orkester in solistična melodika. To razpoloženje traja do nastopa Jute, ko se ponovi prejšnja ljubezenska motivika. V četrtem prizoru I. dejanja se bogata lirika razlije v spevni Andante cantabile. Nežno sceno pretrga Juta s svojim moderno grajenim solom, ki se razvije v široko, dramatsko učinkovito linijo, v kateri pa se vendarle nadaljuje tudi prejšnja liričnost. Juti se ob koncu speva priključi Bernard in zvečana sekunda v njegovem solu ustvarja vtis povezanosti z Dušanovim likom. Razpoloženje se prične spreminjati z nastopom Margarete, ki jo je skladatelj karakteriziral z veliko septimo navzdol in je ulil podobno trdost

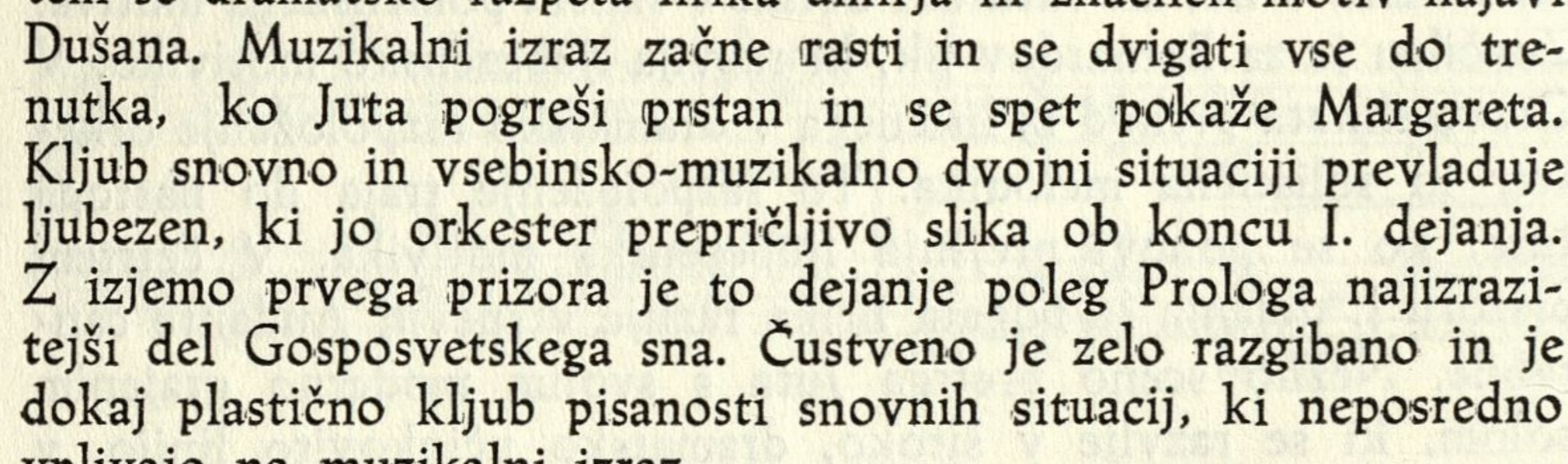


tudi nadaljnjemu teku njene solistične linije. Zato je porabil tudi zmanjšano septimo, zvečano kvarto in zmanjšano kvinto. Medtem pa se v četrtem prizoru I. dejanja še naprej razvija nežno občutje, ki ga s svojima likoma ustvarjata Bernard in Juta. Ta nežnost se vedno bolj stopnjuje in doseže svoj višek v široko razpredenem Bernardovem spevu:



Skladatelju v tem solu septima ni več zadoščala. Prešel je v nono in podobno kakor Wagner ali R. Strauss v svojih operah izrazil vso širino svojih doživetij. Še ostreje je to poudaril v slikovitem, zvočno in instrumentacijsko bogatem orkestru. Zatem se dramatsko razpeta lirika umirja in značilen motiv najavi Dušana. Muzikalni izraz začne rasti in se dvigati vse do trenutka, ko Juta pogreši prstan in se spet pokaže Margareta. Kljub snovno in vsebinsko-muzikalno dvojni situaciji prevladuje ljubezen, ki jo orkester prepričljivo slika ob koncu I. dejanja. Z izjemo prvega prizora je to dejanje poleg Prologa najizrazitejši del Gosposvetskega sna. Čustveno je zelo razgibano in je dokaj plastično kljub pisanosti snovnih situacij, ki neposredno vplivajo na muzikalni izraz.

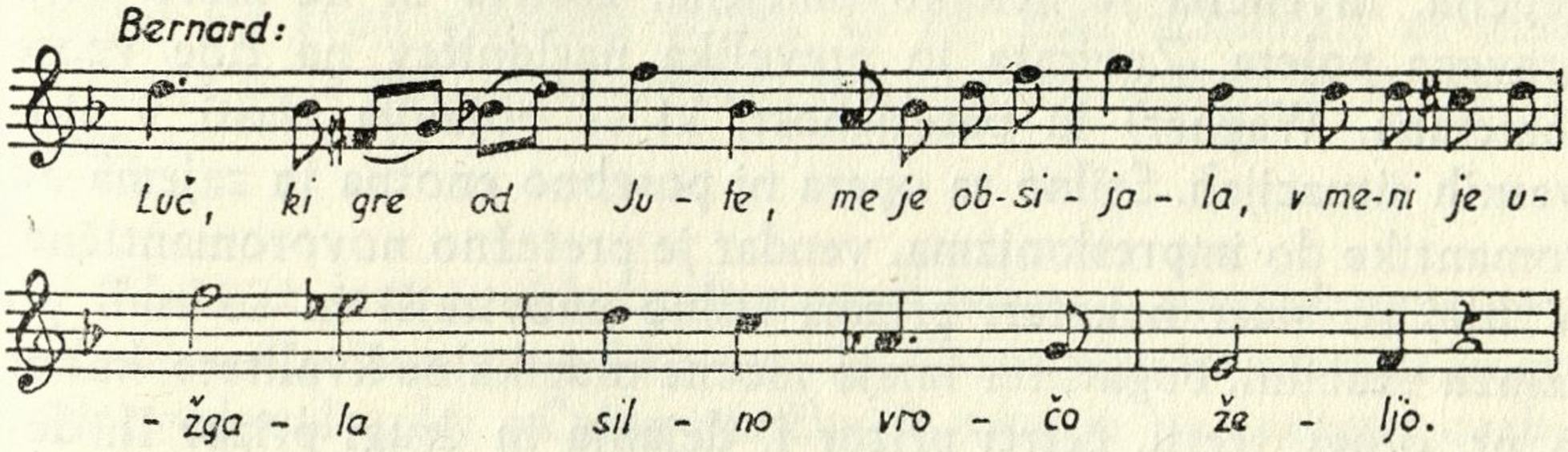
Prvi prizor II. dejanja začne kratek slavnostni uvod, ki ga nadaljuje zbor s pesmijo, v kateri je skladatelj zelo dobro izrazil ljudsko muzikalno občutje. Tudi v tem dejanju je zbor važen činitelj, sodeluje v celotnem dogajanju in je muzikalno prepri-



čevalen znanilec ljudske čustvenosti. Po kratkem, vmesnem Dušanovem spevu spet nadaljuje in prinese novo značilno moti-



viko[12], ki je ljudskemu občutju še bližja od prve in, čeprav ni vzeta iz koroške folklore, lepo karakterizira slovenski ljudski muzikalni izraz. To motiviko je skladatelj spretno uveljavil v trenutku, ko se pripravlja ustoličenje. Po krajšem Dušanovem spevu se oglasijo fanfare z motiviko iz I. dejanja. Ustoličenje je skladatelj upodobil muzikalno izrazito, vendar se prav v njem ni znal ogniti raznim vplivom in ni vnesel vanj slovenskega občutja, ki bi se bilo moglo v vlogah kmetov Pastovščana in Gradekarja učinkoviteje uveljaviti. Zaključi ga vokalno dobro zasnovana zborova hvalnica. V drugem prizoru se spočetka slavnostno razpoloženje še nadaljuje, preide pa nato v razgiban Andante cantabile, ki nakaže prihod Bernarda. Ta razvije melodično značilen motiv, ki je po svojem izrazu soroden z njegovo



prejšnjo motiviko in ga spremlja motivično prav tako značilen instrumentalni stavek. Spet se razvije slavnostna situacija. Zatem se vrstijo soli, primerni razvijajoči se situaciji. Bernardova in Jutina motivika sta bistveno drugačni od grofičine, mehki sta in polni močnega čustva. Tako so značaji razpoloženj karakterizirani po določenih motivih in se neprenehoma menjavajo. V orkestru vedno bolj prevladuje ljubezenska motivika. Nežnost se počasi umika naraščajoči dramatiki. Konec označuje Dušanova motivika (c-d-es-g-ges: c-d-es-g-fis) in značilni, zvočno preprosti, iz trozvokov grajeni Maestoso zaključi opero.

Muzikalno kaže Gosposvetski sen v splošnem iste poteze kot Lepa Vida. Harmonsko skladatelj tudi v njem uporablja najrazličnejše oblike tro- in četverozvokov z obrnitvami in alteracijami, ki so mu za modulacije. Zvečani trozvoki so v tej operi

---

[12] Uporablja se tudi kot samostojna zborovska skladba. Gl. NZ II/6.

redkejši kot v Lepi Vidi. Instrumentalni stavek je zelo pisan, grajen s pogosto uporabo sekvenčnega stopnjevanja. Motivika je medsebojno trdno povezana, trgajo jo le ostre tonalitetne menjave brez prave utemeljitve v modulaciji, ki pa so v Gosposvetskem snu tudi redkejše kot v Lepi Vidi. Instrumentacija je tehnično dovršena in dokazuje, da je skladatelj v njej še napredoval. Soli so v glavnem grajeni v modernem duhu, vendar se izraziteje kot v Lepi Vidi nagibljejo k arioznosti. Deloma so enako kot zbori naslonjeni na folkloro. Zbor je po svoji vlogi važnejši kot v Lepi Vidi, kar seveda nekoliko tudi vpliva na oblikovno podobo Gosposvetskega sna.

Arhitektonsko in po stopnji izrazne sile pa Gosposvetski sen znatno zaostaja za Lepo Vido. Predvsem mu manjka širša koncepcija. Invencija je nekako omejena, zastrta in ne more najti pravega poleta. Zavirata jo prevelika naslonitev na tuje vzore (Smetana, Wagner) in patetičnost, ki se pojavlja zlasti v slovesnih situacijah. Stilno ta opera ni posebno enotna in zajema od romantike do impresionizma, vendar je pretežno novoromantična. V njej so sicer nekateri prizori stilno enovitejši in so tudi po izrazu značilni, bogati ter imajo močne muzikalne kvalitete, kakor n. pr. drugi, tretji, četrti prizor I. dejanja in drugi prizor II. dejanja. V teh se je skladateljeva izvirnost izrazila najmočneje in z njimi dobiva Gosposvetski sen kljub omenjenim pripombam svojo umetniško vrednost.

Gosposvetski sen je skladatelj imel za »narodno opero«[13]. Z njim je ustvaril prvo slovensko zgodovinsko opero, ki je grajena v duhu moderne, novoromantične miselnosti. Če upoštevamo, da sta dotlej posegla na področje opernega oblikovanja slovenske zgodovinske snovi le Benjamin Ipavec (Teharski plemiči, 1892) in Parma (Urh, grof Celjski, 1894), se kaže Savinov Gosposvetski sen v toliko pozitivnejši luči. Predvsem je skladatelj po dolgem presledku oživil prizadevanja v tej smeri. Še važnejše pa je, da jih je postavil na trdnejša, stvarnejša in novim glasbenim pogledom ustreznejša tla. S tem si je Gosposvetski sen pridobil pomen, ki mu daje v zgodovini slovenske opere tudi razvojno vrednost.

---

[13] Gl. brošuro Gosposvetski sen (besedilo), Ljubljana, 1923.

Gosposvetski sen je bil prvič uprizorjen 1. decembra 1923. leta v ljubljanski Operi. Poročevalec Jutra[14] (brez podpisa) je ugotovil velik uspeh izvedbe. Ves stil opere se mu je zdel »moderen, wagnerijanski«. Menil je, da se javlja »prononsirana melodika« »le v zborih, posebno spočetka II. dejanja v zboru, ki obseza hkratu edini motiv, ki je res naroden. V ostalem je operni značaj mednaroden«. To so seveda le mnenja brez poglobitve v delo, saj bi bil poročevalec sicer mogel najti melodiko še marsikje drugod in ugotoviti, da stil ni tako »mednaroden« in ne »wagnerijanski« v splošnem pomenu besede. Isti poročevalec se je z nejevoljo dotaknil libreta, češ da »je operno besedilo brez stila, temperamenta in dramatičnosti, a polno pravljičnih naivnosti in zgodovinskih nemožnosti«. V tem se ni zmotil, saj je zaradi libreta Gosposvetski sen mnogo manj uspel, kot bi bil mogel po svoji glasbeni strani. O tej tudi skladatelj ni mislil najbolje in je imel Gosposvetski sen za svoje najbolj šibko operno delo.

V 1922. letu je skladatelj napisal balet — mimična igra ga je nazval — Čajna punčka op. 26. O njegovem nastanku je sam pripovedoval tole: »Čajna punčka je vezana na intimen oseben spomin. Dobil sem namreč od neke meni prijateljske strani (to je bila njegova kasnejša žena, op. pis.) v darilo čajno punčko. In ko sem jo tako gledal pred seboj, se mi je porodil nekak sen. Spisal sem potem malo noveleto in po tej sem priredil enodejanski balet.«[15] Tej noveleti[16] je dal francoski naziv Une poupée à thé in enako izvirno je nazval tudi balet.

Ta noveleta ali bolje scenarij prikazuje Pierrota, ki je sanjav bogat mladenič. Po svojem skopuškem stricu podeduje velikansko premoženje. Zaljubi se v Pierrette, ki pa ga kasneje zaradi njegovih muh zapusti. Odslej se posveča Pierrot samo svoji mali opici — Koku in čajni punčki — Mignon. Scenarij nato razvije neverjetno sanjsko zgodbo, ki jo Pierrot pripoveduje svojemu prijatelju: Lemur si hoče pridobiti Mignon, v to pa nočeta privoliti niti ona niti Pierrot. Vmes se razvijajo čudne scene z Lemuridi in različnimi drugimi pravljičnimi prikaznimi. Ko Lemur končno spozna, da Mignon ne bo mogel osvojiti, prisili Pierrota, da jo usmrti z bodalom. Zatem se Pierrot in

---

[14] J IV/284 (5. XII. 1923).

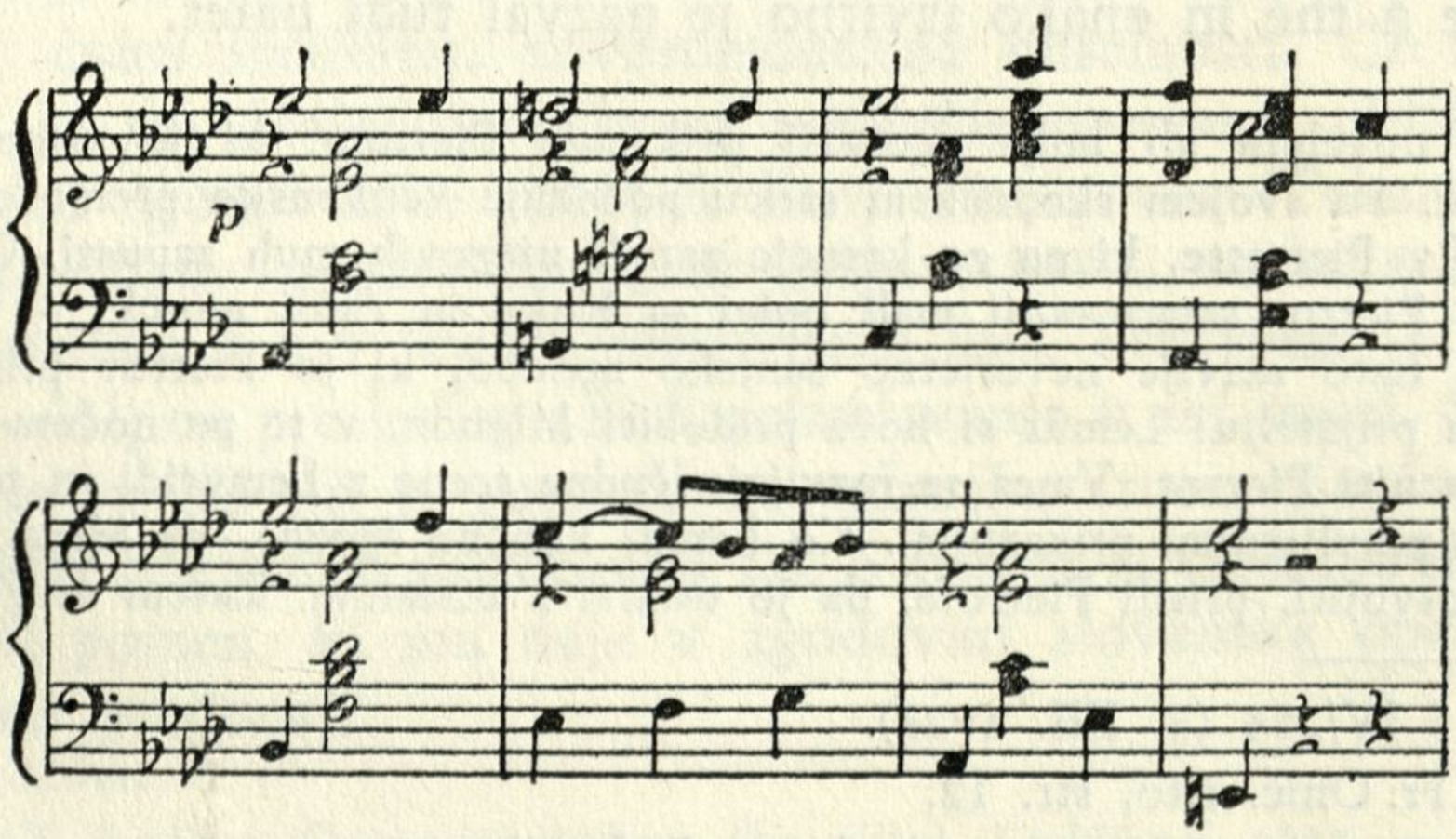
[15] Fr. Onič. isto, str. 12.

[16] Gl. izvirnik v rokopisu (hrani O. Širca).

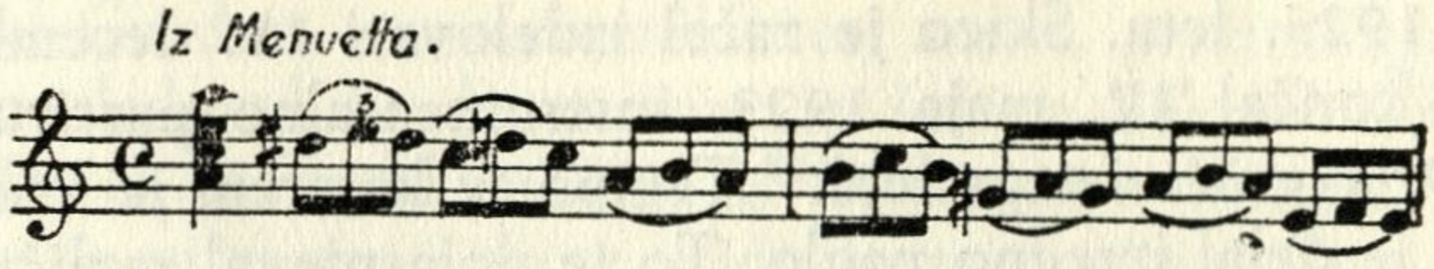
Lemur spopadeta in v tem se Pierrot — zbudi in vidi poleg sebe na tleh ležečo razbito čajno punčko. Po teh sanjah je Pierrot živčno še bolj razrvan kot poprej. Šele ko se spet vrne k njemu Pierrette, ozdravi in ne da bi vedel, mu Pierrete nadomesti razbito čajno punčko z novo, povsem enako prejšnji.

Podobno kot v Plesni legendici je tudi scenarij Čajne punčke odmaknjen od vsake stvarnosti. Prepredžen je s skrivnostnimi dogodivščinami in tudi s sanjavostjo, ki bi mogla sama s čajno punčko brez Pierrota in njegovih duševnih ter živčnih motenj pripeljati v prijeten pravljični svet. Pierrotov bolestni tip pa zapelje zgodbo na stranska pota, ki scenariju kljub stalni snovni napetosti zasnove ne koristijo in ga brez potrebe oddaljujejo od osvežujočega sanjskega sveta.

Balet Čajna punčka je sestavljen iz vrste zaporednih slik: Introduction, Pierrot, Mignon, Pierrette, Lemure, Le chateau — fort de Grande — Lemure, Chez les lemurides, Le compliment des poupées à thé (menuet), Marche, Le revoir, La sentence de mort, Le bacchanal, Seul. Glasbeno je oblikovan zelo zanimivo, prisrčno in napeto. Stilno je raznovrsten. V nekaterih slikah zazveni čisto mozartovsko (n. pr. v Mignon in Pierrette), drugje zopet romantično ali impresionistično. Skladatelj se je namreč namerno glasbeno prilagajal snovi posameznih slik, iz tega je nastala takšna stilna pisanost. Nekateri motivi se ponavljajo izvirno ali variirano večkrat in v raznih slikah, med njimi zlasti naslednji drobni, ljubki motiv (n. pr. v Mignon, Pierrette, Seul itd.):



Zanimiv je tudi motiv, ki ga skladatelj prinese v menuetu (Le compliment des poupées à thé):



Če pogledamo prvi takt tega motiva in izločimo iz njegove prve četrtinke dvočrtani e, nato pa od vsake sledeče triole prvo osminko, dobimo v stopu navzdol zaporedje e-dis-c-a, z drugo besedo v osnovi isto motiviko, kot jo je skladatelj uporabljal v Lepi Vidi in deloma tudi v Gosposvetskem snu. V drugem taktu bi enako dobili zaporedje e-dis-c-a-h-gis-a-e, ki nas spomni v svoji drugi polovici na znano motiviko, za katero pa tu prav gotovo ne gre. Da je vodilna in pomembna le prva verzija, to je izločena motivika prvega takta, dokazuje nadaljnja uporaba tega zaporedja na isti način kot v začetku slike, zlasti pa ob njenem koncu, ko skladatelj nakaže celo tempo kola. Verjetno je bil v času, ko je pisal Čajno punčko, še pod neposrednim vtisom Gosposvetskega sna in druge izvedbe Lepe Vide in ga je zato omenjena motivika še vedno spremljala. Dejstvo pa je tudi, da mu je bila zvečana sekunda v glasbenem oblikovanju še vedno pogosto in priljubljeno tehnično sredstvo. Uporabil jo je tudi v Čajni punčki, celo v menuetu, kjer bi to najmanj pričakovali.

Harmonsko je Čajna punčka zelo duhovita, melodično in ritmično je pisana. Zlasti v njej je skladatelj dokazal, kako sijajno zna ilustrirati posamezna razpoloženja in kakšno obsežno fantazijo ima v pogledu zvočnega barvanja. Instrumentalni stavek je kljub posebni pozornosti za zvočno slikanje širok, simfoničen in s tem tudi polifonski. Instrumentacija je povsem v skladu z zvočno zasnovo in s celotnim značajem baleta. Zato je v posameznih slikah lahkotna, povsod pa polna in upošteva vse finese izraznih posebnosti.

V Čajni punčki se slika preliva v sliko in se doživetja stopnjujejo vse do konca. Izvajana je bila doslej le koncertno (20. novembra 1922)[17].

---

[17] Gl. P IV, cit. članek na str. 26.

Najznačilnejše delo tretjega Savinovega ustvarjalnega razdobja je opera M a t i j a G u b e c , s katero je skladatelj spet posegel v preteklost slovenskega naroda. Označil jo je z op. 27, napisal pa jo je 1923. leta. Skico je začel izdelovati 18. decembra 1922 in jo je končal 17. maja 1923, instrumentalno partituro pa je dovršil 9. avgusta istega leta.[18] Tempo, v katerem je komponiral, kaže, da je delal izredno naglo. To je pojasnjeval različno. Predvsem mu je slabel vid in to ga je sililo k čim večji naglici. Vendar je bil to le postranski činitelj brez večje važnosti, čeprav ga je v delu moral upoštevati. Mnogo zanimivejše in pomembnejše je bilo Savinovo naziranje o metodi komponiranja, nanašajoče se na vprašanje enotnosti celotne zasnove. Trdil je, da »se mora na obsežnem delu, ako naj se v njem ohrani enotnost koncepcije, delati v eni potezi in kolikor mogoče naglo«.[19] Ta način je načelno pravilen, saj je mogoče doseči omenjeno enotnost le s stalno, napeto koncentracijo, ki ne more trajati daljši čas in zahteva čimprejšnjo realizacijo, torej glasbeno upodobitev. Zato je pisal »v eni sapi« in k temu ga je poleg prizadevanja po enotnosti koncepcije gnala še njegova ustvarjalna sila, ki se ji je v času, ko se je razmahnila, popolnoma podrejal.

Kako se je Savinu porodila ideja, da bi uglasbil Matijo Gubca, je pojasnjeval na raznih mestih sam[20]. Pripovedoval je: »V času službenega bivanja v Varaždinu sem imel priložnost, da sem dosti zahajal v Zagorje na grad Bedekovčino, kjer sem obiskoval neko prijateljsko in naklonjeno mi rodbino. V okolici tega kraja sem se seznanil s potomci junakov, ki so se nekoč uprli za »staro pravdo« proti nasilnim plemičem. Usoda Gubca in njegovih pripadnikov me je zelo mikala in dostikrat sem premišljeval, kako bi bilo mogoče porabiti ta zgodovinski dogodek za narodno opero.«[21] Na drugem mestu pojasnjuje te momente še bolj izčrpno in pravi, da je bila zgoraj omenjena rodbina družina njegovega prijatelja Ambroža barona Vraniczanyja v južnem delu Zagorja in da je v tamkajšnji okolici ne le v občevanju, temveč tudi z bogato literaturo spoznal Gubčeve potomce, »čul njihove pesmi, videl njih življenje in delo. Mnogo narodnih pesmi, ki

---

[18] GL 1936-7/3, str. 20; P IV, str. 25.
[19] R. Savin, Kako je nastala opera Matija Gubec, NM I/2, str. 11—12.
[20] GL 1936-7/3; NM I/2 i. dr.
[21] GL 1936-7/3, str. 20.

sem jih tam slišal, sem deloma motivično uporabil pri Lepi Vidi, deloma pri Matiji Gubcu«[22]. Spet drugje pravi, da je bral znani Šenoin roman in razno pomožno literaturo, in ko »sem kasneje zopet čital Grudna, sem se vrnil k tej snovi, prečital svoje stare notice, pregledoval še druge vire in šel na delo«[23]. Ta njegov popis kaže, da je mislil na Matijo Gubca že v Varaždinu, torej takrat, ko je pisal svojo Lepo Vido in mnogo prej, kot je mislil na Gosposvetski sen, ki ga je po snovi inspiriral šele po vojni. Nadalje kaže, da se je v glasbenem oblikovanju motivično naslonil na zagorsko folkloro, ki jo razodevata tudi Lepa Vida in kasnejši Matija Gubec, poleg tega pa pojasnjuje, da se je z Grudnovo Zgodovino slovenskega naroda, ki jo je uporabljal tudi pri izdelovanju skice za Gosposvetski sen, ukvarjal šele mnogo kasneje, namreč po prvi svetovni vojni.[24] Tako so nam časovne razmejitve, v katerih se je razvijala misel na Matijo Gubca, jasne in brez številčnih označb opusov razvojno lepo kažejo nastajanje Savinovih opernih del, njih snovne in muzikalne spodbude ter vire.

Libreto za Matijo Gubca je v nemškem jeziku napisal skladatelj sam, medtem ko »sem jaz besedilo opere Matija Gubec v prozi prestavil v slovenščino in dodal 4 pesmi, od katerih so 3 bile po moji lastni invenciji, 1 pa (duet) v prvem dejanju izdelana po skici, ki jo je dal g. Širca«[25] — tako pravi Fran Roš. Kratek izvleček iz drugega prizora I. dejanja Roševe navedbe potrjuje:

Savin[26]:	Roš:
Tahy (Mit der Herte nach den Becher schlagend, der den Händen des Jurkovič entfällt): Elender Bauer, vas erkühnst du dich! Du reichst Wein deinem Herrn, dem dein ganzer Hof gehört. Geht, meine Knechte (zu den Landsknechten), holt euch Wein im Keller dieses Frechen und trinkt soviel ihr wollt. (Einige Landsknechten gehen ab.)	**Tahy** (udari s korobačem po kozarcu, ki pade Jurkoviču iz rok): Nesramni kmet, kaj si drzneš! Ponujaš vino svojemu gospodu, ko je njegov ves tvoj dvor. (Hlapcem): Pojdite, moji hlapci, po vino v klet tega predrzneža. Pijte, kolikor hočete! (Nekaj hlapcev odide.)

22 NM, isto, str. 11 sl.
23 Fr. Onič. isto, str. 12; GL, isto, str. 21.
24 GL, isto.
25 Izjava Fr. Roša z dne 18. IV. 1939 (hrani O. Širca).
26 Savinov izvirni rokopis (hrani O. Širca).

V tem smislu se nadaljuje prevod Savinovega nemškega izvirnika skozi ves libreto. Skladatelj torej ni izdeloval le skic, temveč tudi librete v celoti.

Savin pa se je poskušal tudi literarno kot dramatik. Njegova zapuščina hrani dva zanimiva primera. Eden je Pegam, preveden tudi v slovenščino in v nemškem izvirniku označen kot »Historisches Schauspiel in 5 Akten«. Savin ga je napisal kmalu po prvi svetovni vojni, datum nastanka pa na njem ni zapisan in tudi iz drugih dokumentov ni razviden. Prevod je ponudil v izvedbo ljubljanskemu Narodnemu gledališču. O tem priča dopis Narodnega gledališča v Ljubljani Savinu s tole vsebino:

»Delo (namreč Pegama, op. pis.) je pregledal naš dramaturg gospod Oton Župančič in podal o njem sledečo izjavo:

Pegam Rista Savina je dosti dobro skomponirana dramska snov iz zgodovine bojev za celjsko dediščino po smrti zadnjega Celjana Ulrika. A to, kar smatra pisatelj za izvedeno dramo, je šele suh načrt z zaporedbo prizorov in skiciranim dialogom, ki mu nedostaje še vse živosti in umetniške predelanosti. Zato dela ne morem priporočiti za vprizoritev. Rokopis je pri meni v Ljubljani; izročim ga upravi v par dneh osebno.«[27]

Župančičevo mnenje o Pegamu dokazuje, da je Savin vendarle imel smisel za skiciranje oblikovnega poteka določene snovi in da je v takšnem delu nekolikanj, do tam, kjer bi bilo potrebno razplesti vsebino v dokončno dramsko umetnino, tudi uspeval. Več za svoje librete ni potreboval in uspešnost njegovih prizadevanj v tej smeri kaže tudi libreto Matije Gubca. Pegam pa ni bil mišljen kot libreto, na katerega bi hotel skladatelj komponirati istoimensko opero, temveč kot samostojna drama. V tej literarni formi Savin ni uspel, vendar ga je Pegam kljub Župančičevi odklonitvi še zanimal. Iz njegovih pisem Ostercu je namreč razvidno, da je še v 1940. letu »pilil« IV. dejanje Pegama[28] in da je z njim kot dramo torej še vedno resno računal.

Drug tak primer, pisan tudi v nemškem jeziku, je sestavek Zur silbernen Hochzeit, ki mu je v oklepaju dodana pojasnitev: Satire in einem Akt von Risto Savin. Tudi iz tega rokopisa ni razvidno, kdaj je nastal. Verjetno pa ga je skladatelj napisal tudi kmalu po prvi svetovni vojni. Enako kot Pegama ga je imel za samostojno odrsko delo in ne za libreto.

---

[27] Dopis uprave NG v Ljubljani z dne 18. X. 1923 (hrani O. Širca).
[28] Pismo z dne 28. IV. 1940 (hrani NUK).

Skupno s scenarijema Plesne legendice in Čajne punčke, z libretom Matije Gubca in s skicama libretov za Lepo Vido in Gosposvetski sen dokazujeta Pegam in Zur silbernen Hochzeit živahno in vsestransko delavnost Rista Savina, ki se je povsem resno spuščal tudi na področje literarnega ustvarjanja. Tudi tu je delal z vso vnemo in veseljem, čeprav zanj ni imelo pravega pomena in v njem ni mogel uspešno razviti literarne forme. V primerjavi z Lepo Vido in Matijo Gubcem pa še kaže Pegam, s kakšnim zanimanjem se je skladatelj dotikal slovenske preteklosti. Ta ga je od Lepe Vide dalje vse bolj prevzemala in o njej je razmišljal prav do konca življenja.

Zgodovina, ne le slovenska in obča svetovna, temveč tudi umetnostna, ga je sploh izredno zanimala in v prostem času se ji je ves posvečal. Živo si je zamišljal zgodovinske dogodke, o katerih je bral, in znal jih je plastično pripovedovati, razumel pa jih je po svoje. Ni ga toliko zanimala njihova socialna, družbena problematika, ne razvojna nujnost, ki je privedla do nekega važnega zgodovinskega obdobja. V teh nadrobnostih ni iskal in spričo svojega pogleda na življenje zanje tudi ni imel mnogo smisla. Bližji so mu bili dogodki sami in predvsem je obračal pozornost k posameznim osebnostim, ki so bile zanj središče nekega okolja določenega obdobja. Te je opisoval slikovito in prikazoval je njihove človeške značilnosti tako, kot da bi z njimi živel in delal. Kot iz žive kronike je vrelo iz njega. Obraz se je vrstil za obrazom, običaj za običajem. S svojo živahno fantazijo in obsežnim poznanjem zgodovinskih zanimivosti je priklical celo galerijo, čisto impresionistično barvito pozornico ljudi in dogodkov. Nedvomno ga je ta njegov način razlaganja in predstavljanja raznih zgodovinskih snovi vodil tudi v skiciranju in izdelovanju libretov, navajal ga je k izbiranju likov, kot so bili Matija Gubec, Pegam in osebe iz Gosposvetskega sna, skratka k sujetom, ki so mu kakor koli rabili v literarnem ali opernem oblikovanju, in prav tako je vplival tudi na značilnosti njegovega glasbenega ustvarjanja.

Matija Gubec pa ga je kot nekdanjega vojaka še posebej privlačil. Nazorno si je zamišljal situacije in ves potek upora, ki ga je v smislu zgodovinskega gradiva tudi živo opisal.[29]

---

[29] Prim. GL 1936-7/3, str. 21 sl.

Vsebinsko se libreto odvija takole:

I. dejanje prikazuje semenj v Brdovcu. Tam so pred Jurkovičevo krčmo zbrani kmetje, med njimi Gubec, Pasanec in Gregorič. Pogovarjajo se o krivicah, ki jih delajo ljudstvu graščaki. Gubec zapoje, med drugim tudi dve vsebinsko značilni kitici:

»Ej vi, ej gospodje v gradovih,
ej, vi imenitni ljudje,
redijo vas žulji krvavi,
redi vas to naše gorje«

in:

»Mi sužnji že dvigamo glave,
že čutimo moč, oj zares,
že plane od grada do grada
pravice mogočni kres.«

Že v prvem prizoru I. dejanja se pojavi temni lik Jožka, ki ima v kasnejšem razpletu važno vlogo. V drugem prizoru nastopi Tahy, ki mu je všeč Jurkovičeva lepa hči Jana, nevesta Đure Mogaića. Prizor kaže nasilstva Tahyjevih hlapcev in njihovega gospodarja nad kmeti. V tretjem prizoru ugrabijo Tahyjevi hlapci svobodnega kmeta Mogaića, da ta ne bi oviral Tahyjevih namenov z Jano.

II. dejanje se odigrava na grajskem dvorišču v Susedgradu. V prvem prizoru prosi Jana Tahyja, da ji vrne Đura. Ta pa je že na poti v Kanižo. kamor ga je Tahy vtaknil med graničarje. Tahy zvabi Jano z zvijačo v grad. Drugi prizor se zaključi z Božnjakovo domnevo, da bo hudo, če pridejo kmetje po Jano. V tretjem prizoru res pridejo kmetje, med njimi Jurkovič in Mačkomelj, in zahtevajo Jano nazaj. Jana vpije v gradu na pomoč. Prikaže pa se Tahy, udari Janinega očeta s korobačem čez oči in ga oslepi. V četrtem prizoru se pokažeta še Gubec in Gregorič z drugimi kmeti in kmeticami. Vsi planejo na grad, ga zažgo, Gubec pa poziva ljudstvo v boj za staro pravdo.

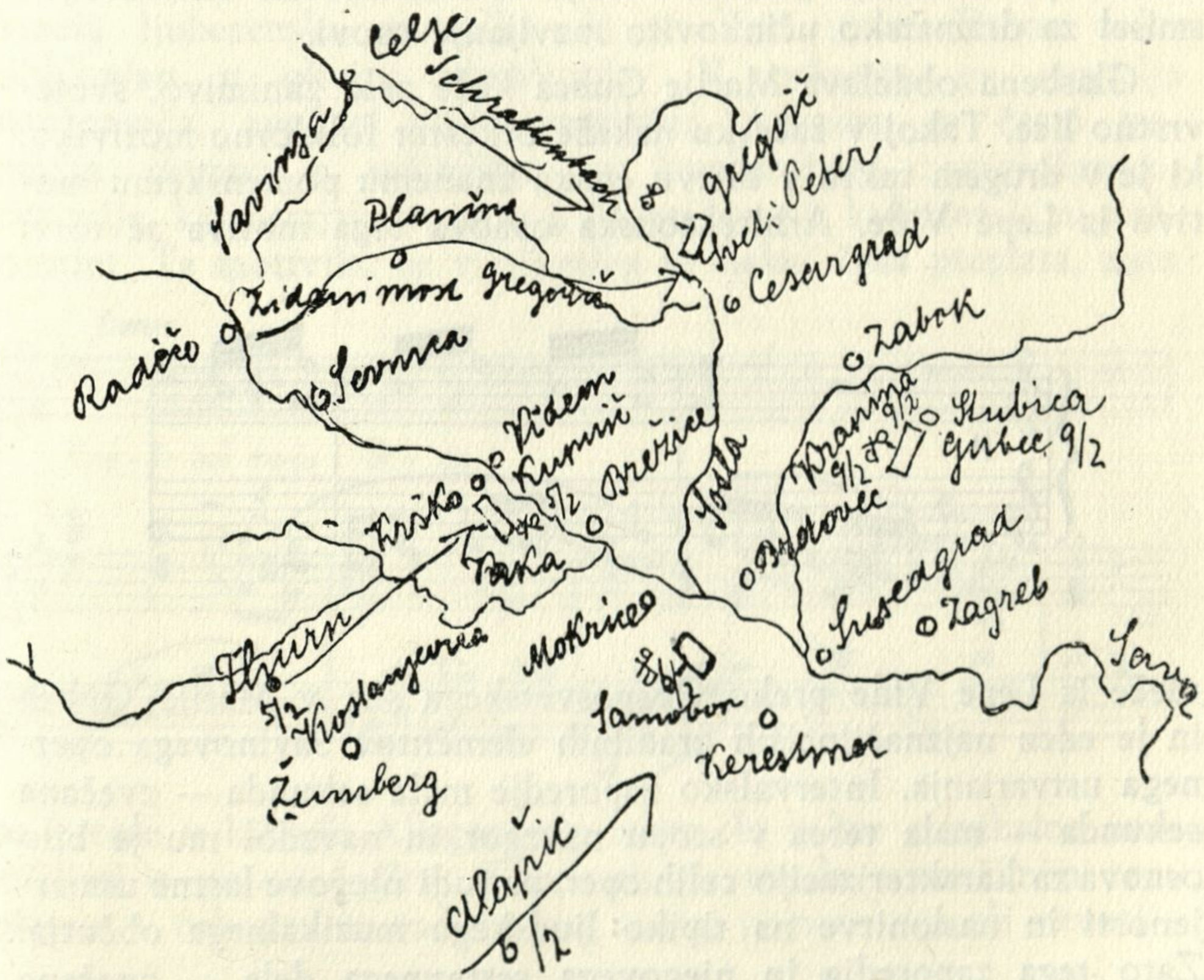
III. dejanje je v razpadlem mlinu pri Zaprešiću ob Savi na binkošti 1572. leta. Prvi prizor izpolnjuje Jožko, ki se je skril, da bi poslušal razgovor kmetov in izdal njihove načrte za upor. V drugem prizoru se posvetujejo kmetje, med njimi Gubec, Pasanec in Gregorič, kako bi izvedli upor. Za kralja si izberejo Gubca, za vojaškega poveljnika Gregoriča. Gregoriču pa Gubčeva vloga ni všeč in svoje tiho nasprotovanje izraža tudi v kovanju bojnega načrta. Gubec se vdaja Gregoričevemu mnenju, da bi ne razdrl enotnosti. Medtem opazijo kmetje Jožka, za katerega pravi Gubec, da je vohun, in ga zapove obesiti, Gregorič pa ga izpusti, da bi s tem uveljavil svojo voljo, čeprav ve, da je Jožko res vohun in jim bo škodoval.

IV. dejanje je na višini pri Gornji Stubici s pogledom na bojišče na Stubičkem polju 9. februarja 1573. Razgovor se vodi o poteku bitke (za tega je Savin sam izdelal skico o razporeditvi kmečkih sil). V prvem prizoru umre ranjeni Mogaić. V drugem prizoru blazna Jana krasi truplo svojega Đura, ne da bi ga spoznala. V tretjem prizoru ubije Mara Jožka, češ da je kriv poraza kmetov. V četrtem prizoru pa nastopijo poraženi kmetje, Alapić

in banovi vojaki. Da bi rešil kmete, se Gubec sam izda in se preda Alapiću, za njim tudi Pasanac. Ob vzkliku »ti brezmejno gorje!« umre Jurković.

V. dejanje, ki si ga je zamislil skladatelj po Ivekovićevi sliki »Matija Gubec na stratištu«, prikazuje »kronanje« v Zagrebu 15. februarja 1573. leta. Zaključuje ga s himno svobodi, ki izzveni s klicem:

»Ti prihajaš, da premagaš noč,
streš nasilje, težke streš okove,
nas privedeš v proste dneve nove,
oj svoboda, kličemo te mroč.«

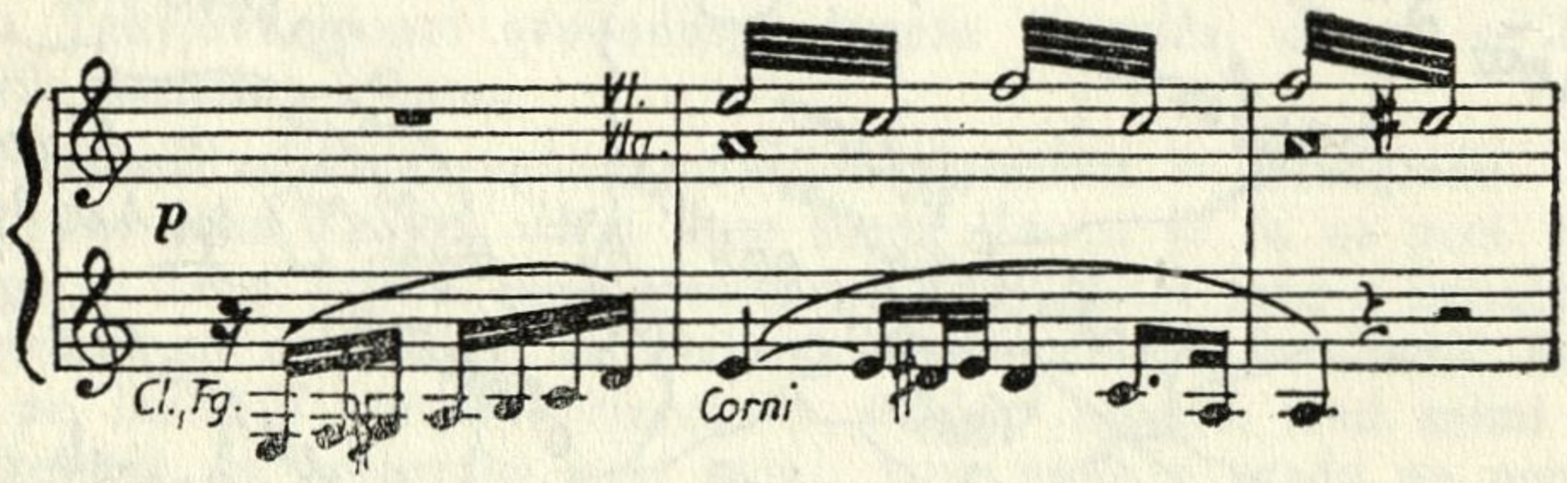


Skladateljeva skica o razporeditvi kmečkih sil v bojih za staro pravdo l. 1573.

V primerjavi z libretoma Lepe Vide in Gosposvetskega sna je libreto Matije Gubca dramaturško mnogo boljši, čeprav psihološko tudi še ni zadostno utemeljen. Zgodovinska dejstva pa so v splošnem prikazana romantično in ne ustrezajo sodobnemu

pojmovanju problematike znamenitega kmečkega upora iz 1573. leta. To romantičnost še veča izmišljena Jožkova figura, ki ji je skladatelj odmeril važno vlogo in ji naprtil krivdo za neuspeh upora, kar seveda nima nič skupnega z zgodovinskimi dejstvi. Isto velja tudi za spor med Gubcem in Gregoričem, ki ga nikoli ni bilo, in za posledice, ki so nastale v snovnem razpletu iz tega izmišljenega spora. Kljub pomanjkljivostim, ki jih je Savin sam poznal, in čeprav je uvidel, da je treba snov približati novim idejnim pogledom ter jo dramaturško zagrabiti v realističnem smislu, pa dokazuje libreto Matije Gubca močan skladateljev smisel za dramatsko učinkovito razvijanje snovi.

Glasbena obdelava Matije Gubca kaže zelo zanimivo, svojevrstno lice. Takoj v začetku nakaže orkester folklorno motiviko, ki je v drugem taktu v bistvu enaka znanemu pomenskemu motivu iz Lepe Vide. Arhitektonska osnova tega motiva se torej



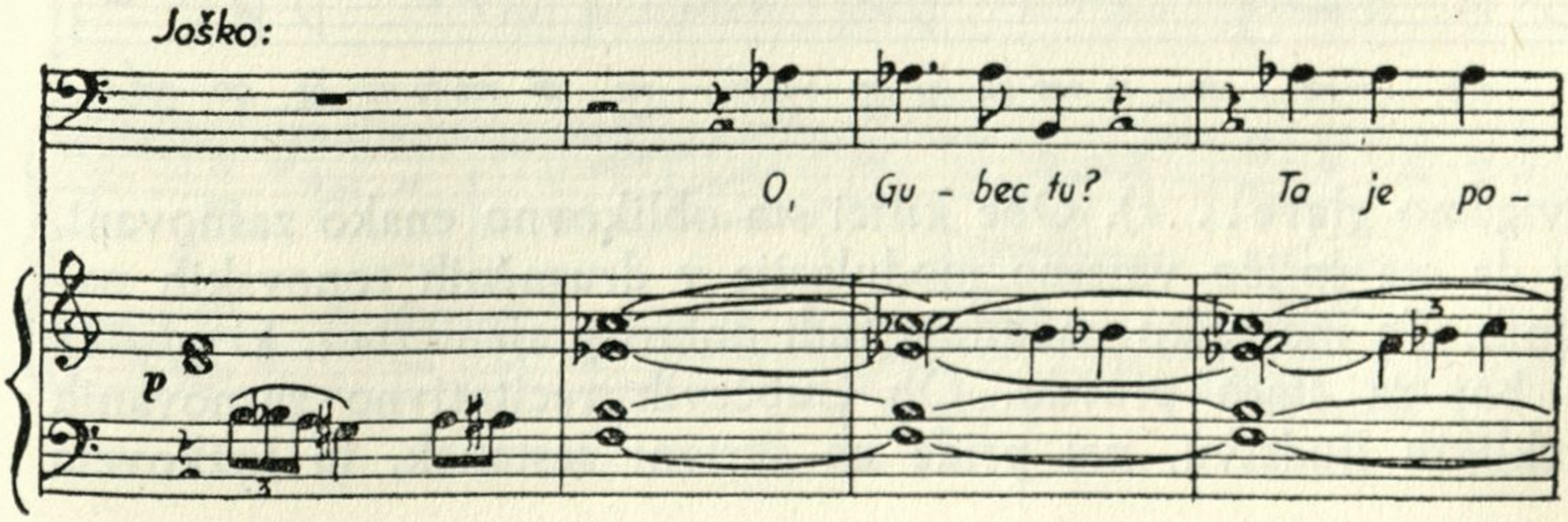
vleče iz Lepe Vide preko Gosposvetskega sna v Matijo Gubca in je eden najznačilnejših gradilnih elementov Savinovega opernega ustvarjanja. Intervalsko zaporedje mala sekunda — zvečana sekunda — mala terca v stopu navzgor in navzdol mu je bilo osnova za karakterizacijo celih oper, pa tudi njegove lastne usmerjenosti in naslonitve na tipiko ljudskega muzikalnega občutja. Zato tega zaporedja in njegovega sestavnega dela — zvečane sekunde — ne moremo imeti za zgolj tehnično sredstvo, ki bi ga skladatelj uporabljal le zaradi večje melodične pisanosti, naključno ali tam, kjer je bila nacionalna nota nujno potrebna, temveč kot sredstvo, ki mu je postalo v razvoju ena najizrazitejših lastnosti muzikalnega značaja. V zvezi s tem lahko to interpretacijo še razširimo in ugotovimo, da se navedena uporaba ujema z njegovimi glasbenimi naziranji in jo lahko uvrstimo med činitelje, ki so tudi na zunaj razodevali mesto, kakršnega si je

skladatelj odmeril s svojo željo, da bi zastopal celotno južnoslovansko skupino. Tako je jasno, da vloga omenjenega zaporedja presega značaj običajnega pomenskega motiva, čeprav se deloma z njim tudi ujema.

Po živahnem prepletanju orkestra v uvodnih stavkih se kmalu prične dogajanje I. dejanja. Skladatelj glasbeno izvrstno slika razpoloženje kmetov, katerih motivika se v solih razvija spevno, čeprav sledi pretežno izraznemu smislu vsebine in zato uporablja tudi recitativno potekajoče melodično stopnjevanje. Med tarnjanje kmetov o krivicah in njihove želje po svobodi se kmalu vmeša ljubezenska motivika, ki jo lepo izrazi Đurov solo. oblikovan v okviru septakorda. V orkestru ga spremlja ustrezajoča, zvočno polna motivika, kakršna se često ponavlja skupno s solistično in karakterizira razpoloženjske situacije, ki nastajajo v zvezi z Mogaićem ali ljubezenskimi nežnostmi. Ta motivika se v orkestru še nekaj časa prepleta, nato

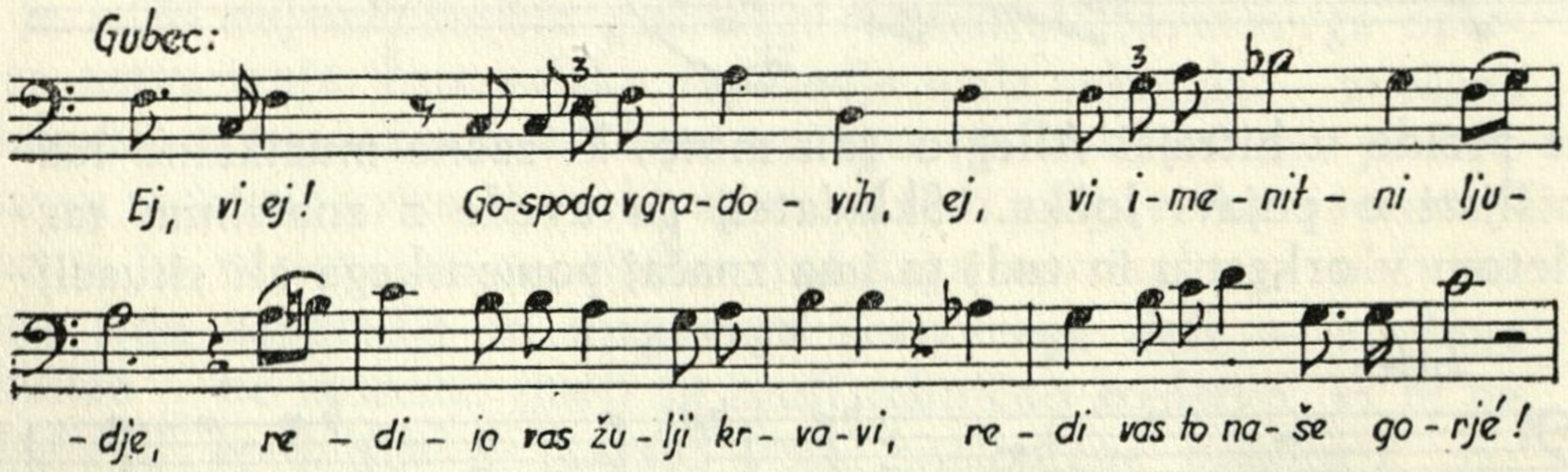


pa preide v hitrejši Allegro con moto, ki začne muzikalno razmišljati o pojavi Jožka. Skladatelj ga uvede z značilnim razpletom v orkestru in tudi ta ima značaj pomenskega ali situacij-



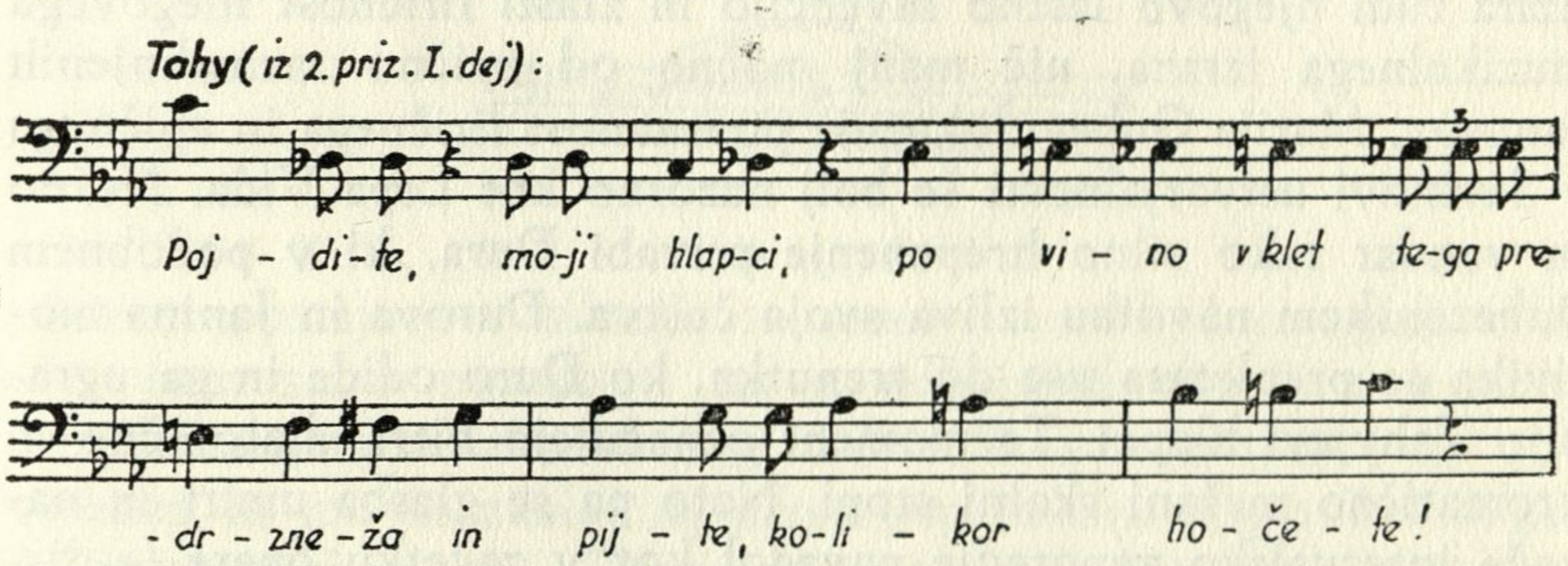


skega motiva, ki ga slišimo v nadaljnjem razvijanju ob podobnih prilikah češče. Zatem začne peti Gubec o nesreči, ki preganja ljudstvo. Za označitev tega mračnega poglavja slovenskega ljudstva uporablja skladatelj v orkestru zvečane trozvoke, ki jih sekvenčno stopnjuje po malih sekundah, v solistični motiviki pa zvečane kvinte, ki jih oblikovno dviga enako. Kot že svojčas v Lepi Vidi in deloma tudi v Gosposvetskem snu, čeprav v slednjem manj, mu je tudi v Matiji Gubcu zvečani trozvok skupno z zvečano kvinto sredstvo za slikanje ali poudarjanje temnih, neveselih razpoloženj. V Matiji Gubcu skladatelj ta sredstva uporablja še pogosteje kot v Lepi Vidi, saj je tudi snovna tematika v njem primernejša za ta namen. Tu razvije Gubec revolucionarno navdahnjeno pesem, ki pripravlja v ljudstvu razpoloženje za upor (»Ej, gospoda v gradovih . . .«, »Mi sužnji že



dvigamo glave . . .«). Obe kitici sta oblikovno enako zasnovani, le da sta spričo vmesne modulacije v drugačnih tonovskih načinih. To motiviko nadaljuje tudi dobro grajeni zbor, ki poziva v boj za staro pravdo. Ob Gubčevih recitativno zasnovanih vzklikih ljudstvu, naj pride na skrivni sestanek, in Jožkovem

sklepu, da bo to reč zasledoval, se prvi prizor zaključi. Za njim sledi živahno uvedeni drugi prizor, v katerem se dramatsko napeto riše Tahyjev nasilni značaj in nastop, vse tja do trde, oblikovno značilne motivike, ki začne z veliko septimo navzdol in



nato raste v kromatičnem stopu navzgor ter zajame obseg cele skale. Ta učinkovita karakterizacija nastale situacije se v nadaljevanju veže z močnimi intervalnimi skoki. Odločen, trd značaj ohrani muzikalno ves prizor, ki se v tem smislu tudi zaključi. Kmalu v začetku tretjega prizora se v orkestru razplete motivika, ki je po značaju in obliki sorodna motiviki iz prvega prizora in najavi Jano. Njeno hrepenenje se muzikalno oblikuje v široki, čustveno izraziti liniji in vzraste zlasti ob besedah »Đuro, moj Đuro, kje si predragi« tako v solu kakor v harmonsko slikovitem orkestru:

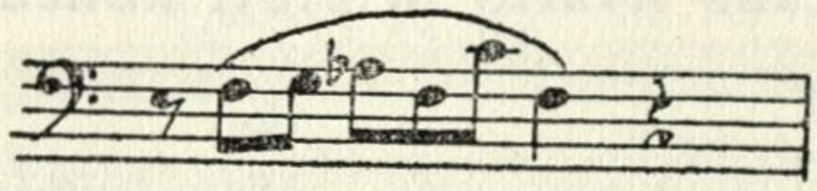


Sorodna motivika se nato javlja ob podobnih scenah skozi vsega Matijo Gubca in je med najznačilnejšimi motivičnimi razpleti opere. Po zvečani sekundi in celotnem značaju je izrazito naslonjena na ljudsko občutje. V njej je skladatelj izrazil širino svojih čustev na iskren, prepričevalen način, ki živo karakterizira tudi njegovo lastno invencijo in zlasti liričnost njegovega muzikalnega izraza, nič manj močno od epično razmahnjenih zanosov. Matija Gubec dokazuje povezanost liričnega in epičnega v Savinovi ustvarjalnosti še bolj nazorno kot Lepa Vida. Nežno in vendar tako silno hrepenenje privabi Đura, ki v podobnem ljubezenskem navdihu izliva svoja čustva. Đurova in Janina motivika se prepletata vse do trenutka, ko Đuro odide in ga ugrabijo Tahyjevi hlapci. Ta moment označujejo hitri, diatonično in kromatično mešani skalni stopi. Nato pa se glasba umiri in nakaže intervalsko zaporedje navzdol kot v začetku opere (e-dis-e-dis-c-h-a, f-e-c-a) ter zaključi I. dejanje. Z muzikalnega vidika je I. dejanje globoko razpredeno in posega v vse veje človekovega čustvovanja, od najnežnejšega do najsilnejšega. V njem nakazuje skladatelj v glavnem vse značilne motive, ki vodijo nadaljnji potek solistične in orkestralne gradnje.

II. dejanje se začne s kratkim, muzikalno manj značilnim uvodom, ki preide v prav tako manj značilen prvi prizor. Muzikalno mnogo izrazitejši je drugi prizor s Tahyjevo široko melodično linijo in Janino čustveno močno naglašeno motiviko. Slednjo spremlja zvočno pisano razpleten instrumentalni stavek, ki posebno naraste proti koncu tega prizora, ko Jana v velikem pričakovanju, da bo videla Đura, odide v grad. Prizor zaključuje zbor v občutenem, doživetem stavku. Prihod kmečkih deklet ponazarja skladatelj z motivom kola in spet naglaša svoj tesni odnos do folklore in podobnih elementov, ki so se izoblikovali

v ljudski čustvenosti. V tretjem prizoru je dramatski razplet čedalje močnejši. Nežni motivi utihnejo, arhitektonika solov in instrumentalnega stavka postaja s kromatičnimi stopi, različno

alteriranimi zvočnostmi in čedalje večjimi intervalskimi skoki vedno izrazitejša, ozračje se vedno bolj polni in zdi se, kakor da bo napetost zdaj zdaj dosegla višek. V začetku četrtega prizora jo dvigajo česte triole z značilno oblikovno zaključenostjo,

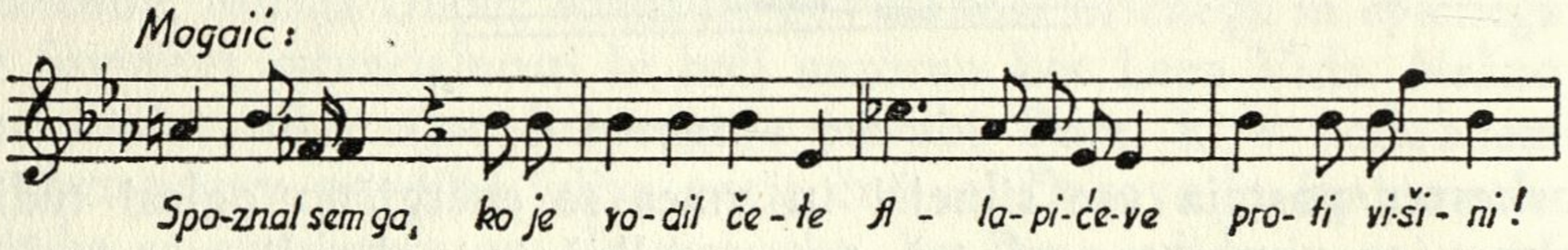


orkester postaja vse silnejši in vmes se energično oglasi tudi zbor (»za staro pravdo!«) ter z odločnimi akordi v a-molu konča II. dejanje. Kakor v I. je tudi v II. dejanju zbor malo pomemben in mu še zdaleč ni odmerjena takšna vloga kot n. pr. v Gosposvetskem snu. Glavna nosilca vsega dogajanja sta orkester in vokalni ansambel (soli), čeprav je funkcija ljudstva v tem dejanju izrazita. To razmerje med posameznimi izvajalnimi telesi seveda utemeljuje način graditve, ki jo skladatelj uporablja v tej operi, in tako tudi njegovi muzikalni nazori, ki se neposredno dotikajo arhitektonike.

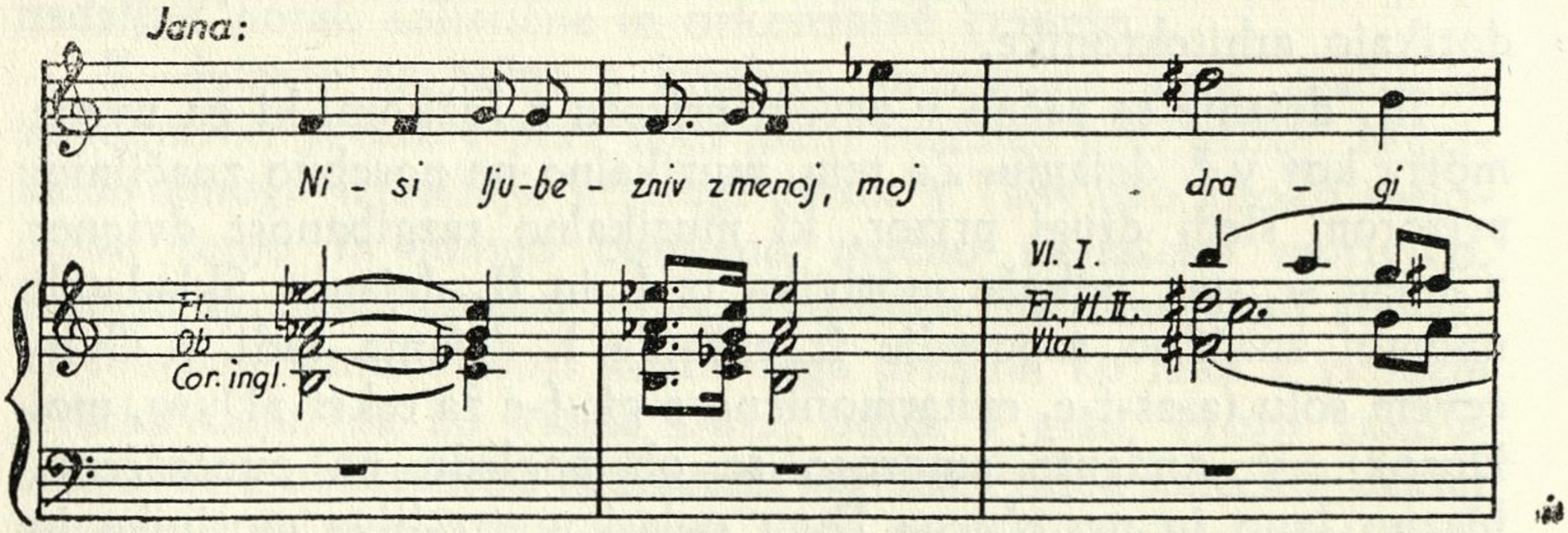
III. dejanje se začne v prvem prizoru z Jožkom, ki ga uvede motiv kot v I. dejanju. Za tem, muzikalno ne posebno značilnim prizorom sledi drugi prizor, ki muzikalno razgibanost dvigne; v njem se spet pokaže motivika iz I. in II. dejanja. Skladatelj uporabi značilno zaporedje iz začetka I. dejanja tudi v Gubčevem solu (a-as-f-e, enharmonično a-gis-f-e za tekst »Đuro, moj Đuro«). V Andante amoroso se ob pogledu na onečaščeno, blazno Jano in nesrečnega Đura oglasi pretresljiva motivika in še spodbudi močan vzpon muzikalnega izraza, ki se kmalu zatem razraste v orkestru, solih in deloma tudi v zboru. Dramatičnost dejanja se neprenehoma dviga, vmes se oglaša Jožkov motiv in v polnem, izrazito polifonskem simfoničnem poletu, ki je eden najlepših v operi, orkester ob Gubčevem solu (»Sonce je zemljo rešilo teme, tako bomo teme trpljenja rešeni tudi mi«) zaključi III. dejanje, tudi tokrat z akordom v a-molu.

Tudi IV. dejanje v muzikalni izrazitosti ne pojema. Snovno napeto vsebino prikazuje muzikalna zasnova zelo stopnjevano tako v orkestru kakor v solih, ki so na splošno grajeni zelo

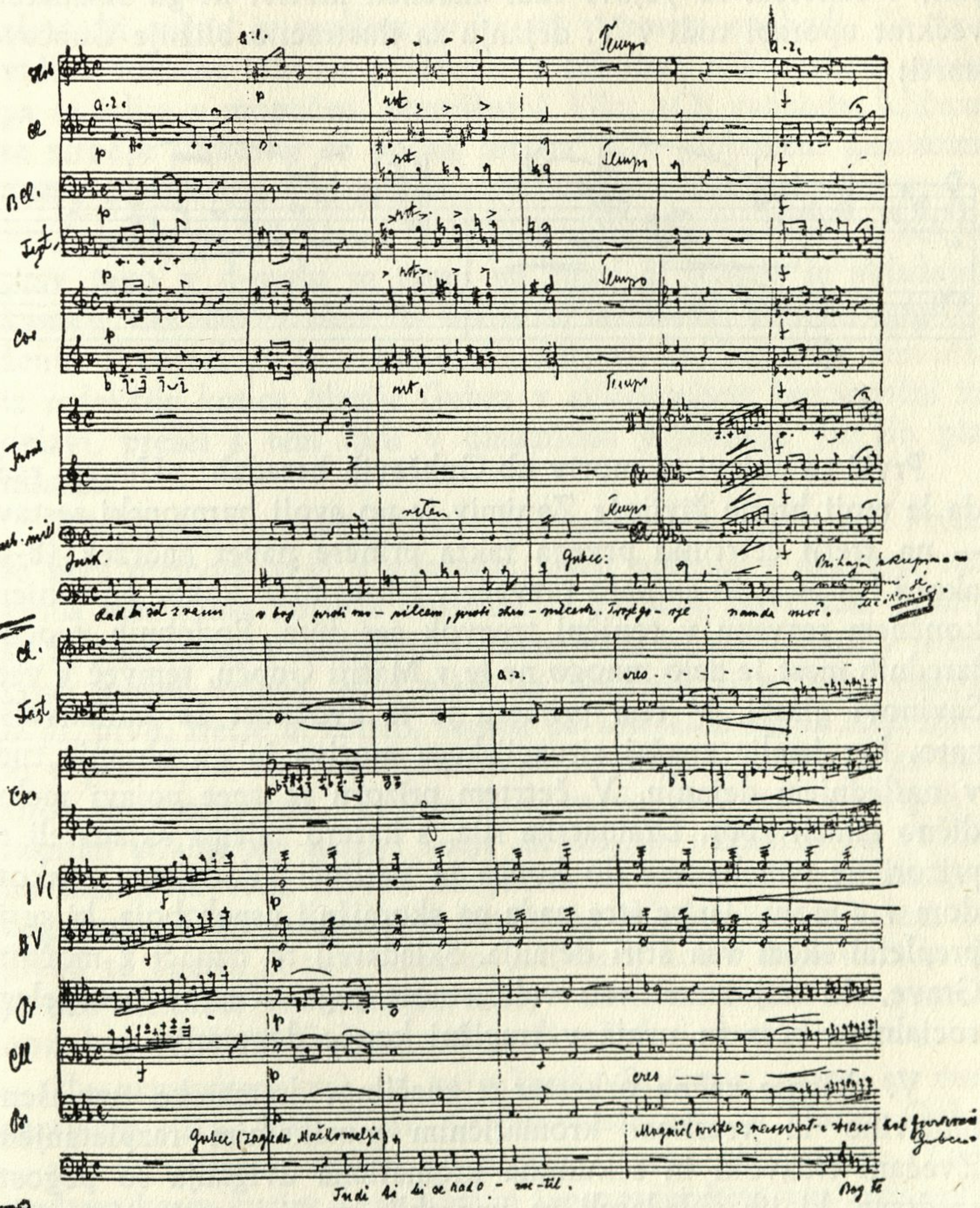
moderno, še bolj kot v prejšnjih dejanjih. Vsebina dobiva v njih močan izraz in kljub temu, da so v razmerju do instrumentalnega stavka še vedno v ozadju, so značilno poudarjeni in lepo dopolnjujejo muzikalno celoto. Tako je n. pr. v prvem prizoru arhitektonsko zanimiv Mogaićev solo, ki ga oblikuje skladatelj med drugim z zvečano kvarto in proti koncu z dvema zapored-



nima čistima kvintama, to je v celoti z veliko nono, in ga v orkestru prej vsebinsko nakaže s prejšnjo sorodno motiviko. Drugi prizor je poln tragično zajetega razpoloženja, ki ga ustvarja usoda slepega Jurkovića in blazne Jane. Ustrezajoče razpoloženju se barvajo tudi zvočne družitve, ki so često nenadejane, pa v



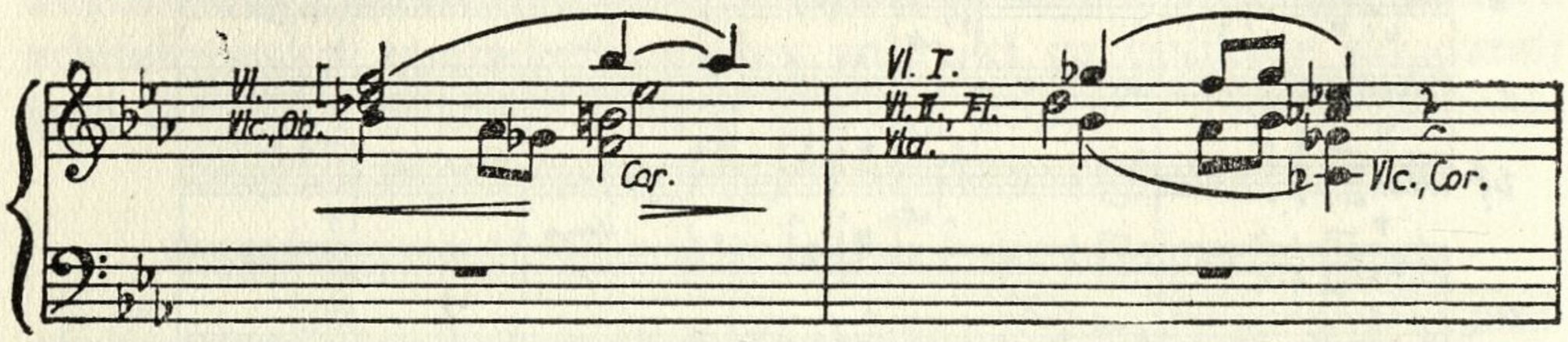
svoji zaporednosti zanimive in dobro karakterizirajo razvijajoče se čustvene situacije. Hkrati tudi kažejo skladateljevo doslednost v moderni zvočni gradnji, ki je v Matiji Gubcu vedno bolj pisana. Za kratkim drugim prizorom sledi tudi kratki tretji prizor, ki ga idejno vodi Jožko. Skladatelj ga takoj v začetku naznači z njegovim motivom in v skladu z njim ter vsebino dramatsko razvije celotni muzikalni potek. Dramatska napetost se v četrtem prizoru še stopnjuje. V začetku prizora jo motivično prikazujejo hitre šestnajstinke in začne se bogat muzikalni raz-



Skladateljev rokopis

Fragment iz III. dejanja Matije Gubca.

plet, v katerem se pojavi tudi značilen motiv, ki ga skladatelj večkrat uporabi tudi v V. dejanju za ilustracijo bližnje Gubčeve smrti:



Prvič se pojavi ta motiv ob Gubčevih besedah: »Umrem rad, da le moji bratje živijo!« Zanimiv je po svoji harmonski sestavi — na tretji četrtinki prvega takta prinese napet zadržek (b-h, akord f-h-es-b, ki se nato razveže v f-h-es-a) — kakor po svojem končnem razvezu v tonični trozvok ces-dura. Podobnih zvočno izrednih mest je zelo mnogo ne le v Matiji Gubcu, temveč v vsej Savinovi glasbi. V tem primeru je ta zvočnost še zanimivejša zato, ker jemlje značaj situacijskega motiva in ga ohranja tudi v naslednjem dejanju. V četrtem prizoru se spet pojavi melodično izrazit zbor. Dramatska sila, s katero zajema skladatelj ta prizor, ne poneha vse do konca in zaključi IV. dejanje z akordom v c-molu. Tu se stre nada na skorajšnji uspeh boja, ki se je prepletal skozi vsa štiri dejanja. Skladatelj to označi z močnim Grave, ki naj izrazi vso veličastnost tega, čeprav neuspelega socialnega boja in uvaja v tragični konec dogajanja.

V. dejanje začne orkester z značilno, dramatsko naglašeno motiviko in vseskozi kromatičnim muzikalnim razpletanjem. Zvečani trozvoki in sekundna kromatična dviganja so pogosta sredstva, ki jih skladatelj tu uporablja za čim močnejšo naglasitev vsebinskega izraza. Oglaša se motivika iz konca IV. dejanja, čedalje pogostejša je in vnaša v vso to smrtno veličastje in nezlomljivo vero v končno zmago nekaj čudovito nežnega, tiho občutenega, kakor da se odpira vsa neizmerna čustvenost Gubčevega ljudstva. V tem zapoje ljudstvo molitev, v katero se vpletajo boleči Pasančevi kriki, oblikovani s kromatiko navzdol, in Gubčev spev, ki ga kljub vsej grozi ne zapusti svež optimizem.

Orkester dinamično in motivično vedno bolj raste, vmes vpada zbor, ki začne iz molitve prehajati v pesem svobodi. Ta je z vidika vokalne tehnike preprosta, v tekočem polifonskem stavku pa se izlije v mogočen, prepričujoč klic: »Oj svoboda, kličemo te mroč!« Orkester se počasi umirja in v globokem pianissimu zamre z akordom v d-molu.

Prvotno je bil konec zamišljen drugače, na forte, sicer pa prav tako v d-molu in samo na tonu d. Konec je skladatelj kasneje nekoliko razširil in bistveno spremenil končno razpoloženje. Prenesel ga je v postopno usihanje in, kakor je razvidno iz redakcije konca Matije Gubca v skladateljevi lastnoročni izdelavi, prešel s tem tudi v dinamično pojemanje vse do pianissima.

Oblikovno je Matija Gubec Savinova najboljša opera. Prizor se brez premora veže s prizorom, eden prehaja v drugega, razvojna muzikalna linija je dosledna in vzročno povezana, dejanja so si med seboj v dokajšnjem ravnotežju in sestavljajo v skupnosti močno celoto. Med njimi so nekatera sicer bolj izrazita, n. pr. prvo, tretje in četrto, vendar pa bistvenih razlik med njimi in v primerjavi tudi med prizori ni. Iz vsega je razviden en sam širok motivični tok, ki ima sicer svoje variante, se bogati z raznimi stranskimi motivi večje ali manjše važnosti, pa vendar ne zmanjšuje vtisa močne zaključenosti, enotnosti muzikalnega dogajanja. Tudi invencija, s katero je skladatelj muzikalno zagrabil to opero, je zelo izrazita, nič manj kot v Lepi Vidi, le da je tam nekoliko svobodnejša, manj vezana na oblikovno plastičnost kot v Matiji Gubcu, zato tudi učinkuje manj enotno.

Če primerjamo vse tri najvažnejše Savinove opere, se nudi zanimiva slika. Lepa Vida, Gosposvetski sen in Matija Gubec — vse so zajete v smislu novoromantičnega oblikovanja. Toda medtem ko se čuti v Lepi Vidi in Gosposvetskem snu tudi vpliv drugih stilnosti, n. pr. romantike in impresionizma, je ta vpliv najmanj očiten pri Matiji Gubcu, ki je med Savinovimi opernimi ustvaritvami novoromantično najdoslednejše grajena opera. Vsi drugi vplivi so neznatni, tako majhni, da nič ne odmevajo v celotni muzikalni izdelavi. Prav zato kaže Matija Gubec stilno tako enotno lice, oblikovno takšno doslednost in tehnično tolikšno dovršenost. Instrumentalni stavek je v Matiji Gubcu

še bolj izdelan, tekoč in širši kot v Lepi Vidi in Gosposvetskem snu. Operni simfonizem se je v njem uveljavil bolj kot v katerem koli drugem Savinovem opernem delu. Orkester je v Matiji Gubcu zvočno izredno bogat in barvit, kar preliva se, kaže odlično Savinovo kontrapunktično znanje, smisel za polifonsko gradnjo, poleg katere se homofonski stavek sploh ne poskuša uspešneje uveljavljati, in hkrati tudi odlično instrumentacijo, v kateri je skladatelj zelo zrasel proti Lepi Vidi in Gosposvetskemu snu. Tako pomeni Matija Gubec že s tehnično-oblikovne strani skladateljev vsestranski napredek na področju opernega ustvarjanja. Če se tudi ob Matiji Gubcu vprašamo, ali in koliko se je v njem uveljavilo wagnerjanstvo, moramo ugotoviti, da ga je v njem neposredno opaziti med vsemi Savinovimi operami najmanj. Skladatelj sicer tudi v Matiji Gubcu uporablja pomenski, se pravi v Savinovem smislu situacijski ali bolje idejni motiv. Ta se razodeva v likih Jožka, Jane, Đura in deloma tudi Gubca. Vloga takih situacijskih motivov ni v Matiji Gubcu bistveno nič drugačna kot v Lepi Vidi ali Gosposvetskem snu, vendar pa to ne znižuje stopnje izvirne sile, ki jo je skladatelj vlil v svojega Matijo Gubca. Dejansko je le metoda, ki jo je Savin porabil v svoji arhitektoniki. Zato uporaba pomenskega — situacijskega — idejnega motiva ni nič drugega ko oblikovna stran Savinove gradnje in kaže oblikovno sorodnost s pomembnimi novoromantičnimi ustvarjalci. To sorodnost moremo opaziti tudi v pogledu uporabljanja raznih tehničnih izraznih sredstev, kot so zvečani trozvoki, zvečani in zmanjšani intervali, različno alterirani tro- in četverozvoki, sekvenčno grajenje, ki že iz Bachovih časov ni nič novega in je priljubljeno tudi v današnjem času, pisane modulacijske menjave, širok simfonični stavek, pogosta kromatika, ki je v instrumentalnem stavku še močnejša kot v solih ali celo zborih, posvečanje pozornosti dinamičnemu stopnjevanju itd. Deloma prehajajo ti činitelji z oblikovnega področja že na izrazno področje in se z njim mešajo. Savin jih je zlasti v Matiji Gubcu deloma že uporabljal docela po svoje, tako n. pr. modulacijske spremembe, vodenje in razvijanje instrumentalnega stavka, tonalitetne prehode brez modulacijske priprave, melodično oblikovanje solov in instrumentalne motivike. Iz vsega je čutiti osebno noto, ustvarjalca, ki doživlja in ima ustvarjalno silo, s katero more svoja doži-

vetja tudi na zunaj polnovredno oblikovati, skladatelja, ki se zaveda svoje poti in mu je jasno, kaj prav za prav hoče. To kaže Savinov Matija Gubec v živih, ostrih potezah, čeprav lahko tudi v njem oblikovno zasledimo razne vplive, tako Wagnerjeve in R. Straussove. Široki izraz, ki ga je skladatelj razvil v tej operi, pa dokazuje, da je Savin v njej kljub vsemu samosvoj, izviren in da je Matiji Gubcu odločno vtisnil pečat svoje ustvarjalne osebnosti.

Tako lahko označimo Matijo Gubca za Savinovo najizrazitejšo in najosebnejšo opero, ki se zaradi oblikovne dovršenosti dviga nad Lepo Vido, čeprav mu je ta blizu po sili osebnega izraza. V tej primerjavi se kaže kot najšibkejši Gosposvetski sen. Tako nastaja med Savinovimi operami naslednje kvalitativno stopnjevanje: Gosposvetski sen — Lepa Vida — Matija Gubec, v katerem je slednji najmočnejši izraz Savinovega opernega ustvarjanja.

Matijo Gubca označuje še nekaj drugih posebnosti. Predvsem je važno, da obravnava važno zgodovinsko snov. Z njo je skladatelj že drugič posegel v slovensko zgodovino. Ljubljanska Opera zaznamuje med svojimi izvedbami poslednjih 20 let v glavnem tale izvirna slovenska dela: Gerbičev Nabor, Foersterjevega Gorenjskega slavčka, Sattnerjevo Tajdo, Kogojeve Črne maske, Osterčevo Iz komične opere in tako imenovane minutne opere istega skladatelja (Medea, Maska rdeče smrti, Dandin v vicah), Parmovo Ksenijo, Kozinov Ekvinokcij, Poličevo Mater Jugovićev, Švarovi Kleopatro in Veroniko Deseniško, Bravničarjevega Hlapca Jerneja in operno farso Pohujšanje v dolini Šentflorijanski ter končno Savinove opere Lepo Vido, Gosposvetski sen in Matijo Gubca. Motiviko iz zgodovine slovenskega ljudstva zajemajo med vsemi navedenimi operami le Savinov Gosposvetski sen in Matija Gubec ter Švarova Veronika Deseniška, ki je nastala mnogo kasneje. Tako je bil Savin v slovenski operni tvorbi te smeri skoraj osamljen pojav. Njegova prizadevanja in storitve imajo torej v razvoju slovenske opere pomen, ki se nanaša na idejno izredno važno problematiko.

S tem, da je Savin v svoji operi obdelal motiviko kmečkega upora iz 1573. leta, se je hkrati nujno dotaknil tudi njenega najglobljega, socialnega bistva. Tega je skladatelj zagrabil na

mnogih mestih, četudi v romantični osvetljavi. To na splošno sicer ni nobena posebnost, saj zgodovinska snov slovensko-hrvatskih kmečkih uporov iz 16. stoletja sama po sebi vključuje socialno problematiko, iz katere je prvenstveno in izvirno tudi vzrasla. Zanimivejše je, da je to zgodovinsko-socialno problematiko muzikalno oblikoval skladatelj štiriinšestdesetih let, skladatelj, ki večji del svojega življenja sploh ni občutil socialnih težav in je večino svojega življenja preživel v tujem, slovenstvu in slovanstvu sovražnem okolju ter se v tem razdobju ni mogel neposredneje povezovati ne s takratno ne s preteklo slovensko problematiko. S tega vidika postaja zgodovinsko dejstvo nastanka Savinovega Matije Gubca še značilnejše, toliko bolj, ker tudi družbena struktura, v kateri se je rodila ta opera, takšni in podobni problematiki ni bila naklonjena, četudi se je obravnavala v umetniški obliki in na način, ki ne ustreza dialektičnemu pojmovanju. Vse to daje Matiji Gubcu poseben naglas in svojevrstno vrednost v slovenski operni tvorbi.

Muzikalni značaj Matije Gubca ni internacionalen ali kozmopolitski. Izrazno nosi poteze svojega tvorca. Motivično je pogosto naslonjen na južnoslovanski ali balkanski folklorni element, kar je mogoče čutiti iz vsega njegovega muzikalnega poteka. Tu je takšna naslonitev nedvomno bolj upravičena, bolj utemeljena kot v Lepi Vidi, saj gre za snovno območje, v katerem se mešajo hrvaški in slovenski vplivi, kjer en element posega v drugega in zato ostre meje ni mogoče začrtati. Seveda lahko nastane vprašanje, ali bi ne bilo pravilneje, ko bi bil skladatelj uporabil slovensko folklorno gradivo. Nanj bi mogli odgovoriti pritrdilno, če bi ostro zastopali slovensko stališče in bi ne poskušali razumeti skladateljevega gledanja, ki ga je še vedno označevalo pojmovanje izpred leta 1900, namreč, da je hotel v glasbi zastopati vso južnoslovansko skupino. V balkanski folklori je gledal velikansko muzikalno bogastvo, ki se mu je spričo intenzivnega študija zelo približal. Slovenske glasbene folklore pa najbrž kdo ve kaj ni poznal in tudi na splošno je bilo na tem področju do njegovega Matije Gubca malo storjenega. Tako se z njo mnogo ni mogel okoristiti. Imel jo je tudi za skromno in je njeno gradivo uporabljal le malo, v nekaterih

svojih zborih. Iz teh razlogov se v Lepi Vidi, Gosposvetskem snu in Matiji Gubcu ni vodilno naslonil na slovensko ljudsko pesemsko motiviko, temveč se je usmeril tja, kjer se je čutil trdnejšega, v balkansko folkloro. Matija Gubec v uporabljanju folklornih elementov sicer še zdaleč ni tako izrazit kot Lepa Vida, vendar pa jih lahko zasledimo stalno tudi v njem. Tako mu v nekem smislu že ti dajejo slovanski karakter ali nanj vsaj vplivajo. Seveda bi bilo napačno, če bi zgolj iz tega hoteli sklepati na slovanski značaj Matije Gubca, saj zvečana sekunda ali omenjeno zaporedje mala sekunda — zvečana sekunda — mala terca ni izključno južnoslovanska posebnost, temveč se razširja na večje področje, ki združuje mnogo različnih, tudi neslovanskih narodnosti. Bolj tipična v tem pogledu je uporaba kola in približevanje občutju zagorske ljudske glasbene motivike, ki je razvidno zlasti iz zborov. Še značilnejši pa je način široke čustvenosti, ki jo preliva skladatelj v Matiji Gubcu in ima v svojem izrazu tisto, kar razodeva slovanski narodnostni veji pripadajočega tvorca. Ta čustvenost, ki se ogiblje sladkobnosti in je često skoraj nekako trda, elementarna v svoji sili, pa v bistvu še vedno polna čudovite nežnosti, je v Matiji Gubcu izrazita bolj kot v Lepi Vidi in mnogo bolj kot v Gosposvetskem snu. Tako se kaže Matija Gubec kot opera, ki kvalitetno označuje izrazno silo skladatelja, ga kljub nekaterim vidnejšim vplivom karakterizira tudi oblikovno in se uvršča v slovensko operno produkcijo kot izvirno delo, ki je tudi razvojno pomembno.

Matija Gubec je ležal v skladateljevem arhivu približno tri leta. Zanj se je sicer že leta 1924 zanimalo Narodno kazalište v Osjeku[30]. Vendar iz tega ni bilo nič in Matija Gubec ni bil tam izvajan niti takrat niti kasneje. Zakaj ga skladatelj ni takoj oddal ljubljanski Operi, ni jasno in njegova korespondenca tega naravnost nikjer ne pojasnjuje. Le posredno je čutiti, da z njo ni bil v najboljših odnosih[31]. Predvsem pa Savin svojih del ni ponujal. To dokazuje na eni strani njegov karakter, kateremu se je prerivanje upiralo, zaradi česar kljub kvalitetnim ustvaritvam v slovenski glasbi doslej ni dobil ne formalno ne praktično tistega mesta, ki ga zasluži, na drugi strani pa to stran njegove

---

30 Gl. pismo P. Golie z dne 19. IX. 1924 (hrani O. Širca).

31 N. pr. že cit. Osterčevo pismo z dne 20. IX. 1928.

osebnosti lepo pojasnjuje korespondenca, ki jo je obsežno vodil z raznimi osebami iz slovenskega skladateljskega kroga in s slovenskimi glasbeniki na splošno. Njegove poglede na vprašanje uveljavljanja lastnih skladb bo lepo prikazalo nadaljnje razpravljanje. Rokopis Matije Gubca je oddal Savin upravi ljubljanskega Narodnega gledališča leta 1926[32] in iz raznih Neffatovih pisem[33] Savinu je razvidno, da je bil Matija Gubec aktualen za izvedbo že v tem letu, da pa razni tehnični momenti tega takrat še niso dovolili. Tako je Matija Gubec počival v arhivu ljubljanske Opere in Savin se je v 1928. letu zaradi tega precej ostro razpisal: »Ako pa bi v Ljubljani vendar prišlo do vprizoritve mojega ‚Matije Gubca' — miljé bi se moral izpremeniti — tedaj upam, da najdem prav tako meni naklonjeno publiko kot pri ‚Gsposvetskem snu' ali celo pri ‚Lepi Vidi', ki je bila 18krat postavljena na oder . . .«[34] Iz tega moremo sklepati, da je mislil z »okoljem« na osebne momente, ki naj bi bili zadrževali uprizoritev Matije Gubca. Koliko je ta moment resnično vplival, je seveda težko dognati, na vprašanje uprizoritve pa je gotovo nekoliko vplivalo mnenje, da Savinove opere zaradi libretov kljub odlični glasbi povsem ne uspevajo in da bi táko, že udomačeno mišljenje utegnilo vplivati na neprimeren odziv ob uprizoritvi Matije Gubca. Pri vsem tem tudi ni mogoče prezreti dejstva, da se slovensko občinstvo nikoli ni kdo ve kaj navduševalo za izvirne slovenske opere in da so se mu tuja dela dozdevala mnogo kvalitetnejša od domačih. Takšen je bil na splošno okus ljubljanskega opernega občinstva, ki je bil karakterističen tako za družbeno strukturo kot preko nje tudi za vzgojo ljudstva, ki se je bolj in rajši usmerjalo k tujim kot k domačim ustvaritvam. Vsi ti znani in še razni neznani momenti niso priporočljivo vplivali na pozitivno rešitev vprašanja o izvedbi Matije Gubca, ki je bil v ljubljanski Operi uprizorjen šele deset let po oddaji rokopisa, 30. septembra 1936. leta. Instrumentalna partitura, soli in zbori, skratka vsa muzikalna zasnova Matije Gubca je ostala v krstni izvedbi nespremenjena — izjema so le neznatna, nebistvena črtanja. Tudi tekst je ostal, kakor je bil, kot njegov

---

[32] NM I/1 (R. Savin, Kako je nastala moja opera »Matija Gubec«).

[33] N. pr. pismo A. Neffata Savinu z dne 21. III. 1926.

[34] NM, isto.

avtor pa je naveden skladatelj: »Besedilo spisal in uglasbil Risto Savin.«[35]

Ko se je pripravljala uprizoritev Matije Gubca, je pisal Osterc Savinu:

»Čisto gotovo je Gubec Tvoja najboljša stvar. Kljub preprostim sredstvom zveni zelo delikatno in je posebno enotnost sloga popolnoma dosežena.«[36]

Pismo kaže, da je Osterc mislil predvsem III. dejanje, katerega prvo skušnjo je poslušal v Operi. Kaj je Osterc mislil pod »preprostimi sredstvi«, ni jasno, kajti Gubec tehnično nikakor ni preprost, temveč nasprotno zelo kompliciran. Spričo stilnosti, ki jo je zastopal v radikalni smeri Osterc, bi bila gornja trditev bolj razumljiva. Tudi Gledališki list[37], ki je izšel za krstno izvedbo Matije Gubca, je prinesel vrsto informativnih člankov o operi in M. (= Matija) B. (= Bravničar), ki se je nekoliko dotaknil muzikalnih nadrobnosti Matije Gubca, se je o novi Savinovi operi izrazil zelo ugodno. Navedel je njene splošne značilnosti in ugotovil, da ima melodična linija v Matiji Gubcu »Savinove svojstvene in osebne poteze, prav tako jih ima tudi dramatsko dinamično izražanje«.[38] Naglasil je, da je sicer že poprej mogoče opaziti prizadevanje za ustvaritev slovenske narodne opere pri B. Ipavcu, Gerbiču in Parmi, da pa je »postal Risto Savin najpomembnejši skladatelj slovenske narodne opere in njen predstavitelj v glasbeni eri Novih akordov«.[39] Matija Gubec se namreč na lepaku, ki je bil natisnjen za to priliko, in v omenjenem Gledališkem listu naziva »narodna opera«, kar hoče povedati, da je snov vzeta iz življenja slovenskega naroda, in kar verjetno vsaj delno zajema tudi značaj opere kot glasbene tvorbe.

Tudi kritika je sprejela Matijo Gubca zelo pozitivno. V svojih poročilih ga je zlasti pohvalno obdelal Osterc[40], ki je trdil, da je vnanji okvir Matije Gubca utemeljen na Wagnerjevem načinu

---

35 GL 1936-7/3.
36 Pismo z dne 20. IX. 1936 (hrani NUK).
37 GL, isto.
38 M. Bravničar, Risto Savin: Matija Gubec, GL 1936-7/3.
39 M. Bravničar, isto.
40 Gl. Mb, 7. X. 1936; J XVII/226; MG VIII/5, str. 102.

glasbene drame, kar je tudi res, in je naglasil, da nam je dal Risto Savin z Matijo Gubcem »reprezentativno opero, ki bo na velikih odrih učinkovala še močneje«.[41] V oceni te opere je uporabil pojem »situacijski motiv«, ki ga je prevzel od Savina. Podobno kot Osterc je ocenil Matijo Gubca tudi Emil Adamič, ki je sodil, da je »instrumentalna plat opere Savinova največja moč, da je Savin velik in duhovit najditelj vseh novih instrumentalnih barv, samosvoj, drzen slikar, ki so mu zlasti pri srcu čudovite zvočne možnosti lesenih glasbil«.[42] Te instrumentacijske odličnosti so ugotavljali tudi drugi in prav za prav vsi kritiki Savinovih oper. V Matiji Gubcu so še posebno porasle, saj je v njem znal skladatelj poleg godal sijajno uporabljati tudi pihala in trobila — podobno kot v svojih zrelejših delih R. Strauss. Adamič je tudi naglasil socialno motiviko, ki jo zajema Matija Gubec, in je v navedeni kritiki zapisal med drugim: »Ako Matija Gubec glasbeno ni krik najmodernejšega načela časa, kakor bi mu najmlajši morda očitali, pa je po svoji socialni zasnovi simbolični višek tega časa.«[43] Ta »krik najmodernejšega načela časa«, o katerem govori Adamič, je bil konstruktivizem, ki je bil takrat v slovenski glasbi aktualen in je veljal za določeno skladateljsko skupino kot edino pravilen. Za tem Savin v Matiji Gubcu gotovo ni sledil, bil pa je kot novoromantik vseskozi moderen. Zanimivo je, kako ostro je naglasil Adamič socialno zasnovo Matije Gubca. Ta je takrat očitno pomenila mnogo in je izzvala močan odziv, kar je bilo v tedanji fazi družbenega razvoja pri Slovencih značilno in kot osamljen umetniški pojav tudi svojevrstno. Adamič je tudi dobro nakazal vprašanje skladateljeve izvirnosti: »S samo po sebi umljivo — tako se zdi — lahkotno inspiracijo najde vsaki situaciji in vsaki ubranosti točno primerni glasbeni izraz, ki se ga ne oklene, ki ga ne razglablja, temveč bežno pohiti v drugi, deseti, stoti, a to povsem logično, brez nasilja, kar vse skupaj tvori samobitni, pristno savinovski glasbeni slog.«[44] Čeprav na kratko, je s tem pravilno karakteriziral Savinove osebne poteze, ki v arhitektoniki niso bile v tem, da bi se dalje časa mudil ob nekem motivu, ga razpredal in širil z

---

[41] Mb, 7. X. 1936, Osterčev članek Matija Gubec von Risto Savin.
[42] J XVII/229 (3. X. 1936), Adamičeva kritika o Matiji Gubcu.
[43] E. Adamič, isto.
[44] E. Adamič, isto.

wagnerjevsko obsežnostjo. Poln sveže invencije je hitel od misli do misli, nizal glasbene domisleke v vzročni povezavi in se je s tem oddaljeval od Wagnerjevega oblikovnega stila. Ta način je v izraznosti Savinove glasbe tudi utemeljen in ji daje — posebno v Matiji Gubcu — še poseben značaj in osebni ustvarjalni pomen. Ob tem pa je treba še ugotoviti, da se skladatelj ni ogibal motivičnemu razglabljanju, ki v njegovi skladbi ni dolgovezno, temveč je izvedeno toliko, kolikor se je zdelo skladatelju za utemeljitev nekega glasbenega domisleka potrebno.

V »Sloveniji« se je o Matiji Gubcu na široko razpisal -i. (Regali), ki je ugotovil, da Matija Gubec »ni sicer tako slovenski, da bi ga spoznal gluh človek, kdor pa ima finejši čut in hoče iskati, bo našel v ‚Matiji Gubcu' tudi slovensko izvirnost« in da je ta opera »eden izmed osnovnih kamnov slovenske narodne opere. Risto Savin je zidar slovenske narodne opere . . .«[45] Pisec je bržkone pozabil, da je Savin pred Matijo Gubcem napisal Gosposvetski sen in da so v slovenski glasbi prizadevanja te vrste obstajala že pred njim. Isti pisec je naglasil, da je libreto šibkejši in je sprožil vprašanje, ali bi bilo potrebno prenesti snov Matije Gubca bolj na slovensko ozemlje. Tega se je posredno dotaknil tudi nepodpisani poročevalec v Hrvatskem dnevniku[46], ki je sicer o Matiji Gubcu pisal prav tako zelo pozitivno. V omenjenem članku v »Sloveniji« pa je zanimiva in značilna pripomba, da »ni bilo nobenega pravega odmeva v slovenski javnosti«. Pisec se pritožuje, da »niti v časopisih ni bilo nobene reklame«, čemur išče razloge in sklepa, da je dejstvo »samo vredno obsodbe«.[47] Morda so res bile v ozadju kakšne skrivne sile, ki so bile ob uprizarjanju izvirnih slovenskih glasbenih del vedno tako pogoste. O njih je nedoločno govoril tudi skladatelj, konkretno pa se jih ni hotel nikoli dotakniti.

Glasbeno je Matija Gubec uspel. Tudi libreto ni našel toliko nasprotovanja kot teksti prejšnjih Savinovih oper. Če sodimo po kritikah in skladateljevih izjavah, je bila tudi glasbena reprodukcija Matije Gubca zelo dobra. Le z režijsko obdelavo se nista strinjala ne kritika ne skladatelj. Adamič je n. pr. zapisal, da je

---

[45] Slo V/41, J. Regali, Velika slovenska opera.
[46] HD I/135.
[47] Slo V/41.

bila režija le nakazana in da jo je treba temeljiteje izdelati.[48] To omenjam zaradi tega, ker je bil skladatelj prepričan, da je bila pomanjkljiva režija vzrok, da Matija Gubec ni mogel pokazati svojega pravega obraza.

Po izvedbi v ljubljanski Operi je bil Matija Gubec uprizorjen le še v Celju 1938. leta o priliki Celjskega kulturnega tedna[49] z ansamblom ljubljanskega opernega gledališča. Šlo je sicer tudi za uprizoritev v zagrebški Operi in nekateri politični krogi iz vrst takratne HSS (Hrvatska seljačka stranka) so si za to mnogo prizadevali, češ da je snov aktualna tudi za Hrvate. Spričo politične situacije okrog 1937. leta bi jim bil namreč zelo dobrodošel. Že v samem začetku pa ni kdo ve kako dobro kazalo za uprizoritev Matije Gubca v Zagrebu. To dokazuje tudi Savinovo pismo Ostercu, da mu ravno

»piše Švara, da z Gubcem v Zagrebu ne bo nič i. sc. (in sicer, op. pis.) iz političnih vzrokov. Tudi Kreftu[50] se tako godi«[51]

Kasneje je Savinu pisal Osterc, da

»na premiero iz Zagreba ni bilo nikogar, ker tudi Begovićevega Gubca ne smejo dajati«.[52]

Cenzura je bila stroga in ni dovoljevala del, ki bi mogla koristiti opozicijskim strujam. Savin pa je svojega Matijo Gubca kljub vsemu poslal preko ljubljanske Opere zagrebški Operi na vpogled. To potrjuje Poličevo sporočilo Savinu, da mu je Krešimir Baranović potrdil prejem klavirskega izvlečka Matije Gubca in v istem pismu pristavil,

»da su kod nas zabranili izvodjenje drame ‚Matija Gubec', pa sumnjam da bi — za sada — dozvolili i operu«.[53]

Savina je vprašanje zagrebške uprizoritve močno zanimalo, toliko bolj, ker je bilo okoli nje toliko ovir, neprijetnosti in komplikacij čisto neumetniškega značaja. Zanjo se je zanimal

---

[48] Gl. E. Adamič, isto.

[49] Gl. brošuro CKT, 1938.

[50] Mislil je B. Kreftovo Veliko puntarijo, katere uprizoritev v ljubljanski Drami iz političnih razlogov ni bila dovoljena.

[51] Pismo z dne 11. X. 1936 (izvirnik hrani NUK).

[52] Pismo z dne 30. X. 1936 (izvirnik hrani O. Širca).

[53] Pismo z dne 28. XII. 1936 (izvirnik hrani O. Širca).

tudi po drugih poteh in v zapuščini je ohranjeno pismo K. Batušića Savinu, v katerem ta piše med drugim,

»da će ta opera (Matija Gubec, op. pis.) biti prihvaćena i posvema je sigurno, da će se davati medju prvim komadima slijedeće sezone, jer je sada prekasno da se počne učiti: dakle stvar je dobra i prihvaćena«.[54]

V Zagrebu pa Matija Gubec kljub zatrdilom ni bil izveden. Kljub resni umetniški kvaliteti se je moral zaradi svoje socialne motivike in v njo vključene socialne tendence umakniti interesom vladajoče družbe, ki ji revolucionarne spodbude niso prijale. S tem je bila njegova usoda do začetka in konca druge svetovne vojne zapečatena. Opera je romala v skladateljev arhiv v upanju, da bo nekoč spet aktualna in se bo mogla uprizarjati svobodno. Prav za prav je čudno, da je prešla ljubljansko cenzuro. Vse drugo zapletanje okoli nje pa kaže, kako progresivna je bila snovno in po načinu vsebinske obdelave v takratnem družbenem obdobju. Neko Osterčevo pismo Savinu[55] priča, da je bilo govora tudi o uprizoritvi Matije Gubca v beograjski Operi, ki pa se iz istih razlogov kot v Zagrebu tudi tam ni uresničila.

Matija Gubec pomeni torej v skladateljevem razvoju mnogo: v njem se je Savin glasbeno še bolj vzpel, z libretom je posegel v občutljivo socialno problematiko slovenskega ljudstva ne le iz 16., temveč tudi iz 20. stoletja in s tem vznemiril politične duhove vodečega predvojnega socialnega razreda, z njim pa je tudi dosegel močan umetniški uspeh.

Savinova opera Matija Gubec je skladateljeva poslednja operna ustvaritev. Po njej je o opernih tvorbah še razmišljal in še celo malo pred smrtjo se je ukvarjal z mislijo, da bi napisal snov iz zgodovine Zrinjskih in Frankopanov, jo obdelal kot libreto in nato komponiral. Verjetno je na to mislil že 1936. leta, ko je zapisal: »Velikih načrtov nimam za bodočnost, pa saj človek ne vidi bog ve kako daleč. Morda me še kdaj zagrabi operni vrtinec, iz katerega se rešim le s kakšnim novim delom. Naša literatura ima mnogo krasne snovi.«[56] Ta vrtinec ga je

---

[54] Pismo z dne 22. II. 1937 (izvirnik hrani O. Širca).
[55] Pismo z dne 6. II. 1937 (izvirnik hrani O. Širca).
[56] R. Savin, isto, str. 24.

sicer grabil, vendar je bilo zaradi njegove visoke starosti prekasno, da bi bil zares še izoblikoval kakšno opero. Tako je Matija Gubec zaključil Savinovo operno ustvarjanje, hkrati pa tudi njegovo tretje ustvarjalno razdobje, v katerem se je skoraj povsem posvetil odrski glasbi. Z Matijo Gubcem je Savin dosegel na področju opernega ustvarjanja svoj najvišji vzpon. V njem je razvil svoj lastni izraz, vdihnil mu je izvirno silo in v njem je izoblikoval svojo umetniško osebnost. Kot je že pred mnogimi leti z Lepo Vido postavil temelje novoromantični slovenski operni tvorbi, je z Gosposvetskim snom in zlasti z Matijo Gubcem kvalitetno pomnožil vrsto slovenskih opernih storitev. Tako je to tretje ustvarjalno razdobje izredno pomembna faza skladateljevega razvoja in nadaljevanje prizadevanj v utrjevanju modernih oblikovalnih principov, ki jim je bil dotlej v slovenski operni glasbi edini uspešni predstavnik. Njegovo delovanje v tej smeri daleč presega osebni pomen in značilno posega v razvojna prizadevanja slovenske opere 20. stoletja.

V

Četrto ustvarjalno razdobje zajema vse preostalo Savinovo skladateljsko delovanje (1924—1948). Začel in nadaljeval ga je tam, kjer je ustvaril večino svojih odrskih del, v Žalcu. Tu je bil od središča slovenskega kulturnega življenja sicer oddaljen; to mu je rahljalo povezanost z aktualno slovensko glasbeno problematiko in je bilo nedvomno eden izmed razlogov, da se praktično s svojimi kompozicijami ni mogel tako zasidrati kot nekateri drugi slovenski skladatelji. Ta razlog je bil izrazitejši zato, ker Savin tudi v svojem prejšnjem življenju ni stal sredi slovenskega glasbenega dogajanja, se osebno z njim ni stikal in zato tudi ni mogel vsestransko poseči vanj. Z druge strani pa je bil morda ta moment za Savinovo ustvarjalno delo pozitiven. Ozke razmere, ki so na splošno obvladovale vse slovensko in tudi glasbeno življenje, ga niso toliko zavirale v delu in trdi boj za kruh mu je bil prihranjen. Socialna neodvisnost mu je mogla ponos, ki je bil že poprej ena vodilnih lastnosti njegovega značaja, le še utrjevati.

Vendar se iz slovenskega glasbenega kroga ni izločil. Imel je tesne odnose z mnogimi slovenskimi glasbeniki, posebej iz skladateljskih vrst. Obiskovali so ga Osterc, Adamič, Lajovic, Pregelj in drugi, vodil je z njimi obsežno korespondenco, posebej z Ostercom in Zepičem. Iz korespondence z raznimi glasbenimi ustanovami in združenji je razvidna Savinova skrb za nadrobnosti v izvedbi in tiskanju skladb, za ohranitev izvirnikov, za prepisovanje in podobna tehnična vprašanja. Ta je zanimiva le toliko, kolikor kaže, da je bil sicer širokopotezni Savin v majhnih stvareh zelo natančen, da je povsod zelo ljubil red in neposredno reševanje brez kakršnih koli zakulisnih motenj.

Izmed slovenskih skladateljev je bil njegov najboljši prijatelj nedvomno Slavko Osterc, s katerim se je tesno družil že v času, ko je Osterc še deloval v Celju. To prijateljstvo datira nekako od 1922. leta[1] in je trajalo vse do Osterčeve smrti. Pretrgalo ga ni niti Osterčevo šolanje v Pragi ne njegovo kasnejše službovanje na ljubljanskem konservatoriju. Z njim se je srečaval na svojem domu v Žalcu ali v Ljubljani, z njim pa je tudi živahno korespondiral in deloma je ta korespondenca ohranjena[2]. To ni bilo običajno prijateljstvo, temveč mnogo več. Medsebojno sta razpravljala o splošnih glasbenih problemih in o svojih delih, se spraševala za mnenja in jih izmenjavala. V tej izmenjavi je bil Osterc nedvomno osebnejši in mu je šlo predvsem za to, da seznani Savina s svojimi kompozicijami in uspehi, ki jih je dosegal v tujini. Skoraj ni Osterčevega pisma, v katerem bi manjkal popis kompozicij, ki jih je od zadnjega pisma ustvaril ali so bile v tem času kjer koli izvajane. Podrobno je prikazoval Savinu svoje poglede na slovensko glasbeno življenje in nevšečnosti, ki so ga doletavale v njegovem delovanju. Tudi Savinova pisma Ostercu so polna takih podrobnosti in iz njih je mogoče razbrati mnoge poteze, ki rišejo njegova naziranja in njegove odnose do slovenskega glasbenega dogajanja. Savin pa se v svojih pismih od Osterca toliko razlikuje, da češče želi Osterčeva mnenja o svojih skladbah kot obratno in se manj spušča v prikazovanje izvedb svojih del. Tako kot Ostercu se je Savin v svoji korespondenci razkrival glede nazorov in ostrega kritiziranja razmer v slovenski glasbeni provinci samo še L. Zepiču, s katerim je zlasti v času, ko je tako imenovani Zepičev, namreč Slovenski vokalni kvintet izvajal razne Savinove skladbe, navezal tesne stike in jih obdržal vse do svoje smrti.

Ko je nastajal Matija Gubec, je Osterc živahno deloval v kritiki njegove glasbene obdelave. Nad Gubcem se je zelo navduševal, le premalo radikalen mu je bil v harmonski in melodični gradnji. Savina to ni motilo in ostal je zvest svojim oblikovalnim nazorom. Da pa je Osterc s svojimi pogledi na tehniko

---

[1] O tem podrobneje pripoveduje Ciril Pregelj v svojem rokopisnem sestavku »Moji spomini na Rista Savina« (hrani pisec).

[2] Vsa Savinova pisma v slovenskem jeziku so gramatikalno in stilistično precej pomanjkljiva. Zato so s te strani v uporabi izboljšana, ne da bi se pri tem spremenil njihov vsebinski smisel.

brezobzzen, nemar popustljivosti ne na dessno
ne na prav! Ti'xčeš in padeš z Tvoji idejo!
Kumpak - Ti se kodeš padel! Tvoja moč
je = spremaglijiva, Ti prideš do konca kmage!
Če Te prosluščalci, v večči meri, kakor Ti je mvode
ljubed, ne karanuje: Nič za to! Za človeka, kateri
je navajen na staro kopito z kadkni mladojem
ali pa na glasbo klasičnega, ali romantičnega
i seka' je zelo težko, se prilagodit, Tvoji
glasbi. Z časom bo pa vse šlo. Tvoja zasluga
je pa zelo velika, velikanska za razvoj slo,
venskega in tudi svetovnega glasbenega življenja.
Pozdravljen bodi!

Tvoj

zvesti prijatelj

Savin

Skladateljev rokopis
Iz pisma Slavku Ostercu.

glasbenega ustvarjanja kasneje, ko je stik med njim in Savinom postajal vedno globlji, nekoliko vplival na Savina, je nesporno in skladbe bodo to najbolj nazorno dokazale. Tako je imelo to prijateljstvo močnejše posledice. Zato je toliko bolj upravičeno z Matijo Gubcem zaključiti tretje Savinovo ustvarjalno razdobje, kajti poslej kaže skladateljevo delo novosti, ki jih v njem dotlej ni bilo. Zaključek Savinovega opernega ustvarjanja torej res pomeni prelomnico, ki vodi skladatelja na nove poti v harmonskem pojmovanju in ga začne zbliževati z najnovejšimi kompozicijskimi naziranji iz dvajsetih in tridesetih let našega stoletja.

Za čas 1923—1926 skladateljev seznam ne beleži ničesar. Razlogi za tako dolg presledek v ustvarjanju niso znani. Morda se je skladatelj še ukvarjal s korekturami Matije Gubca. Morda pa je sploh mislil, da se je njegovo skladateljsko delovanje zaključilo, saj je takrat bil v starosti, ko ustvarjalci po navadi niso več posebno živahni in skladanje na splošno opuščajo. Razlogov utegne biti več. Verjetno je v tem razdobju nastal osnutek za glasbo k Shakespearovemu Henry the Eighth, ki jo je skladatelj označil z op. 24. Ta opus pa je le skiciranje prvih slik, ki nosijo naziv Gavotte I, II (au la Musette) in Fanfare. Iz tega skiciranja k I. dejanju navedene igre še ni mogoče razbrati ničesar, ker je le skelet in nič več. Vse kaže, da je idejo, da bi napravil k tej igri glasbo, skladatelj opustil. V njegovi zapuščini ni namreč nobenega primerka, iz katerega bi lahko sklepali, da je delo na tej kompozicijski skici kdaj nadaljeval. Tako je omenjena skica obenem zadnji poskus Savinovega ustvarjanja na odrskem področju, poskus, ki je zamrl v samem začetku. Odtlej takih poskusov v Savinovi glasbeni tvorbi ni več zaslediti.

Živahneje je začel Savin skladateljsko spet delovati v l. 1926., v katerem je napisal Dva moška četverospeva, označena z op. 25.[3] Posvetil ju je »kvartetu Zepič v Ljubljani«. V njih je porabil motive iz Kuhačeve zbirke. Oblikoval jih je deloma po svoje in jih v tem smislu tudi razvijal. Nema moje dike uporablja motiv iz Banata, Bolezen glava pa motiv iz Maloštajerske — kot je navedeno v Kuhačevih pripombah. Kako

[8] Prvotna rokopisna označba je bila op. 29.

je prevzemal ljudsko motiviko, kaže primer izvirnika[4] in Savinove uporabe iz št. 1 (Nema moje dike):



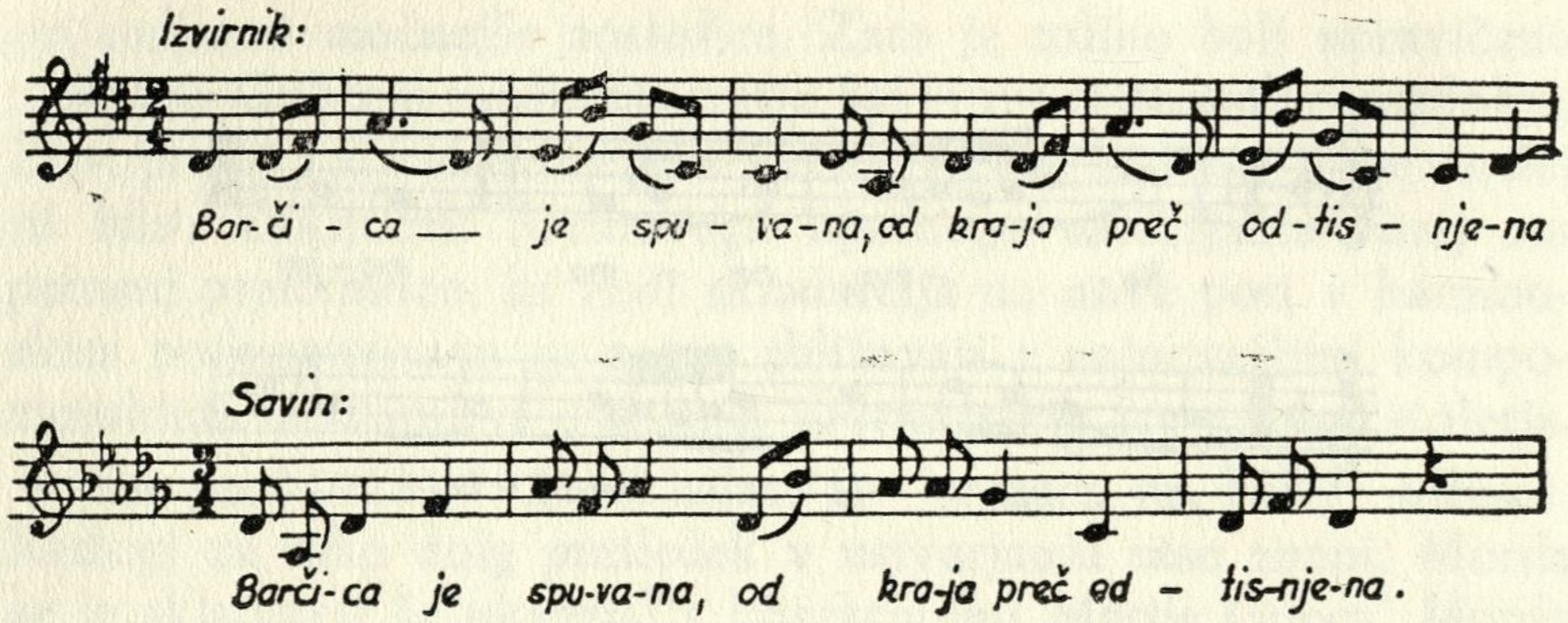


Melodične spremembe so v Savinovi uporabi neznatne. Mnogo večje so v uporabi $^4/_4$ taktovskega načina, s katerim je skladatelj vnesel spremembe v ritem in s tem posredno vplival na značaj same motivike. $^4/_4$ takt je bržkone uporabil zaradi večje preprostosti in prilagoditve slovenskemu ritmičnemu občutju. Harmonsko sta obe skladbi preprosti, z vidika tehnike vokalnega stavka pa sta obdelani spevno in učinkovito.

Iz istega leta datirata tudi D v a m e š a n a z b o r a po narodnih motivih, op. 28, za katera je skladatelj spet vzel motiviko iz Kuhačeve zbirke: B a r č i c a (št. 1)[5] z motivom iz Ziljske doline in S t a l a n s a m t v o j (št. 2)[6] z medžimurskim

[4] Gl. Kuhač I, str. 53, št. 60.
[5] Gl. Pesmarico GM; P VI (9—10).
[6] Gl. Z in NZ II/5.

motivom. Nasproti izvirni obliki ju je precej posvojil, kar kaže primerjava izvirnika[7] in Savinove uporabe motiva v Barčici[8]:



Obdelal pa ga je z moderno harmonsko zasnovo, ne da bi bil pri tem spremenil njegov značaj. Tudi v zboru Stalan sam tvoj se je precej oddaljil od izvirnega motiva.

Leto 1926 je torej pretežno posvetil prirejanju ljudskih motivov, za katere se je zanimal že poprej in jih je deloma tudi uporabljal, ne le v operni, temveč tudi v zgodnji zborovski, klavirski in instrumentalni tvorbi. Kuhačevo zbirko je poznal že dolgo in ker je bila poleg Kubove najbolj sistematičen prikaz ljudske pesemske tvorbe raznih slovanskih področij, je razumljivo, da je črpal predvsem iz nje. Ta prehod iz zgodovinske opere v zborovsko obdelavo folklore je toliko zanimivejši zaradi tega, ker kaže ohranitev skladateljeve pozornosti folklornim elementom; ti so postali trden činitelj v Savinovi glasbeni zavesti in miselnosti. Po vzoru op. 25 in 28 je v tej smeri nadaljeval in še v letu 1926 zložil P e t m e š a n i h z b o r o v po narodnih motivih, op. 30, zbirko, ki je po svoji arhitektoniki zelo značilen dokument Savinovega skladateljskega razvoja in zbliževanja z modernimi, celo najmodernejšimi gradilnimi načeli.

Ta zbirka obsega zbore Velike li nježnosti (št. 1), Oj, liepi ledik stan (št. 2), Tuga (št. 3), Kad se vratim, da ti platim (št. 4) in Kad se vienac plete (št. 5), V e l i k e l i n j e ž n o s t i[9] je zbor,

---

[7] Gl. Kuhač II, str. 53, št. 467.
[8] Gl. Kuhač II, str. 221, št. 685.
[9] Gl. Kuhač III, str. 109, št. 917 in 915.

ki je oblikovan na motiviko iz Petrinje. Ta je ostala v Savinovi uporabi skoraj povsem ista kot v št. 917 cit. Kuhačevega zvezka, besedilo pa je vzeto iz primera 915 tega zvezka. Harmonsko je zborček obdelan zelo zanimivo, moderno in razodeva izraziti Savinov smisel za ohranitev ljudskega značaja. O j, l i e p i l e d i k s t a n[10] jemlje motiviko iz Zlatara v Zagorju. Posebno zanimiv je zato, ker v vsej dotedanji Savinovi zborovski in drugi glasbeni tvorbi in zlasti po začetku njegove četrte ustvarjalne faze prvič kaže, kako skrbno je sledil najmodernejše harmonsko snovanje, kot so ga uporabljali pristaši konstruktivistične smeri. Tu so se najprej pokazali sledovi Savinovih stikov z Ostercom. Čeprav so razne harmonske zasnove utemeljene z zadržki in prehajalnimi toni, je lahko opaziti, da je tendenca povsem drugačna kot poprej, ko je skladatelj prav tako uporabljal ista tehnična sredstva. Sedaj zavestno nastajajo poltonska razmerja. Takih primerov je v istem zboru več. S kombiniranjem v različnih glasovih ustvarja skladatelj ostre zvočnosti, ki jih je glasovna razporeditev sicer bolj ali manj zabrisala. Povsem jasno pa je, da gre tu za moderno harmonsko pojmovanje, za preusmeritev dotedanjega Savinovega gledanja na harmonsko gradnjo ali vsaj za njegovo izpopolnitev. Dejstvo je namreč, da postaja odslej v harmonskem izrazu vedno radikalnejši, kar daje njegovim nadaljnjim skladbam svojevrsten pečat. Še v istem zboru (op. 30, št. 2) je skladatelj uporabil harmonski stop, kakor



ga je mogoče v bistvu opaziti pri Ostercu ali drugih skladateljih, ki so se usmerili v najmodernejšo stilnost. Zlasti način iz poslednjega primera, v katerem ustvarja sekundno protistopno harmonsko razvijanje stalno disonančno napetost in sekundna raz-

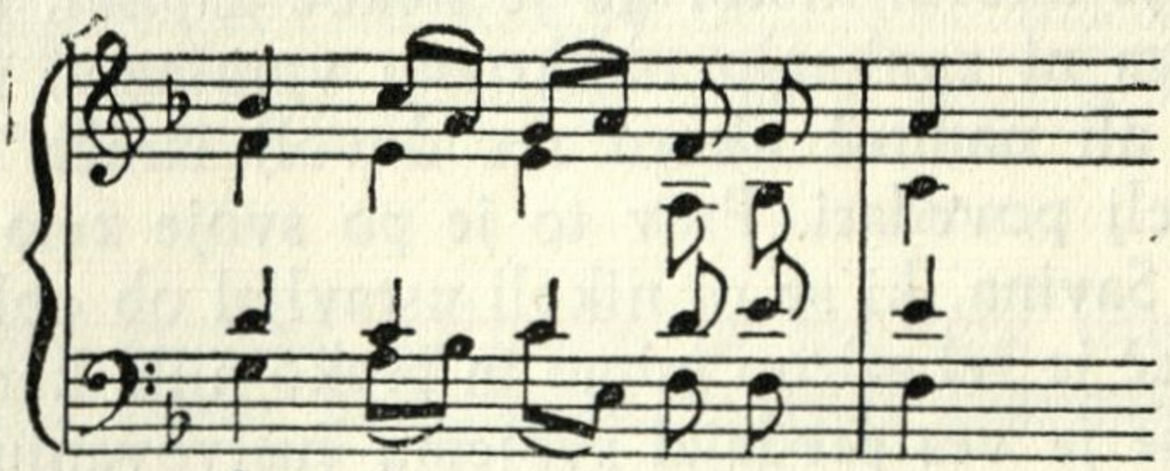
[10] Gl. Kuhač I, str. 241, št. 299.

merja v smislu poltonskega druženja, sočasno pa zaporedno razvezovanje, ki je privedlo pri Savinu končno v konsonančni akord, dokazuje, kako močno se je skladatelj približal novim harmonskim nazorom in kako je privzemal celo njihovo arhitektoniko. Čeprav gre na videz le za prehajanje v tercah, kar samo na sebi ne bi imelo nobenega večjega pomena ter bi tu mogli nastajajoče disonance in njih razmerja razložiti tudi s prehajalnimi toni, je dejanski pomen prikazane arhitektonike vendarle povsem drugačen.

Savin je skušal ustvariti moderen harmonski izraz, ne več istega, kakor ga je zastopal dotlej, temveč ostrejšega, v smislu naziranj, ki jih je čedalje bolj spoznaval iz diskusij z Ostercem, iz študija njegovih in stilno podobno pisanih skladb in iz razne teoretske literature. Njegove prejšnje skladbe dokazujejo, da mu je bila nekaka ostrost harmonskega izraza blizu že dalje časa. Tako mu najmodernejša načela harmonske gradnje zdaj niso delala nikakih preglavic in niso bila nasilno vključena v njegov oblikovalni sistem. Še preden preidemo k posebnostim njegove najnovejše glasbene tvorbe, moramo namreč naglasiti, da konstruktivističnemu principu ni sledil slepo, temveč je uporabil le tiste tehnične pridobitve, ki so bile primerne njegovemu muzikalnemu izrazu. Zato je že iz te drobne skladbice mogoče razbrati zanimivo dejstvo, da išče Savin za vsako disonanco utemeljitev, da jo muzikalno razvezuje, pa čeprav v nadaljnjo disonanco, kar navsezadnje vendarle vodi v konsonanco, in da je zato njegova uporaba takšnih in podobnih tehničnih izraznih sredstev vseskozi muzikalna, to je vzročno tehtno utemeljena in doživljena in ni le produkt razumskega razmišljanja, kot je to često opažati pri raznih zastopnikih konstruktivistične glasbene miselnosti. Za Savina je Osterčev vpliv pomenil le oploditev že tako moderne miselnosti, ne pa preusmeritev v intelektualizacijo skladanja. Savinova ustvarjalnost je tudi nadalje in prav do konca muzikalna v polnem pomenu besede. Neprenehoma jo vodi široka invencija, močno čustvovanje, ki nasilnih metod v glasbenem oblikovanju nikoli ne dovoljuje. Zato je prevzemal Savin omenjena sredstva v svojem smislu in se z njimi ni odtujil osnovnim smernicam svojega muzikalnega izražanja. Seveda je v svojo harmonsko gradnjo sedaj vključil tudi sekundni in kvartni princip, brez katerega bi ne bil mogel popolnoma slediti

najmodernejšim harmonskim tvorbam. Ni pa se enostransko omejil na vprašanje zvočne gradnje. Ostal je predvsem muzik, v glavnem je ohranil svojo polifonsko mišljavo in arhitektonsko širino. V bistvu je bil še vedno novoromantik, ki se je obogatil tudi z najnovejšimi tehničnimi sredstvi. Kolikor se je v njem izražala konstruktivistična miselnost, jo je svojemu izrazu tako prikrojil, da je pomenila le njegovo razširitev, ne preusmeritev. Tako se je vanj vključila le kot potreba, razvojna nujnost in naravno bistvo nadaljnje faze skladateljskega razvoja.

Kar je odločno začrtal v prvih dveh številkah op. 30, je nadaljeval v drugih skladbah istega opusa. Med temi je posebno značilna T u g a[11] na motiv iz Hrvatskega Zagorja, ki ga je skladatelj uporabil in obdelal po svoje z večjimi spremembami. Kako muzikalno je znal v njej ustvarjati disonančne napetosti, kaže primer:

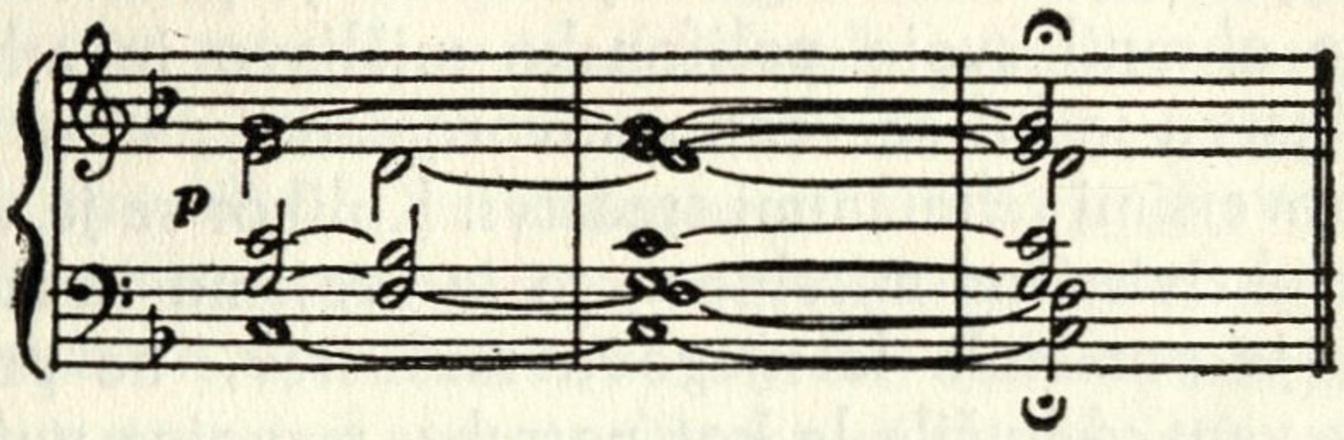


Zanimiv je zaključek tega zbora. V njem se je Savin prvič ločil od običajnega trozvoka, ki je v vseh njegovih dotedanjih skladbah označeval konce, čeprav je bil Savin že poprej modernist. Zdaj se oglasi zaključni akord brez tradicionalnih terc in trozvoka, z uporabo sosednjih sekund in kot samostojna tvorba, ki ne išče nobenega nadaljnjega razvoja, temveč skladbo zaključuje. To je v Savinovem ustvarjanju novost, kakršno sicer nahajamo pri nekaterih drugih radikalneje usmerjenih slovenskih skladateljih takratnega časa. Ali je Savin ta konec napisal že 1926. leta, ko je nastala Tuga, je vprašanje, ki ga zaradi pomanjkljivega gradiva ni mogoče pojasniti. Leta 1940 je namreč v nekem pismu Ostercu[12] med drugim vpraševal tole:

---

[11] Gl. Kuhač I, str. 237, št. 293.
[12] Pismo z dne 24. VI. 1940 (hrani NUK).

»Kaj misliš, ali bi lahko ta akord porabil, če gre za izražanje obupa:



Akord leži na dominanti in je mišljen kot končna fermata. Ali je ‚g' premalo zastopan?«

Akord, ki ga je tudi napisal v tem pismu, se sklada z zaključnim akordom iz Tuge. Iz tega bi utegnil sklepati, da ga je tako oblikoval šele 1940. leta. To pa je domneva, kajti takrat je svoje skladbe ponovno pregledoval in ni izključeno, da je mislil le na to, ali je akord, kakor ga je nekoč zapisal, ustrezajoč ali ne. Pri tem ga ni zanimalo oblikovno vprašanje, marveč vprašanje izraza, ali namreč akord res dovolj izraža tisto, kar bi hotel skladatelj povedati. Prav to je po svoje zelo zanimivo in kaže pravega Savina, ki se ni nikoli ustavljal ob oblikovnih problemih, temveč je šel mirno mimo in preko njih, ker ga je vodila invencija in se je ves predajal svojemu čustvovanju.

Harmonsko podobno je skladatelj obdelal tudi poslednji številki op. 30, K a d s e v r a t i m, d a t i p l a t i m[13] in K a d s e v i e n a c p l e t e[14]. V štev. 4 je prevzel motiv iz Kostajnice, v štev. 5 pa motiv iz Vrapča, oba z neznatnimi spremembami.

Ob vseh številkah tega opusa je treba naglasiti, da niso nekake harmonizacije, temveč muzikalno inteligentne in izrazite obdelave navedenih motivov ljudskih pesmi. Med njimi je po izraznosti motivike in po odlični obdelavi najmočnejša Tuga, v kateri je skladatelj globoko občuteno razodel svoje nagnjenje do liričnosti, do oblikovanja nežnih, intimnih občutij.

V 1926. ali 1927. letu je verjetno poskusil napisati še samospev A p r i l na Golarjev tekst z označbo op. 25, ki jo imata sicer v skladateljevem seznamu Dva moška četverospeva iz 1926. leta.

---

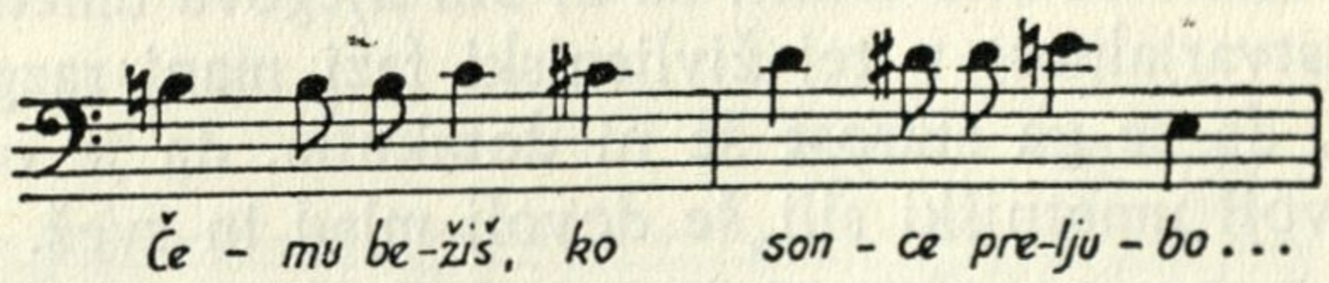
[13] Gl. Kuhač III/8, št. 802.
[14] Gl. Kuhač IV/14—15, št. 1216.

Tega samospeva skladatelj ni končal in vnesel v svoj seznam, ohranil pa se je v skladateljevi zapuščini. Ob pogledu na krepko invencijo, ki je razvidna iz zasnove, je čudno, da te skladbe dokončno ni izdelal. Najbrž mu doživljajsko ni bila povsem blizu in jo je zato po začetnih poskusih odložil.

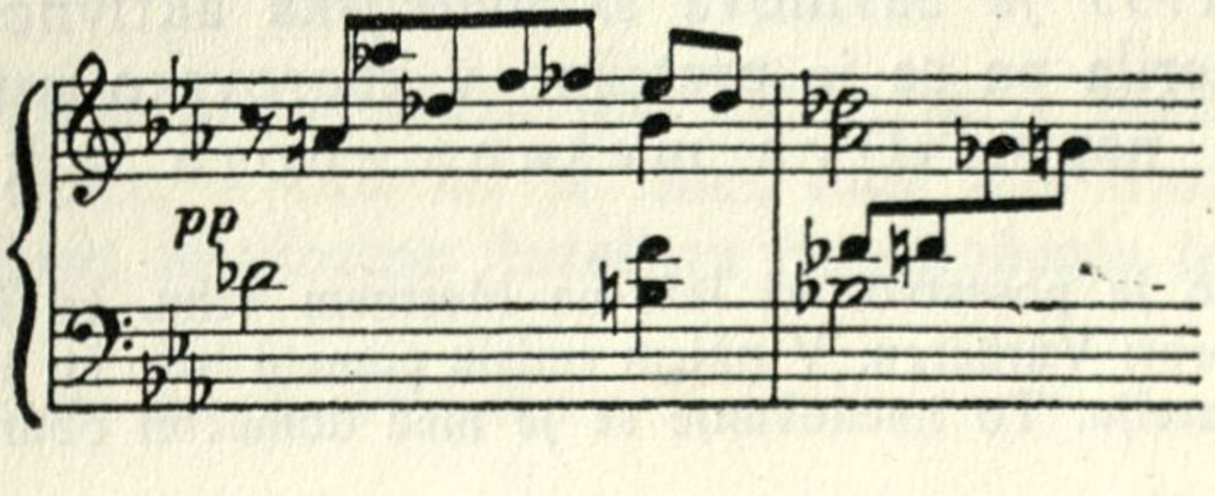
Kar je skladatelj začel v zborih, je uveljavljal tudi v samospevih. Temu je najtehtnejša priča balada za glas in klavir na tekst Fr. Oniča, M a š k a r a d a. Napisal jo je 1928. leta in jo označil z op. 31. V njej je s široko, muzikalno izredno značilno linijo zajel nove oblikovalne poglede. Dramatično izrazito, vsebinskemu značaju besedila prilagojeno je oblikoval solistični part, v katerem se ni ogibal kromatičnemu dviganju, da bi čimbolj



stopnjeval moč svojega doživetja in mu tem učinkoviteje ulil vnanjo obliko. Temu ustrezajoča je tudi klavirska spremljava,



v kateri je skladatelj z bogatimi, impresionistično slikovitimi zvočnostmi široko razvil motivično zanimiv in tehnično zelo kompliciran klavirski stavek, ki se razrašča z razsežno dramatsko silo in kaže pogostejše zvočne ostrosti kot v prejšnjih skladbah



te vrste. Tudi v Maškaradi je klavirska spremljava izrazno močnejša in bogatejša od solističnega parta, četudi je z njim v najtesnejši smiselni povezanosti. V vrsti Savinovih samospevov je Maškarada poleg Skale v Savinji, Zimske idile ter nekaterih številk Petih in Treh pesmi Otona Župančiča eno najznačilnejših del in kaže nadaljnjo stopnjo v tehničnem razvoju in osamosvajanju skladateljevega izraza. Za skoraj sedemdesetletnega tvorca je taka in tolikšna umetniška rast nedvomno zelo svojevrstna.

V januarju 1929. leta, ko je bil skladatelj v sedemdesetem letu svojega življenja, se je oženil z Olgo, vdovo Bergmann, roj. Potočnik. Preselil se je na Savinovo[15] pri Ptuju in srečen zaživel novo, svojemu življenju dotlej nepoznano zakonsko življenje. V tem času bivanja na Savinovem in v Ptuju (1929—1935) je koval načrte za nadaljnje skladateljsko delo, v katerem je po 1926. letu spet doživel močan vzpon in v idejnem pogledu značilen razvoj ter je intenzivno zasledoval slovensko pesniško tvorbo, ki bi mu mogla rabiti v njegovem skladateljskem delu. Prav tako se je še živo zanimal za zgodovino in kompozicijsko problematiko. Kljub visokim letom je bil duševno še vedno živahen in težko bi bilo trditi, da bi bili njegova umetniška fantazija in ustvarjalnost v tej življenjski fazi manj razgibani kot prej. Kaže, da se ga starost še ni dotaknila, da je ostal kljub vsemu v svoji umetniški sili še dovolj mlad in svež.

Iz časa 1929—1935 pa ni znano, da bi bil ustvaril kaj večjega. Njegov seznam v tem smislu ne navaja ničesar, iz zapuščine prav tako ni mogoče ničesar razbrati. Leta 1935 se je ponovno preselil v Žalec na posestvo, ki je po smrti njegovega brata Josipa (1933) pripadlo v celoti njemu.

V letu 1935 je Savinova skladateljska aktivnost ponovno oživela, usmerila pa se je pretežno v zborovsko ustvarjanje. V tem letu je napisal Dva mešana zbora s klavirjem

---

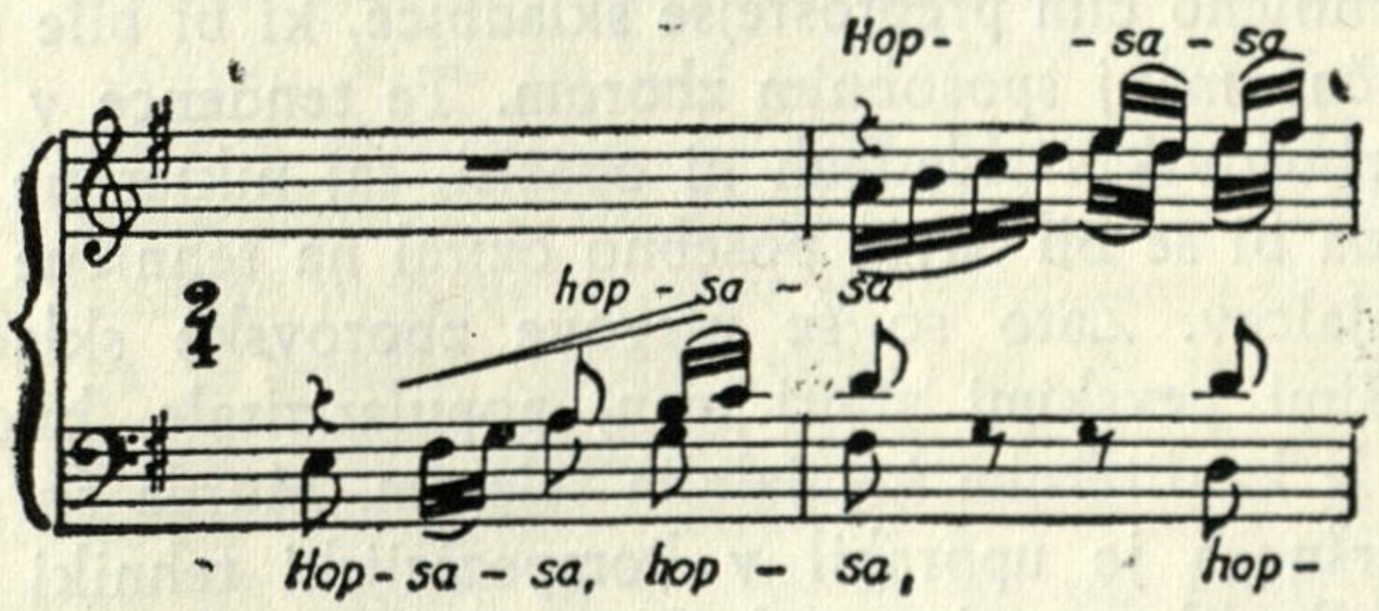
[15] Savinovo je posestvo, ki leži na Mestnem vrhu, tri in pol km od Ptuja v smeri proti Vurbergu. V ožjem smislu pomeni hišo št. 62, ki je dobila naziv po skladatelju. To imenovanje se je med domačini obdržalo.

op. 32, ki sta bila najprej prirejena za moški zbor a capella, nato za moški zbor s klavirjem in šele zatem za mešani zbor. Ta poslednja priredba se je kasneje izgubila. Še v novembru 1948 jo je skladatelj ponovno pisal, vendar pa je ni več utegnil do konca izdelati. Iz njegovega pisma Zepiču[16] je razvidno, da je št. 1 tega opusa (Idilo) izdeloval še v l. 1933 in jo verjetno že takrat namenil Slovenskemu vokalnemu kvintetu ali kvartetu. Poslal jo je namreč Zepiču. Ta ga je opozoril na nekaj pomanjkljivosti v deklamaciji, ki so bile v Savinovih vokalnih skladbah pogoste. V odgovoru na njegove pripombe mu je Savin med drugim pisal:

»Pregledal sem še enkrat ‚Idilo' in našel sem res več pomot v deklamaciji.«

To dokazuje, da je tudi na Savinovem komponiral, čeprav le majhne stvari. Vendar je Idili iz neznanih razlogov na izvirnem rokopisu označil kot datum nastanka letnico 1935.

I d i l o je skladatelj napisal na Župančičevo besedilo. Muzikalno jo je obdelal prisrčno, v klavirskem partu tehnično nekoliko zapleteno. Zborni in klavirski stavek sta še vedno moderna, vendar je v tej modernosti skladatelj nekoliko popustil. Isto velja tudi za št. 2 tega opusa pod naslovom M l a d i m u c e k z m i š k o p l e š e, ki ji je tekst napisal skladatelj sam. Kljub nekaj tehničnim kompikacijam (n. pr. kromatično prehajanje) je vokalni stavek pisan lepo, tekoče in učinkovito, kar kaže tudi primer:



V tej skladbici je Savin dobro ujel šaljiv, igriv značaj in ustvaril prijazno delce, s katerim je imel tudi sam mnogo veselja. Bilo mu je izraz mladostno čutečega razpoloženja in ga je zato

---

[16] Pismo z dne 15. X. 1933 (hrani L. Zepič).

še posebej ljubil. Po značaju teksta je Mladi mucek prvi Savinov vstop na področje mladinske glasbene literature, čeprav je pisan za moški odnosno mešani zbor.

V pogledu kompozicijske tehnike so približno enako zasnovane skladbice, ki so združene v zbirki Vokalna suita[17] v narodnem slogu za soli in zbor s spremljevanjem klavirja. Skladatelj jih je napisal v 1937. letu in jih označil v svojem seznamu z op. 35 kljub temu, da so označene v izdaji ljubljanske Glasbene Matice z op. 29.[18]

Vokalna suita obsega štiri skladbice, ki so pisane preprosto in razen posameznih kromatičnih stopov brez večjih tehničnih komplikacij. Vokalni stavek in klavirska spremljava sta dobra in v vseh skladbah je Savin lepo dojel in oblikoval tudi ljudski ton. Večernica[19] (št. 1) je komponirana na besedilo A. M. Slomška in je za mešani zbor in klavir. Pričakovanje (št. 2) je za dekliški glas in klavir in na skladateljev tekst, Zjutraj (št. 3) je za fantovski glas in klavir na besedilo M. Vilharja, Raj (št. 4) pa na Roševo besedilo in je za mešan zbor in klavir ter z dekliškim in fantovskim zborom vmes. Muzikalno najizrazitejši sta prva in zadnja skladba, ki se kljub preprostemu slogu razvnameta po vzoru prejšnjih Savinovih skladb tudi modulacijsko bolj pisano in sta zato izrazno širši. Na splošno pa Vokalna suita ni kdo ve kaj značilna. Zdi se, da je skladatelj v njej skušal napisati tehnično čim preprostejše skladbice, ki bi bile dostopne tudi tehnično manj sposobnim zborom. Te tendence v njegovih prejšnjih zborovskih skladbah ni opaziti, saj nikjer ne moremo zaslediti, da bi se bil Savin posebno oziral na tehnične zmogljivosti izvajalcev. Zato so se njegove zborovske skladbe med preprostejšimi pevskimi zbori manj popularizirale, bile so dostopnejše le kvalitetnim izvajalnim telesom. Morda so ga k načinu, kakršnega je uporabil v kompozicijski tehniki Vokalne suite, spodbudile opazke praktikov, češ da so njegovi zbori

---

[17] Izdala GM v Ljubljani, 1939.

[18] Prim. izvirnik in izdajo GM.

[19] V seznamu skladb jo Savin označuje kot Večerna. Po pripovedovanju Fr. Oniča jo je napisal v času, ko je bil težko bolan in je mislil, da bo umrl. V tem razpoloženju si je izbral za oblikovanje njen tekst, ki začenja: »Glejte, že sonce zahaja«.

za izvajanje tehnično na splošno zelo kočljivi. V Zepičevih pismih Savinu je več takšnih primerov in po odgovorih skladatelja je opaziti, da je o njih razmišljal. Nadaljnja izvajanja pa bodo pokazala, da kompozicijski stil Vokalne suite ni bil posledica visoke skladateljeve starosti.

Vokalna suita je dala Savinu vzrok, da se je močno razburil nad nekaterimi pojavi v slovenskem glasbenem življenju. Prodajala se je baje — tako pravijo razna Savinova pisma — slabo in skladatelj od prodaje še zdaleč ni dobil tega, kar je vložil v izdajo. Ni mu šlo v glavo, da mora zalagati izdajanje svojih skladb sam in razmišljati o načinu, kako bi se te skladbe dobro oddajale. Ostercu, ki je bil v praktičnih stvareh mnogo večji mojster kot Savin, se v enem svojih pisem takole pritožuje in huduje:

»Zelo žalostno je za naše razmere, da moraš za svojo edicijo plačati sam, namesto, da še kaj dobiš. Kombinacija, da dobi komponist nekaj eksemplarjev in da gre ‚hausirat' (se pravi prodajat od človeka do človeka, kakor je bilo pri mnogih slovenskih skladateljih in pisateljih pred drugo svetovno vojno zelo v navadi, če so hoteli spraviti natisnjene produkte v promet, op. pis.), je tudi čudovita slovenska specialiteta. Lepa varianta. S praznim trebuhom za častjo, pa ne za kruhom!«[20]

Prav nič ni bilo čudno, da se je jezil zaradi takih stvari. Njemu sicer ni bilo treba »s praznim trebuhom« za kruhom, ker ga je imel dovolj, mislil pa je v poslednjem stavku na premnogega slovenskega skladatelja, ki mu je to žal bilo potrebno. Savina so vznemirjali še razni drugi pojavi, ki so bolj kot njega praktično zadevali njegove tovariše iz slovenskega skladateljskega kroga. Pa ga je vendar grabila sveta jeza, če je pomislil nanje ali če so se tudi njega dotaknili, saj mu marsikateri izmed njih prav tako ni bil prihranjen. Takrat se je v pismih navadno potožil Ostercu ali Zepiču in včasih ni bil nič manj ciničen od zelo ciničnega Osterca. Sredi takšnih razmer bi bil Savin s svojo naravo in značajem še teže prebil, kakor je izven njih, kjer jih je še nekako prenašal.

V 1938. letu se je prvič lotil komponiranja mladinskih zborov. K temu so ga spodbudili veliki uspehi Trboveljskega

---

[20] Pismo z dne 26. VI. 1940 (hrani NUK).

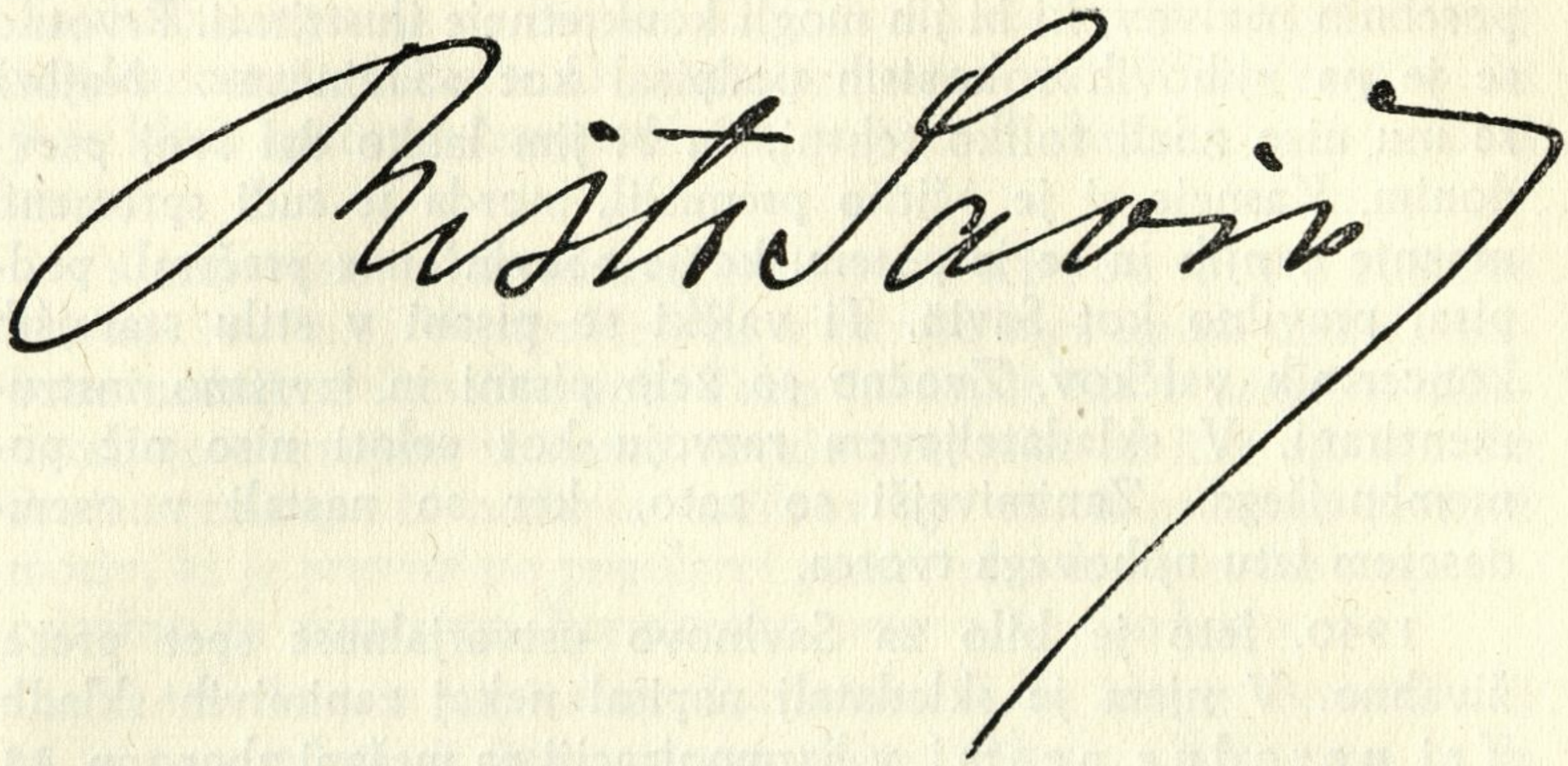
slavčka, katerega koncerte je tudi sam poslušal. Tako je začel v svojem devetinsedemdesetem letu pisati mladinske zbore. Kasneje ga je k temu napotil tudi mladinski pevski zbor z Rakeka, ki je večkrat odlično izvajal nekaj Savinovih mladinskih zborov, med njimi — kot kaže Savinova korespondenca — posebno Maj. Leta 1938 je skladatelj napisal Dva mladinska zbora: Maj (št. 1)[21] in Tecimo (št. 2), oba na Gorinškova teksta, ter ju združil v op. 36. Zanimivo je, da se je z njima spet vrnil k svojemu prejšnjemu izraznemu načinu, k modernemu zvoku in moderni arhitektoniki, in ni nadaljeval načina, ki ga je nakazal v Vokalni suiti. Spet je stari Savin, kot ga srečujemo v skladbah izpred 1937. leta, svoj z zanimivimi modulacijami in harmonskimi tvorbami, napet celo v takih drobnih skladbicah, kot so bili mladinski zbori, zmerno moderen, pa vendar dosleden. Primer iz zborčka Maj to najlepše potrjuje:



S prisrčnostjo, ki kaže, kako temeljito se je skladatelj vživel v otroški svet, slika besedilo in ga v glasbi povezuje v svežo celoto, polno muzikalnega poleta. Njegove disonance so mehke, kot nalašč ustvarjene za občutljivega, nežnega otroka. Eno za drugo razvezuje in sprošča in se v takem razvoju ne ustraši nobenih tehničnih komplikacij, tudi ne kromatičnih stopnjevanj. Lepo jih vodi v končni razvez in jih s tem tudi formalno, ne le muzikalno, pravilno utemelji. Tako se je že s svojimi prvimi mladinskimi zbori predstavil kot skladatelj, ki se more uspešno uveljavljati na tem utstvarjalnem področju in utegne slovenski, takrat že dokaj obsežni mladinski glasbeni literaturi prispevati kvalitetne skladbe.

---

[21] Natisnjen v zbirki, ki jo je leta 1939 izdalo DPMZ, in v NZ I/1.



Skladateljev podpis

Nato je v mladinski tvorbi za nekaj časa utihnil. Bržkone je imel mnogo težav s primernimi teksti. Kar je bilo boljšega, so porabili že drugi skladatelji. Sam pa je bil glede izbire zelo natančen in se ni tako kmalu lotil skladanja besedil, ki mu niso povsem ustrezala. To dokazuje tudi, da je v stiskah sam pesnikoval, si sam pisal potrebne tekste. Gotovo pa je v času mirovanja pregledoval slovensko mladinsko literaturo, ki jo je spoznaval temeljito in ocenjeval izredno tenkočutno. Tako si je pripravljal pesniško gradivo za nadaljnje skladateljsko delo v smeri mladinskih zborov.

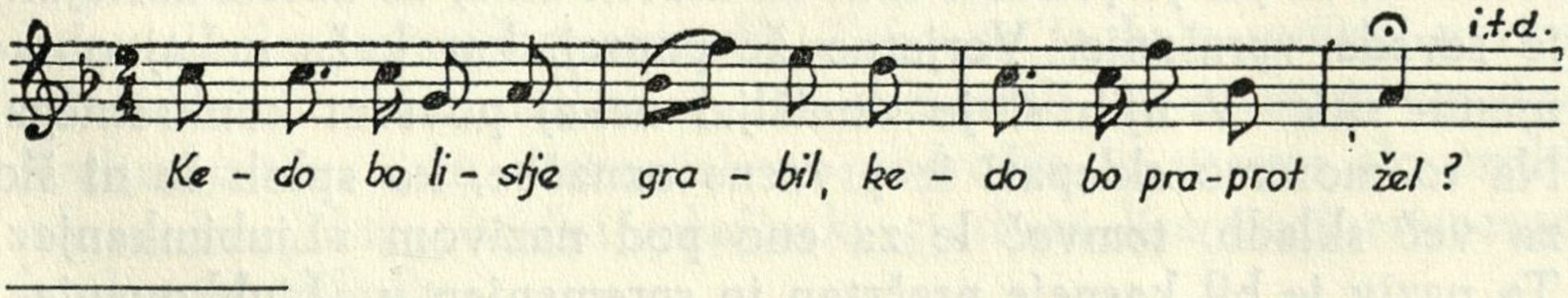
V letu 1939 se je nepričakovano spustil na povsem drugo kompozicijsko področje, tja, kjer že dolgo časa ni več delal. V tem letu je namreč napisal Tri baletne valčke za veliki orkester, ki jih je priredil tudi za klavir. Kdaj so začeli nastajati, je seveda vprašanje. Verjetno že poprej, kar kaže nekaj ohranjenih skic. V njih si je zamišljal nekaj povsem konkretnega. Na to moremo sklepati iz prvotne označbe, ko sploh še ni šlo za več skladb, temveč le za eno pod nazivom »Ljubimkanje«. Ta naziv je bil kasneje prečrtan in spremenjen v »Ljubkovanje«, ki mu je v oklepaju dodal »flirt«. Končno je tudi to spremenil tako, da je napisal tri valčke in jih vse uvrstil v sedanji okvir brez

posebnih nazivov, ki bi jih mogli konkretneje ilustrirati. Prvotno se je na njihovih rokopisih podpisal kot »Savinčan«. Najbrž se mu niso zdeli toliko tehtni, da bi jim lahko dal svoj psevdonim. Kasneje si je očitno premislil, morda je tudi spremenil mnenje o njih in se je potem, ko je »Savinčana« prečrtal, podpisal pravilno kot Savin. Ti valčki so pisani v stilu starejših koncertnih valčkov. Zvočno so zelo pisani in izvrstno instrumentirani. V skladateljevem razvoju kot celoti niso nič pomembnejšega. Zanimivejši so zato, ker so nastali v osemdesetem letu njihovega tvorca.

1940. leto je bilo za Savinovo ustvarjalnost spet precej živahno. V njem je skladatelj napisal nekaj zanimivih skladb. Tri narodne pesmi v harmonizaciji za mešani zbor, op. 38, so harmonsko moderno grajene in obsegajo zbore Zeleni se gaj (št. 1)[22], Kdo bo praprot žel (št. 2) in Kaj vprašaš me zdaj (št. 3)[23]. Primer iz zbora Zeleni se gaj razodeva, kako



trdno se je v skladatelju ustalila moderna harmonska miselnost, ki jo je s polnim muzikalnim občutjem sledil še zdaj. Motiviko posameznih zborov je prevzel iz znanih pesmi, ponekod, n. pr. v št. 2, pa jo je oblikoval precej po svoje:



---

[22] Izdala IPŽ v zbirki »22 pesmi«, 1940.

[23] Izd. IPŽ, Istotam.

Ta drobni opus je toliko značilen, ker kaže stalno skladateljevo navezanost na ljudsko ali ljudskemu občutju bližnjo tvorbo, ki ji je kljub moderni harmonski zasnovi znal ohraniti njen prvotni značaj.

V isto vrsto spada še moški zbor Ljubice tri[24], označen kot op. 39, št. 1. V zapuščini pa v okviru tega opusa ni najti nobene nadaljnje številke več. Tako je ostala št. 1 sama in skladatelj jo v svojem seznamu navaja brez nje, le kot op. 39. Po svojem značaju bi najlepše sodila v op. 38. Muzikalno je njen motiv, ki je prevzet po popularni pesmi, obdelan v načinu op. 38, prisrčno in preprosto, harmonsko prav tako moderno.

V tem letu je napisal še Romanco za klavir, op. 43[25], ki jo je posvetil svoji ženi, »à ma chérie Olga«. Oblikovno je ta skladba jasna, grajena v smislu A—B—A in izraža mnogo občutja. Klavirski slog je tudi v njej močan, zvočnost je kot običajno zelo pisana. Stilno je skladatelj v njej umirjen, brez kakšnih ostrosti. Na splošno je ta Romanca prijetna, prisrčna skladba z značajem pristnih romanc. Po kvaliteti ni nič izrednega, kar bi posebej označevalo Savinovo ustvarjalnost.

V razdobju 1940. in 1941. leta je skladatelj ustvaril tudi zbirko mladinskih zborov, ki jih je združil pod naslovom Pet mladinskih zborov[26], op. 40. Kako so ti zborčki nastajali časovno zaporedno, iz številčne označbe ni jasno razvidno in navedba opusa, v katerega jih je skladatelj vključil, ustreza še manj v primerjavi z n. pr. op. 43, ki je gotovo — to lahko sodimo iz rokopisov — nastal pred Petimi mladinskimi zbori. Zbirka teh skladbic obsega naslednje zbore: Pomladi (št. 1) na besedilo V. Jerajeve z letnico 1940, Luna dremlje (št. 2) na tekst I. Albrehta z datumom februarja 1941, Materino srce (št. 3) na Gorinškovo besedilo in brez navedbe datuma. Tja v ograd o (št. 4), spet Albrehtov tekst in z nastankom v letu 1940, in končno Ptičke po zraku letajo (št. 5) po narodni in brez označbe nastanka. Natančnega zaporedja torej ni mogoče določiti, zasnova pa kaže, da so vse številke tega opusa nastale približno

---

[24] Izd. IPŽ, istotam.

[25] Ta romanca ni ista z Romanco za klavir, ki je izšla v NA III/5. Pod op. 43 navedena skladba je Romanca za klavir iz leta 1940.

[26] Izd. MK, 1947.

v istem času, v razdobju nekaj mesecev. Kot Savinovi prejšnji mladinski zbori, so tudi te skladbe pisane v modernem stilu. Tudi v njih skladatelj rad druži male sekunde, ki ustvarjajo moderno zvočnost, značilno za zastopnike radikalnejše slovenske kompozicijske smeri iz razdobja 1925—1941. Takih primerov je v omenjeni zbirki in drugih skladateljevih mladinskih zborih več. V njih je opaziti še več drugih zanimivosti, n. pr. v štev. 2 (Luna dremlje), kjer začne skladbo s septakordom a-c-e-g v glasovni legi a-e-g-c. Takih začetkov skladatelj ni uporabljal v svojih zborih ne prej in tudi ne kasneje. Zaključkov s trozvoki se ogiblje tudi v tej zbirki. Tako isto številko (2) končuje z akordom c-e-f-g-c in ne morda c-e-g-c, kot je bila pri njem poprej navada. Seveda takšni zaključki niso naključni, temveč zavestni in so razširitev njegovih dotedanjih gradilnih načel v smislu uporabljanja sekundnih in tudi kvartnih akordov. V splošnem so zborčki op. 40 skladbice z dokaj občuteno invencijo. Zanimali so skladatelja tudi po nastanku, ko jih je še pregledal in izpopolnjeval. Pripomba na rokopisu št. 5 (Ptičke po zraku letajo) pravi, da je predzadnji takt popravljal v letu 1944.

Začetek druge svetovne vojne je Savinovo skladateljsko delo pretrgal za vse razdobje 1941—1945. Njegovi stiki z Ljubljano in s tem s središčem slovenskih skladateljskih gibanj so prenehali. Zadnja dopisnica, ki jo je še pisal Ostercu[27], je datirana z dne 8. aprila 1941. Skladatelj je ostal v vojnem času v Žalcu, poskril je večino svojih rokopisov, da bi ne bili kakor koli uničeni, in molčal. Vse njegovo posvečanje skladateljskemu delu je obstajalo v redkem pregledovanju zadnjih rokopisov izpred začetka vojne. Pozorno je sledil vojne dogodke in slovensko osvobodilno gibanje, kar tudi zdaj značilno prikazuje njegovo napredno in zavedno slovensko usmerjenost. Ni sicer deloval aktivno, tega pa spričo njegove visoke starosti tudi ni bilo mogoče pričakovati.

Da je bil tesno povezan s slovensko in posebej z osvobodilno mislijo, pa kaže zanimiv dokument iz njegove zapuščine. V tej je namreč zbor, ki nosi naziv U b o j op. 41. Na rokopisu je zapisano, da ga je skladatelj napisal leta 1942, torej v času,

---

[27] Hrani NUK.

ko konec vojne še ni bil videti blizu in ko so bili le zavedni Slovenci prepričani o zmagi slovenskega osvobodilnega gibanja. K omenjenemu nazivu je še pripisano, da je to »partizanska koračnica za moški zbor in male bobne«. Dejansko je ta koračnica posneta iz prvega prizora I. dejanja opere Matija Gubec po znani pesmi na tekst »Ej, vi ej, gospoda v gradovih . . .«. Savinov tekst je v tej koračnici namesto prej omenjenega iz Matije Gubca zdaj »U boj, u boj, vsi mladi junaki«. Vmes je skladatelj v tekstu zajel aktualne dogodke iz velike vojne, tako n. pr. med drugim »Nemec skruni materinsko zemljo . . .«. Po vojni je Fr. Onič napisal za to koračnico novo besedilo, ki se prilagaja njenemu namenu in sodobnemu pojmovanju ter se začenja »V boj, v boj, naprej, partizani . . .«. Svojo partizansko koračnico si je skladatelj zamislil kot množični zbor. Še malo, mesec dni pred smrtjo, je mislil U boj predelati ali bolje dopolniti tako, da bi pevski zbor z istim besedilom spremljal kolikor mogoče ritmično izrazito govorni zbor, ki bi bil za moške glasove in melodično fiksiran. Vse to pa naj bi spremljali mali bobni. V mislih je torej imel učinkovito celoto, ki bi naj čimbolj tehtno naglasila smisel besedila, vendar te svoje zamisli sam ni mogel več izvesti.[28] Ali je bil tekst »U boj, u boj, vsi mladi junaki . . .« vpisan v glasbeno zasnovo že med vojno ali šele po vojni, ni znano. Po skladateljevem pripovedovanju bi mogli soditi, da je bila koračnica brez teksta napisana 1942. leta, tekst pa vpisan ob koncu vojne. Z vidika takratne situacije je to kaj lahko razumeti. Dejstvo pa je, da datira glasbena izdelava iz navedenega leta z namenom, ki ga je kasneje izrazil tudi tekst, saj bi prepisovanje glasbe navedene pesmi iz Matije Gubca sicer ne imelo v 1942. letu nobenega smisla. U boj po glasbeni strani torej ni nobena nova koračnica, marveč le prepis iz Matije Gubca. Po svojem glasbenem značaju in besedilu pa je rabila skladatelju, da je z njo izrazil svoja občutja in pripadnost slovenskemu osvobodilnemu gibanju.

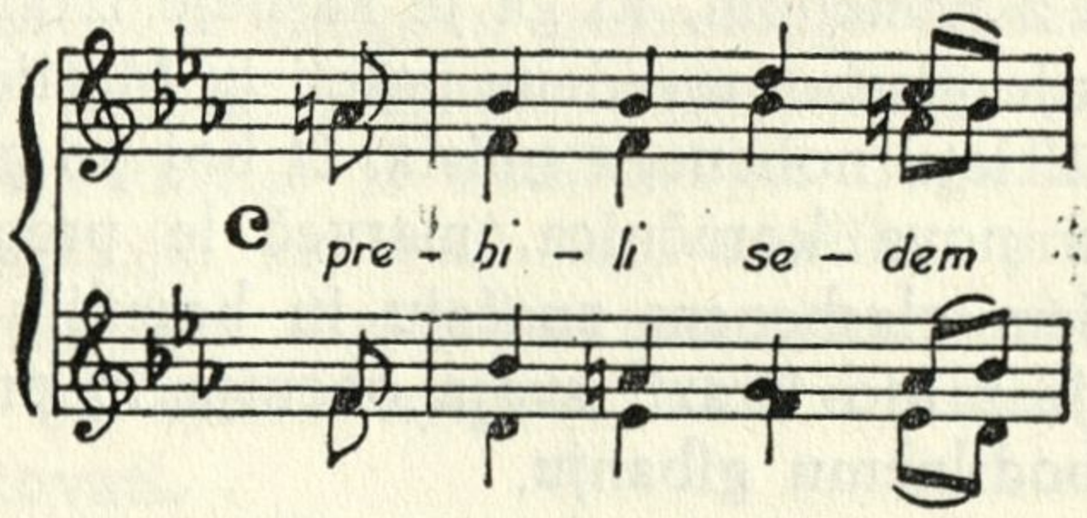
Sicer ni Savin v razdobju osvobodilne vojne napisal nič izvirnega. Tudi on je na tihem snoval načrte za prihodnje delo, ki ga je še vedno mikalo in se mu je še hotel posvetiti z vso silo.

---

[28] Po skladateljevih navodilih z dne 24. XI. 1948 jo je v tem smislu priredil L. Zepič.

Po koncu druge svetovne vojne je Savinovo ustvarjanje znova oživelo in se usmerilo izključno na področje mladinske zborovske tvorbe. Skladatelj se je z zanimanjem vživljal v novi družbeni red, pozorno je sledil velike spremembe in nove idejne poglede, ki so zajeli slovensko glasbeno ustvarjanje. Predvsem ga je zanimalo vprašanje, kam bo poslej krenila slovenska glasba, katere bodo njene stilne poti, kakšna bo vloga ljudske pesmi, ki jo je v svoji glasbi sam že davno poprej gojil, kako se bo razvijala slovenska opera, ki ji je toliko prispeval. Prepričan je bil, da bodo znova zaživela prizadevanja na področju ustvarjanja slovenske zgodovinske opere. Tudi tehnična vprašanja so zanimala, zlasti glede izdajanja skladb. Okoli vseh teh in mnogih drugih vprašanj se je intenzivno sukal v pogovorih in jih sledil. Po končani vojni je spet navezal korespondenco iz časa pred 1941. letom. Osterc, ki je umrl že v maju 1941. leta, pa mu je zelo manjkal in njegovo smrt je Savin občutil kot veliko izgubo.

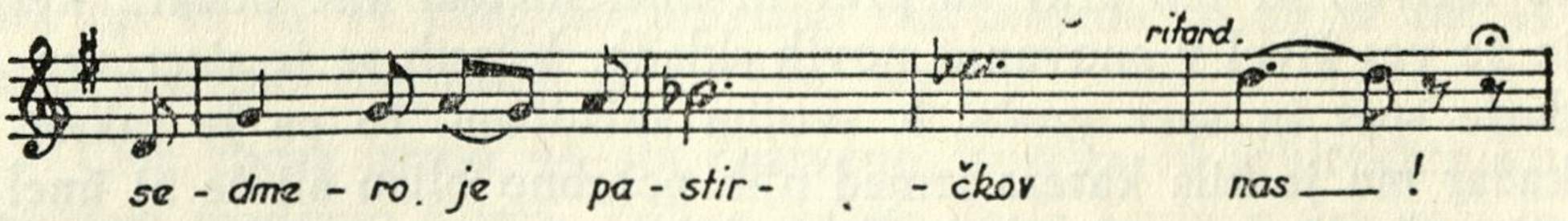
V 1946. letu je najprej napisal Dva otroška zbora[29] s klavirjem, op. 42: Kroparje (št. 1) in Pastirčke (št. 2), oba na Župančičeva besedila. Tako Kroparji kakor Pastirčki so moderno zasnovani in izdelani. V njih skladatelj nadaljuje svoji dotedanja stilna naziranja. Vokalni in klavirski stavek je v obeh zborih odličen, oblika je pregledna, motivika skupno s celotno invencijo, ki v dokajšnjem poletu še vedno vodi skladatelja, zanimiva. Kako vztrajno je zvest novim pogledom harmonskega tvorjenja, kaže primer iz Pastirčkov:



Najzanimivejši so v op. 42 Pastirčki. Že iz zadnjega primera je razvidno, da skladatelj zvesto izpeljuje sekundne družitve in ohranja moderno zvočnost, ki ji tudi sedaj ne manjkajo

[29] Izdala MK, 1947.

zanimivi modulacijski prehodi. Iz vokalnega stavka je mogoče še vedno lepo čutiti smisel za polifonsko gradnjo; za to tu sicer nima mnogo prilike, pa jo v mejah možnosti vendarle uveljavlja. Povsem razumljivo: svojega občutja, ki mu je izbral ustrezajočo oblikovalno miselnost, ni mogel in tudi ni hotel spreminjati. Tako se mu vleče bolj ali manj skozi vse ustvarjalno delo, čeprav njena elementarna sila sčasoma seveda pojema. Narekuje pa mu ustvarjalno linijo še v času, ko se je že bližal svojemu devetdesetemu letu in zaslediti ga moremo tudi v op. 42. Pastirčki so tudi v oblikovnem oziru zanimivi in pričajo, kolikšno in kako živahno fantazijo je še imel skladatelj. Kombinirano z otroškim zborom izvaja vokalni stavek zborček sedmih fantov, vse s spremljevanjem klavirja. Prvotno je bil ta zbor naslovljen kot mladinski — tako pravi rokopis Pastirčkov. Šele kasneje se je v izdaji ta naziv spremenil v »otroški« zbor, čeprav bi prvotna formulacija bolj ustrezala. Saj skladatelj v tako imenovanem otroškem zboru za označbo glasov še vedno uporablja navedbo »dekleta«, »fanti«, »7 fantov«. Motivična zasnova je v klavirskem in zbornem stavku dokaj širokopotezna. N. pr. v motiviki »7 fantov« so kaj podjetni motivični razpleti, tako oblikovanje v obsegu male none, čeprav je ta po svojem smislu nepripravljen zadržek in ima tudi določen učinek z razvezom v oktavo:



Pastirčki se odvijajo v lahnem, prisrčnem toku, polni iskrenega včutenja v otroško dušo. Savin je položil vanje mnogo nežnih čustev in še posebej so ga zanimali, ko se je skupno s Kroparji pripravljala njihova izdaja. Hotel jih je prikazati javnosti v vseh podrobnostih in jih je zato želel po vnanji oblikovni strani, zlasti kolikor bi se morda izvajali, prikazati čimbolj nazorno. Ko ga je L. Zepič v svojem pismu[31] opozoril na pomanjkljivosti v rokopisu in zahteval nekaj pojasnil glede dinamike

---

30 Hrani O. Širca.

in raznih drugih momentov, mu je Savin odgovoril med drugim tudi tole:

»Že rajni Brahms piše Clari Schumann, naj mu pregleda manuskript, kajti on ni v celoti zmožen videti lastnih pogreškov. Kaj hočete še od mene! Moje misli so zmeraj nekaj taktov naprej!«[31]

Glede pomanjkljivosti se torej ni skliceval na svoj slabi vid, ki mu je v sedeminosemdesetem življenjskem letu že močno opešal. Nasprotno, pojasnjuje jih s svojim načinom komponiranja, z naglico, s katero je oblikoval svoje glasbene domisleke, da bi jih lahko kar najbolj verno upodobil. Ta naglica ga je še sedaj vsega obvladovala, čeprav že zdavnaj ni bil več tako vitalen kot nekoč, ko je pisal svoje opere. V duševnem, tudi glasbeno-ustvarjalnem pogledu pa ta vitalnost vendarle še ni povsem popustila. Še vedno je bila dovolj močna, da mu je diktirala nujnost oblikovanja. In ker je skladatelj v pospešenem delovnem tempu marsikaj pravopisnega spregledal ali v tem pogledu delal pogreške, je bilo pomanjkljivosti včasih kar dovolj. Da se je ogibal ponovnemu pregledovanju, zato je bil zdaj bolj kot kdaj poprej razlog njegov opešani vid. Skladbe pa ga na splošno tudi več niso zanimale, ko jih je izdelal. To moremo opaziti že v Savinovem prejšnjem delu. Razmahnjena fantazija mu ni dovoljevala, da bi se vračal k skladbam, v katerih se je že izživel, ki jim prav za prav ni imel ničesar več dodati, ker je že ves živel v snovanju novih skladb. Včasih se je sicer vendarle spet in spet vračal k svojim skladbam, to pa le takrat, kadar mu je bila katera izmed njih posebno blizu ali če ni imel nič važnejšega pred seboj. To je bilo razmeroma redko.

Istemu pismu je Savin dodal še posebno prilogo[32], v kateri je natančno razložil, kako si kaj zamišlja, in odgovoril na Zepičeva vprašanja. Tako n. pr. pravi, da je v času, ko je komponiral Pastirčke, mislil »na neki primitivni davni zbor« in »da je 7 pastirčkov nekaj posebnega«. K temu pristavlja, da bi bilo v tem smislu potrebno postaviti zbor na oder, in svojo zamisel tudi skicira: v polkrogu stoji zbor, ob njegovi desni strani sedem pastirčkov-fantov, na levi strani proti sredini odra klavir, sredi

---

[31] Pismo z dne 9. XI. 1946 (hrani L. Zepič).
[32] Priloga k pismu (skupno s pismom hrani L. Zepič).

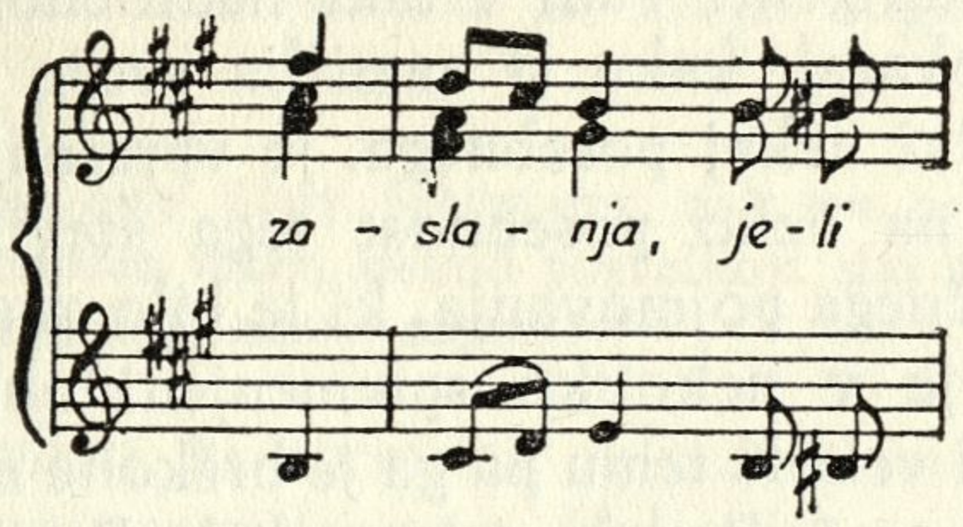
odra pred vsemi dirigent. Tudi v take nadrobnosti se je spuščal, da bi čimbolj pokazal, kako si zamišlja svoje stvari. Zakaj so mu bili ti pastirčki nekaj posebnega, je vprašanje. Ob številu 7 je morda mislil na neko posebnost tega števila v smislu nekdanjega simboličnega pojmovanja, ki je bilo značilno za antično naziranje in se je v nekoliko spremenjeni obliki zavleklo še globoko v srednji vek. K temu pa ga je bržkone navajal tudi tekst sam po svoji zasnovi. Podobno kot glede Pastirčkov se je podrobneje ukvarjal tudi s pripombami h Kroparjem, ki jih je — kot kaže njegovo pismo Zepiču[33] — popravljal še tik pred natiskom.

Iz istega, to je 1946. leta datirata tudi Dva dekliška zbora na Gorinskovi pesmici, in sicer Trobentica (št. 1) in Božji dih gre čez poljane (št. 2), obe združeni v opusu 44. Kdaj sta prav za prav nastali, je spet vprašanje. Na rokopisu Trobentic je namreč prvotno označena letnica 1940, ki pa je bila popravljena v 1946. Na rokopisu zbora Božji dih gre čez poljane je prvotna letnica 1941, nakar je bila zadnja 1 popravljena v 6 in je končna letnica tudi 1946. Morda ju je začel 1940. in 1941. leta in dokončal 1946. leta? To je zelo mogoče, kakor je tudi mogoče, da je primerjava op. 42 in 44 v tej označbi pravilna. Op. 42 ima namreč na rokopisu natančno označen datum 15. IV. 1946, št. 1 op. 44 pa 26. VII. 1946. Iz tega moremo sklepati, da sta op. 42 in 44 časovno pravilno razporejena in da je op. 44 zelo verjetno res nastal šele 1946. leta.

Oba zbora opusa 44 sta čustveno izrazita in arhitektonsko povsem moderno zajeta. Zdi se, kakor da je Savin v vse večjem poglabljanju v literaturo te vrste postajal še radikalnejši kot poprej. Harmonske družitve so namreč razmeroma ostrejše, kar je razvidno n. pr. v št. 2 op. 42. Te ostrosti je oblikoval skladatelj s tolikim muzikalnim smislom, da svojo radikalnost v celotni koncepciji izgubljajo in se kažejo kot logična nujnost muzikalne zgradbe, v tem primeru zbora Božji dih gre čez poljane, ki ga je skladatelj na enem izmed svojih konceptov nazval Lahko noč in sedanji naziv uveljavil šele v končni izdelavi. Oblikovno še precizneje se to izraža v Trobenticah,

---

[33] Pismo z dne 23. XI. 1946 (hrani L. Zepič).

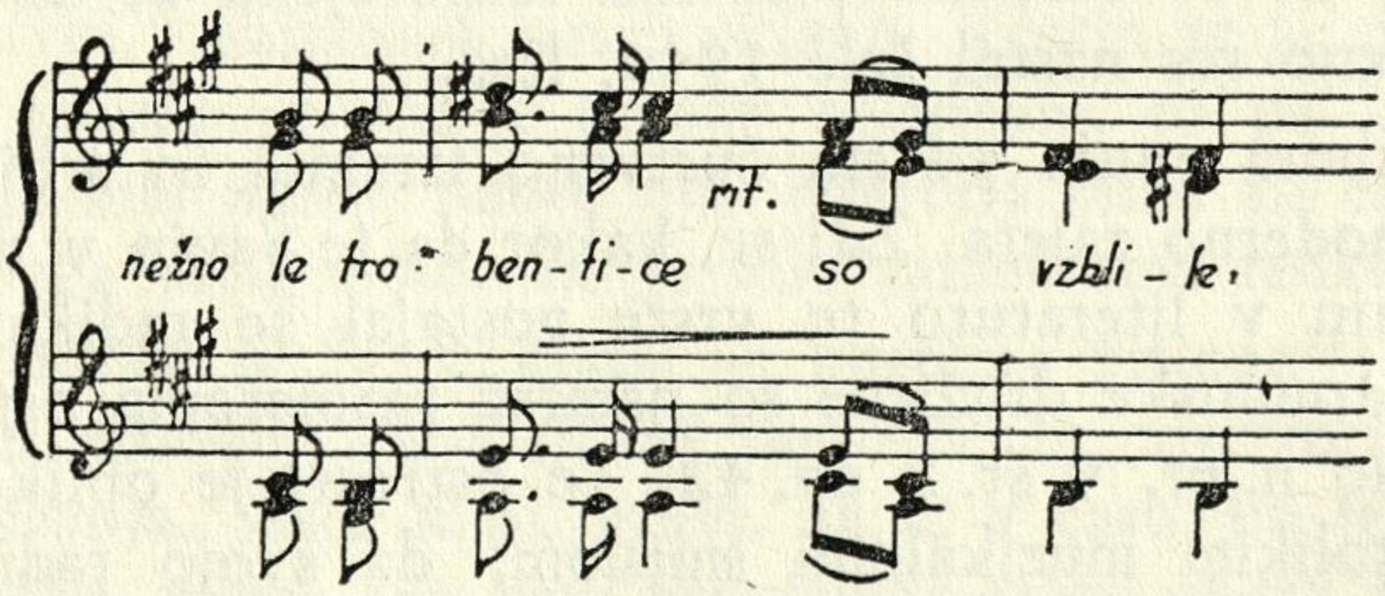


kjer z uporabo prehoda iz nonakorda preko sekundakorda in izvirnega septakorda (cis-d-fis-a, v glasovni razporeditvi cis-fis--a-d: d-fis-a-cis) ustvarja zanimivo disonančno napetost, ki se logično, formalno pravilno in muzikalno učinkovito izliva v trozvok. S to zasnovo na videz tehnično kompliciran zbora dejansko vso zapletenost izgubita in sta ne le muzikalno, marveč tudi tehnično povsem dostopni in tudi dojemljivi skladbici.

Temu opusu je skladatelj v svojem ustvarjalnem delu očitno pripisoval večji pomen. V nekem pismu[34] piše med drugim tudi tole:

»Kaj pravite k 4. taktu »Ritenuta« (mislil je 13. takt Trobentic, op. pis)? Komponirana misel je nekaka izpoved mojega življenja.«

Ta 4. takt zveni moderno, melodično je nekako sanjav, pripovedujoč. Morda je skladatelj pri tem mislil na besedilo (»le



trobentice so vzklile«), s katerim je nemara hotel simbolizirati svoje delo in ga je uglasbil ustrezajoče svojemu občutju. Vsekakor pa je napisana misel nekoliko pretirana, kajti ta takt še

---

[34] To pismo se je našlo v zapuščini med skladbami. Ni bilo nikoli odposlano in tudi na nikogar naslovljeno. Verjetno pa je bilo namenjeno L. Zepiču, s katerim si je Savin v tem času živahno dopisoval.

zdaleč ne bi mogel izpovedati vse globine in širine skladateljevega življenja. Verjetno je potem, ko je pismo napisal, to tudi spoznal in pisma zato ni odposlal. Ta »izpoved mojega življenja«, za katero sta uporabljeni motiv in celotna zasnova 4. ali bolje 13. takta Trobentic vsekakor značilna, je imela globlji vzrok. Skladatelj je namreč začel citirano pismo z besedami:

»Pošiljam Vam moj op. 44 — gotovo moj Schwannengesang . . .«

Mislil je torej, da je njegovo ustvarjanje za vselej končano in da se z op. 44 poslavlja od njega. Zato ga je imel za svoj »labodji spev« in se je v motiviko omenjenega takta in v celoto še bolj poglobil. Hotel pa je povedati z njim več, kakor je ta takt v resnici vseboval in mogel povedati.

Vendar Savinovo ustvarjalno delo še ni bilo končano. Še vedno sveži duh in močna invencija sta ga podbujala k novemu ustvarjanju in v 1947. letu je napisal nadaljnja Dva mladinska zbora[35], op. 45: Pust, pust (št. 2) na besedilo T. Gasparija in Vihro (št. 1). Oba sta komponirana v modernem stilu, z nič manjšo doslednostjo kot vsi prejšnji mladinski zbori. Vihra ima svojo zgodovino posebne vrste in postaja s tem še zanimivejša, kakor je v resnici po svoji muzikalni vrednosti. V svojem pismu Zepiču[36] navaja skladatelj namreč tole:

»Ne vem, kako sem zabredel v mladinske zbore, ker sem spet enega skoval. Pa kaj sem še napravil: ime sem malo predrugačil. Krščena je bila pesmica (narodna?) kot solidni »Veter«. A jaz sem vse bolj dramatično pogledal in spremenil naslov v »Vihra«. S tem sem si pridobil pravico, da se bolj poglobim v tekst. Ampak kompozicija se mi dozdeva za »mladinske« težka in premišljujem, kako bi bilo, če bi napravil pevce in pevke za 2—3 leta starejše. S tem pridobim fante, ki so že mutirali, in deklicam tudi ni v slabo, če imajo krepkejše glasove. Pošiljam Vam torej mojo »Vihro« na vpogled in v tem smislu v oceno . . .«

Ker se Zepič ni povsem strinjal s Savinovimi namerami, je skladatelj svoje poglede na Vihro še podrobneje opisal v naslednjem pismu:

»Neverjetno je, kako težko si izberem tekst za komponiranje. Prebral sem bog ve kaj in slednjič sem prišel do ‚Viharja' (prvotni Veter, op. pis.) neznanega pesnika. Interesiral me je konkreten ovinek v zadnji kitici in

---

[35] Gl. NZ III/4.
[36] Pismo z dne 1. IX. 1947 (hrani L. Zepič).

spravil sem se na delo. Pa, bolj sem se pogrezal v stvarco, bolj je rastlo delo in zamislil sem se v neko dramatiko. V začetku sem videl malega šolarčka z lahko pelerino, črno kamnito tablico s privezano gobo in ko je bila prva skica gotova, sem imel pred seboj težek, rekel bi dramatičen plašč — za to drobnost. Skrbelo me je, kako pride »Veter« do take moči in prekrstil sem Veter v Vihro. To bi bilo že v redu, pa — malčki naj to pojó? In premišljeval sem, kako bi bilo, če bi prenesel pesmico iz osnovne šole v gimnazijo, kjer so mutirani fantje in krepkejši dekliški glasovi. — Kakor ste mi pisali, niste za to ‚evolucijo', pa vendar bom poskusil to kompozicijo napraviti tudi za sopran, alt, tenor in bas.«[37]

To pismo je zanimivo v več pogledih. Predvsem je v njem Savin zelo natanko prikazal način svojega dela, poglobitev v snov, iskanje dramatskih možnosti. Vedno in povsod si je tekst kolikor mogoče nazorno ilustriral, čisto v smislu slikanja. Obratno si je tako zamišljal tudi glasbo. Saj je le iz takšnega načina dela, iz takšnega zajemanja snovi in doživetij nastajala njegova čudovita, bogata in pisana zvočnost, kakršno kažejo bolj ali manj vse njegove kompozicije. Iz tega je mogoče razumeti tudi arhitektoniko njegovega muzikalnega stavka, v kateri je kljub svojevrstnemu delovnemu tempu vse dodobra premislil in kjer je imel vsak moment in glas svojo vlogo. Iz tega je rasla plastičnost njegovih skladb, iz tega se je razvijal njegov polifonski tok in vse to tudi razodeva, da temelji njegova razsežna invencija na vzročno jasnih, logičnih osnovah, ki so karakterizirane z odločno, dovolj trdno oblikovnostjo. To moremo spoznati tudi v tako majhni, drobni skladbici, kot je Vihra, iz katere se harmonsko, splošno arhitektonsko in izrazno kaže ves Savin v svojem poslednjem ustvarjalnem razdobju:



[37] Pismo z dne 11. IX. 1947 (hrani L. Zepič).

Ta njegov vokalni stavek se nedvomno ne uvršča med tehnično preproste vokalne kompozicije in zanimivo je, kako ga je v svojih zadnjih delih kompliciral. Čeprav je napovedoval, da bo to skladbo priredil za sopran, alt, tenor in bas, pa tega ni storil. Čas ga je prehitel in Vihra je ostala kljub svojemu izraznemu značaju, ki ga skladatelj ni imel za primernega mladinskemu zboru, v prvotni izdelavi.

Cit. pismo razodeva še drugo, skladateljevo človeško stran. Kakor je razvidno iz pisma z dne 1. IX. 1947, je prosil Zepiča tudi za oceno svojega op. 45. V odgovoru (11. IX. 1947) na Zepičev odgovor pa piše med drugim še to:

»Kar pa se tiče drugih opazk, so iste morda prerane, kajti poslal sem Vam z omenjeno prošnjo koncept, ki še dolgo ne predstavlja izdelane pesmi.«

In kasneje nadaljuje:

»Zavoljo teksta pa moram odkrito priznati, da mi kvarjenje lepe pesmice ni prišlo na misel. Vprašali me boste, zakaj pesnitev prenarejam? Pri komponiranju se vedno pustim voditi od impresij in če nimam pravilnega teksta pri roki — ker naglo delam —, sem zadovoljen, če si zaenkrat izmislim besede, pri čemer mi gre vedno samo za mero (v izvirniku je »Vermass«, op. pis.). Seveda, če gre za končno izdelavo — tu osmi koncept —, sem vesten in tudi moja ženka mi pomaga odstraniti pogreške. — Če vse to premislim, mi je zelo žal, da ste Vaše pravilne opazke potrošili za neizdelane — rekel bi — notice.«

Kakor z ene strani priznava pravilnost kritičnih pripomb, tako z druge kaže do njih neko občutljivost, ki jo lahko opazimo tudi v nekaterih drugih pismih njegove obsežne korespondence. Do svojega dela je bil skladatelj sam zelo kritičen in pošten. Vendar je z mešanimi občutki sprejemal kritike drugih, čeprav je njihove ocene prvotno in hkrati tudi želel. To so seveda čisto človeške poteze, pri Savinu kot izredno obzirnem človeku še toliko bolj razumljive, če pomislimo, kako ponosno se izraža njegov značaj in kako je bil skladatelj vedno bolj ali manj prepuščen sam sebi ter si je s tem odnos do lastnih ustvaritev še bolj izkristaliziral. To odmaknjenost od skladateljskega sveta so sicer zmanjševali stiki z Ostercom in nekaj drugimi skladatelji, njenih vplivov pa vendar niso mogli odstraniti v celoti. Tako je nedvomno tudi ta moment večal njegovo občutljivost, ki so ji sicer bolj ali manj podvrženi vsi ustvarjalci vseh področij. Skoraj vsak ustvarjalec ima svoja dela za najboljša ali vsaj za zelo dobra in le redko na zunaj priznava pravilnost tujih kritičnih pripomb.

Kritika je Savinu precej grenila življenje. Včasih se je zaradi nje upravičeno vznemirjal, kadar pa je v njej bral nekaj, česar dejansko ni mislila povedati, je trpel brez vzroka in potrebe. Tako je n. pr. v zapuščini ohranjen koncept Savinovega pisma »skladatelju in recenzentu Jutra« Emilu Adamiču[38] iz decembra 1928, ko je ta napisal kritiko o Lepi Vidi, ki je bila takrat izvajana v ljubljanski Operi. Potrt je bil nad Adamičevo pripombo, češ da njegova Lepa Vida ni reprezentativna. Tega pa Adamič ni naravnost zapisal, temveč je le menil, da bi mogel Savin ustvariti reprezentativna dela, ko »bi imel srečo z libreti«[39]. Med drugim je pisal skladatelj v tem konceptu:

»Ne vem, kaj si predstavljaš pod tem izrazom (reprezentativno, op. pis.), pa naj bo, kar hoče. Samo omenjam, da ne vidiš pred seboj od neštetih kritik oskrunjenega, popljuvanega slovenskega skladatelja ... Ne vidiš ga, morda boš njegova dela šele spoznal, ko bo bog tega nesrečnika rešil slovenske kritike.«

Če pomislimo, da je bila Adamičeva kritika polna hvale in priznanj glasbi Lepe Vide, je bila ta Savinova reakcija zelo ostra, preostra, čeprav je človeško razumljiva. Bolj upravičeno pa se je često razburjal nad napačno rabljenim očitkom wagnerjanstva, ki ga je nekoč nekdo omenil in se je to prijelo vseh nadaljnjih kritikov Savinove glasbe, ne da bi se bili ti skušali vanjo poglobiti in ugotoviti, kolikšno naj bi bilo in v čem je Savin hodil svoje poti, da bi s tem dobili jasno sliko o pravi vrednosti njegove ustvarjalnosti. Enako upravičeno se ni mogel strinjati, če so ga razvojno povezovali s Parmo[40] ali če ga je kdo »z lahkim srcem črtal iz vsega delovanja pri Novih akordih«[41], katerih sodelavec je bil skozi vse njihove prve tri letnike.

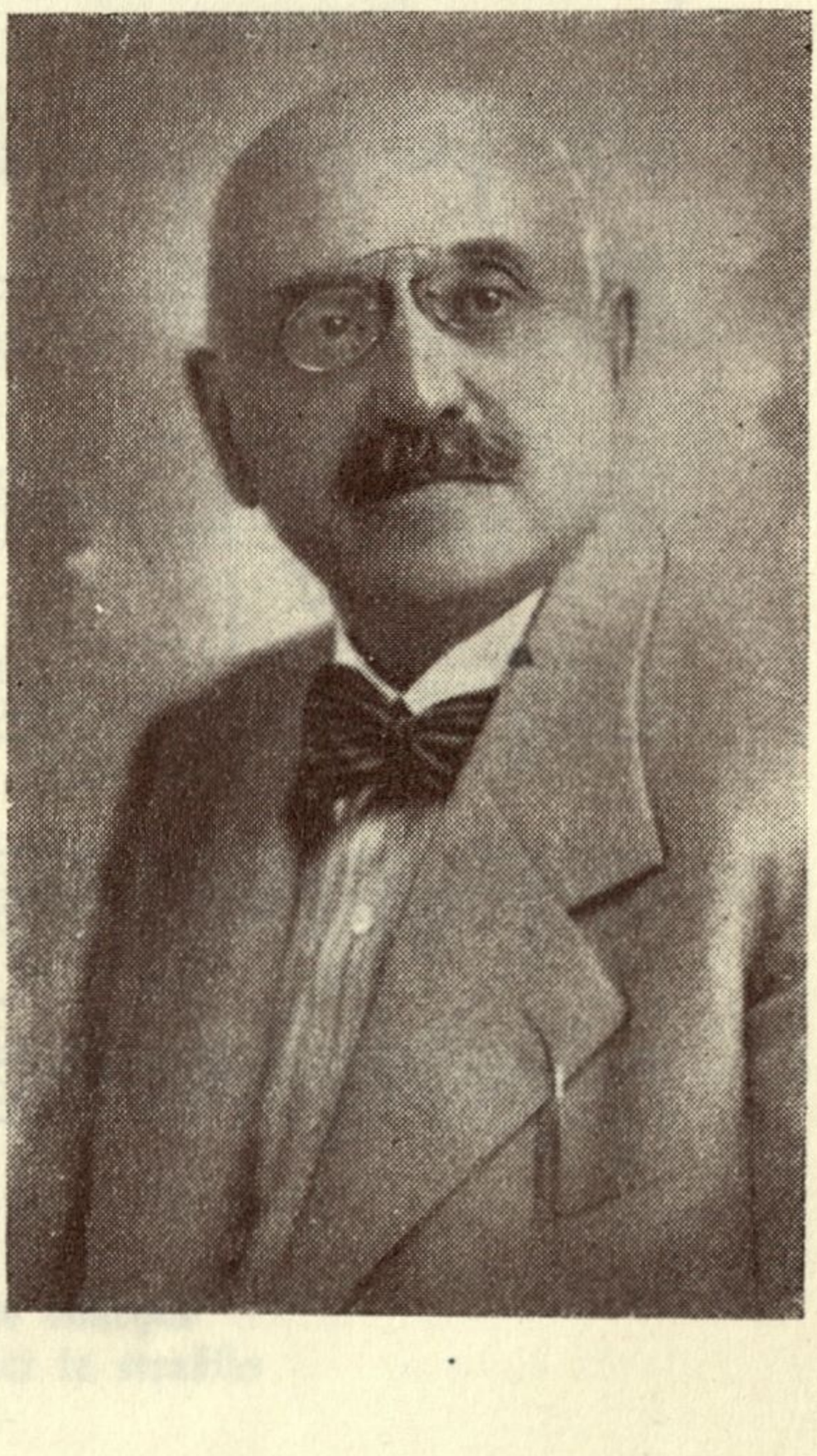
Tožil je, da njegovih del ne razumejo. To je bilo v prvih letih njegovega ustvarjanja, ko je utiral pot novim, modernim glasbenim nazorom, spričo takratnega stanja slovenske družbe in glasbe razumljivo. Vendar lahko najdemo takšne tožbe v Savinovih pismih tudi mnogo kasneje. Še leta 1940, po nekem koncertu, na katerem so bila izvedena tudi njegova dela, je pisal Ostercu:

---

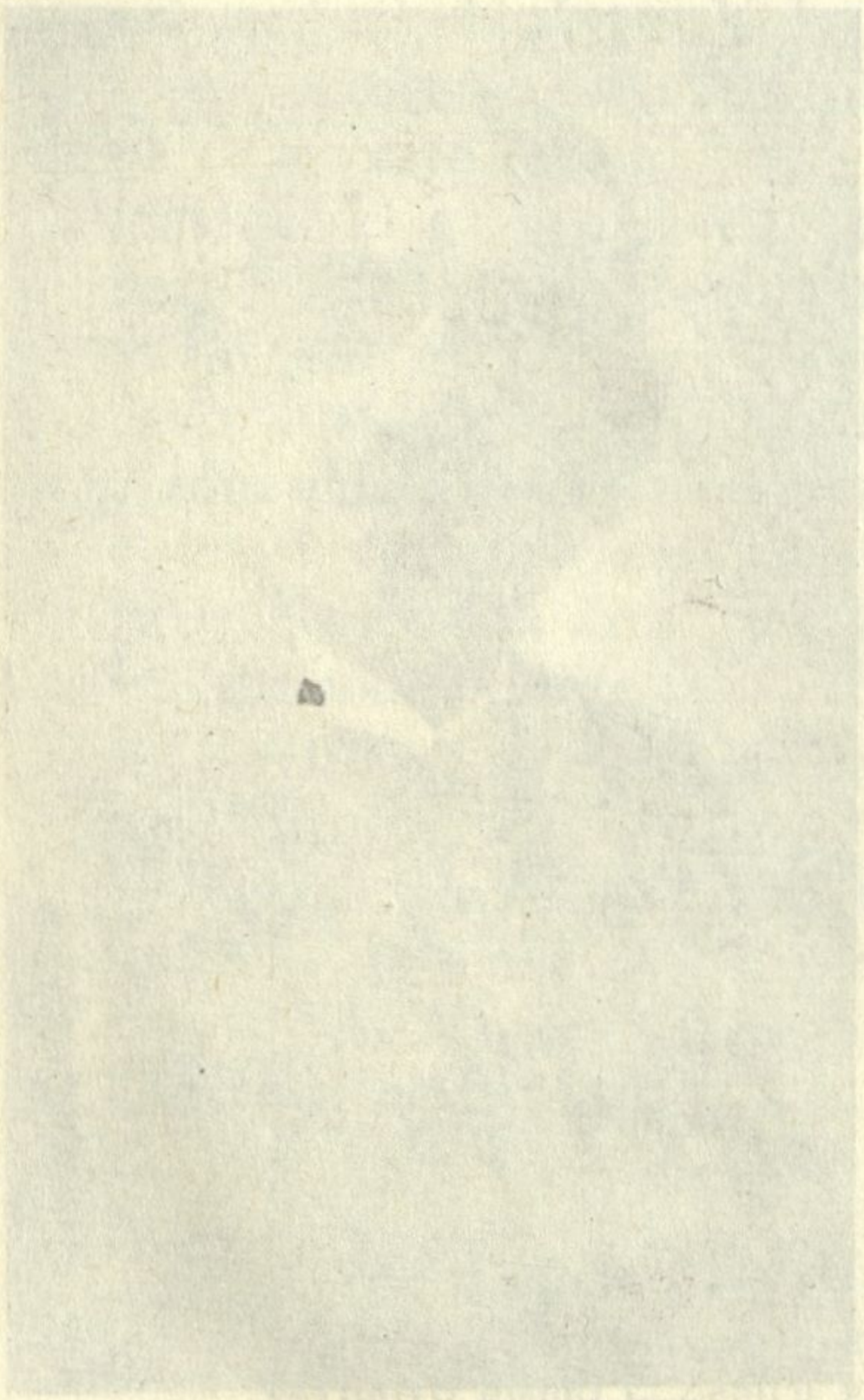
[38] Izvirnik hrani O. Širca.
[39] Gl. že cit. Adamičevo kritiko o Lepi Vidi, J IX/284.
[40] Savinovo pismo L. Zepiču z dne 10. IV. 1948 (hrani L. Zepič).
[41] Savinovo pismo Zepiču z dne 25. III. 1948 (hrani L. Zepič).

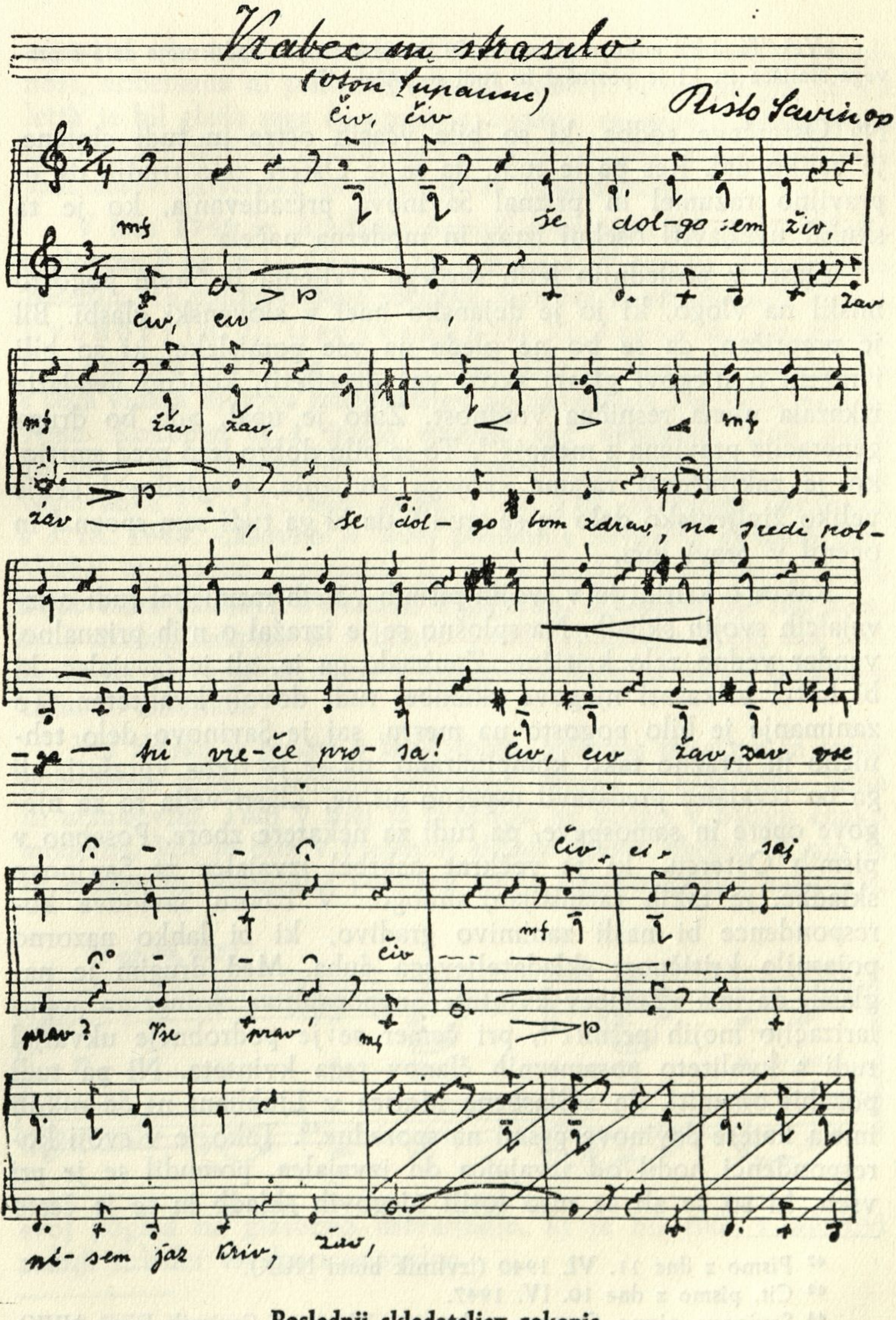


Slika 4



Slika 5





Poslednji skladateljev rokopis
Fragment iz zbora Vrabci in strašilo

»Veš, Ti si bil edini med vsemi, ki me je razumel, sodil moje delo s pravega stališča in ki je poslušal in tudi — slišal.«[42]

Na Osterčeve sodbe, ki so bile včasih ostre in tudi cinične, je veliko dal. Res pa je tudi, da se je Osterc zelo trudil, da bi pravilno razumel in priznal Savinova prizadevanja, ko je ta skušal uveljaviti osebni izraz in moderna načela.

Zlasti v poslednjih letih svojega življenja je Savin pogosto mislil na vlogo, ki jo je dejansko imel v slovenski glasbi. Bil je prepričan, da se bo ne glede na vse pomisleke, ki so bili izraženi o njegovi glasbi skozi več desetletij, končno vendarle izkazala njena resnična vrednost. Zato je upal, »da bo druga generacija pravična z menoj«[43]. To je bilo dobro leto pred smrtjo, ko je zaključeval račune svojega življenja, pregledoval svoje veliko življenjsko delo in se trudil, da bi ga tudi sam spoznal in ocenil v pravi luči.

Kakor o kritiki je v svojih pismih včasih razmišljal tudi o izvajalcih svojih skladb. Na splošno se je izražal o njih priznalno, vendar vedno zelo kritično. Zanimalo ga je, ali je izvajalec, ki bi hotel prikazati njegove skladbe, tudi dovolj kvaliteten. To zanimanje je bilo pogosto na mestu, saj je Savinovo delo tehnično in izrazno tako kompliciranо, da se je treba vprašati, ali ga bo izvajalec predstavil uspešno ali ne. Zlasti velja to za njegove opere in samospeve, pa tudi za nekatere zbore. Posebno v pismih Ostercu, ki je večkrat oskrbel izvajalce za Savinove skladbe, je takih razmišljanj mnogo. V izboru Savinove korespondence bi našli zanimivo gradivo, ki bi lahko nazorno pojasnilo kritičnost skladateljevega duha. Med drugim je naglasil, da ima »Zepičev kvintet« »nepozabljive zasluge za popularizacijo mojih pesmi«[44], pri čemer se je podrobneje ukvarjal tudi s kvaliteto posameznih članov tega kvinteta. Ni pa tudi pozabil omeniti, da »Glasbena Matica v Ljubljani ni še nikoli imela katere Savinove pesmi na sporedu«[45]. Tako je v svoji korespondenci hodil od izvajalca do izvajalca, pomudil se je pri vseh, ki so se ali se niso lotili njegovih skladb in se je često

---

[42] Pismo z dne 11. VI. 1940 (izvirnik hrani NUK).
[43] Cit. pismo z dne 10. IV. 1947.
[44] Savinovo pismo Ostercu z dne 18. VI. 1940 (izvirnik hrani NUK).
[45] Istotam.

ustavljal ob svojih kritikih. Vsakemu je posvetil svojo pozornost, nobenemu ni prihranil svojega mnenja. V svojih poslednjih letih je bil glede tega še posebno živahen in se je z neverjetnim zanimanjem dotikal lastnih ustvarjalnih vprašanj kakor tudi vseh problemov slovenske produkcije in reprodukcije.

V letu 1948 je skladatelj napisal svoj poslednji opus 46 pod naslovom Pet mladinskih zborov[46], vse na Župančičeva besedila. Ta zbirka obsega zborčke Vrabci in strašilo[47] (št 1.), Zvonovi (št. 2), Uspavanka (št. 3), Stari Medo (št. 4), Pesem nagajivka (št. 5). Nastajali so časovno različno in s tega vidika njihova razporeditev po navedenih številkah ni pravilna. Rokopisi št. 1 imajo namreč več datumov, med njimi 16. junij in 7. september 1948, Zvonovi so označeni s 6. IX., Uspavanka s 5. IX., Stari Medo s 24. VIII. in Pesem nagajivka s 3. IX. 1948. Časovno je torej poslednja Savinova skladba zbor Vrabci in strašilo. Zanimivo je, da je zbirko v svojem seznamu kljub temu zaključil s Pesmijo nagajivko, iz katere sije radosten, svež značaj, kakršen je v bistvu vodil skladatelja skozi vse življenje in ustvarjalno delo. V njegovem stilu je svoje skladanje začel in zaključil.

Vsa zbirka je pisana v lahkotnem, prisrčno tekočem in toplo občutenem tonu. Z vidika vokalnega stavka je pregledna, jasna in učinkovita. Tudi v njej je zvočnost še vedno v bistvu enako moderna, kot je bila v prejšnjih skladateljevih zborih. Z njo je še enkrat in poslednjič poudaril svoja kompozicijska naziranja,



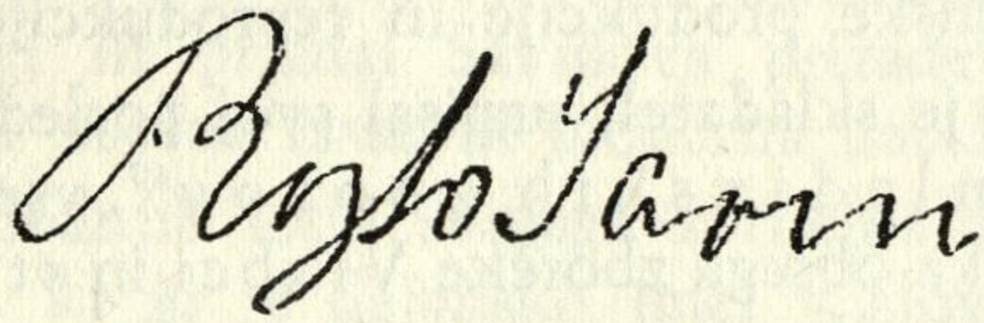
svoj pogled na glasbeno ustvarjanje, ki je bil tudi v njegovi zadnji skladbi vseskozi napreden.

---

[46] DZS, 1949

[47] Ta zbor je skladatelj napačno naslovil Vrabec in strašilo.

Kmalu za tem, 15. decembra, petnajst minut pred dvaindvajseto uro je Risto Savin umrl na zagrebški kliniki in je bil 18. decembra 1948 pokopan v svojem rojstnem kraju Žalcu.



Skladateljev poslednji podpis[48]

Z op. 46 je Savin zaključil svoje četrto ustvarjalno razdobje. Zajelo je z malo izjemami izključno zborovsko tvorbo, v kateri se je od 1938. leta dalje še posebej posvečal mladinski literaturi. Ta faza označuje privzemanje najmodernejših kompozicijskih načel v pogledu harmonskega tvorjenja in arhitektonike. V svoji novi usmeritvi je skladatelj ohranil vso samostojnost in je še nadalje razvijal svojo ustvarjalno silo, ki se je v njegovih mladinskih zborih povsem izrazila. Čeprav je skladateljska širina in sila postopoma upadala, je Savin izrazno ostal vendarle svež vse do konca.

---

[48] Iz pisma D. Cvetku z dne 10. XII. 1948. Pravilen datum pa je 9. XII., kar dokazuje datum poštnega žiga.

VI

Savinov ustvarjalni razvoj kaže jasno in zanimivo sliko. Preko klasike in romantike se je skladatelj vzpel v novoromantiko in tak je ostal v bistvu do konca svojega ustvarjanja, četudi si je še prisvojil dosežke impresionistične in konstruktivistične miselnosti. Zlasti v svoji poslednji, četrti ustvarjalni fazi se je začel vključevati v tisti skladateljski krog, ki je zastopal v slovenski glasbi nova stilna hotenja, in Osterc je imel prav, ko je trdil, da »bi ga po stilu njegovih poslednjih del in po naprednosti umetniškega čustvovanja in pojmovanja skoraj lahko uvrstili v najmlajšo generacijo«.[1] To dejstvo je še posebej zanimivo. Ko je Savin stopil v svoje poslednje ustvarjalno razdobje, mu je bilo štiri in šestdeset let in ko ga je zaključil, je bil v svojem devetdesetem letu. Že ko je stopal vanj, je bilo zaradi njegove takratne starosti značilno, da se je usmeril v najmodernejšo glasbeno stilnost. Še značilneje pa je, da jo je tudi sledil, da je z velikim smislom prevzemal njene najtehtnejše pridobitve in da je v tej smeri svoje ustvarjanje tudi zaključil. Običajno se skladatelji s starostjo umirjajo, le ustvarjalci s širšimi obzorji in z obsežnejšimi ustvarjalnimi silami se ne ustavljajo na določeni poti in se ne vračajo v preteklost, temveč se zaradi razgibane duševnosti in napredno usmerjenega pogleda še nadalje razvijajo, ne le v smislu poglabljanja izraza, marveč tudi v smislu oblikovnega izgrajevanja in sleditve novih poti, ki jim mnogi med njimi črtajo tudi nove smeri. Savin sicer ni ustvarjal nobene nove stilnosti in vanjo tudi ni vnesel pomembnejših, svojskih

---

[1] Gl. Sl. Osterc, Risto Savin — rokopisni sestavek, ki je bil najbrž namenjen za radijsko predavanje ob priliki kakega izvajanja Savinovih skladb. Kdaj je nastal, iz rokopisa ni razvidno (izvirnik hrani NUK).

naziranj. Vendar je neprenehoma hitel naprej, se vezal z razvijajočo se novo miselnostjo, se oplajal z njenimi idejami, jih vključeval v svojo ustvarjalnost in iz tega gradil s svojo široko razpredeno invencijo. Takšna razvojna pot pa razodeva le naprednega skladateljskega duha in že sama na sebi dopušča domnevo, da mora biti tudi delo prikazanega skladateljskega lika zelo pozitivno.

Savinove izvirne poteze so se razvijale in uveljavljale postopoma, vzporedno z njegovim razvojem, in jih moremo najti zlasti v operah, samospevih in zborih. Ta kompozicijska področja so bila za Savinovo delo najvažnejša, vsekakor mnogo bolj kot področje komorne, orkestralne in klavirske glasbe. Seveda kaže skladateljevo ustvarjanje v svojem začetku razne pomanjkljivosti. Čimbolj pa je Savin rasel, tembolj so izginjale in v zrelih delih, predvsem v samospevih in operah, že lahko govorimo o tehnično-oblikovni dovršenosti, ki se kaže v arhitektoniki in v vseh njenih nadrobnostih ter zlasti še v instrumentaciji. Tudi tuji vplivi so bili v začetku skladateljskega dela izraziti. Sčasoma pa se jih je otresal, najprej v samospevih, kasneje v operah in končno v poslednjih mladinskih zborih. Nekaj je seveda ostalo ves čas: to, kar lahko najdemo bolj ali manj pri vsakem skladatelju, namreč prevzemanje okvirnih oblikovalnih načel; v teh pa je bilo vedno dovolj mesta za uveljavljanje lastnih ustvarjalnih pogledov. Tako se nam danes, ko lahko od daleč in kritično pregledamo njegovo delo, ki obsega mnogo več ko 46 opusov, kakor jih je skladatelj navedel v svojem seznamu, Savin ne kaže več kot nekak wagnerjanec, ki bi epigonsko sledil za Wagnerjevimi nazori, temveč kot skladatelj, ki je od tujih vplivov obdržal v svoji zreli dobi le to, kar je ustrezalo njegovemu ustvarjalnemu bistvu. Vse drugo pa je odvrgel in si začrtal tudi v oblikovanju svojo pot.

Izrazita ustvarjalna sila mu je omogočila, da si je v skladbah izkristaliziral svoj izraz. Označuje ga široka, močna, marsikje prav elementarna čustvenost, ki mu skupno s svojo glasbeno mišljavo ustvarja plastično, izvirno podobo. Ta je razvidna iz motivične gradbe, iz značilnih muzikalnih domislekov, iz vsega širokopoteznega oblikovanja. Savinov izraz je ustrezno razpoloženjem zdaj liričen, zdaj epičen, tu neizmerno nežen, tam dramatsko rastoč z neverjetno silo, vedno pa prepričevalen in raz-

mahnjen, osvajajoč s svojim poletom. Po invenciji je svež in čeprav se vanj pogosto mešajo tudi melanholična razpoloženja, se iz njih vedno dvigne k radostnemu optimizmu z veliko vero v srečno prihodnost, v nekaj lepega, kar nekoč še mora priti. To tudi ustreza njegovi izpovedi ob koncu življenja, mesec dni pred smrtjo, da je bilo njegovo življenje ena sama sreča, da ga je z redkimi izjemami vedno gledal v svetli luči in da ni bilo žalosti ne razočaranja, ki bi mu moglo ubiti ali za daljši čas zakriti življenjsko radost. S takim pojmovanjem življenja, ki mu je bilo vsako metafizično razglabljanje tuje, njegov ustvarjalni izraz ni mogel biti drugačen, kot je bil, vseskozi veder in življenjski. Savinove skladbe so najboljši primer in dokaz za to.

Res je vprašanje, zakaj se Savinove ustvaritve niso tako popularizirale, kot zaslužijo. Za njegove opere nedvomno nekoliko velja trditev, da so »kljub svoji moči spričo tujih vzporednih in že uveljavljenih glasbenih umetnin nujno stopile v ozadje«.[2] Po drugi strani pa spet drži, da bi jih vzlic temu in prav zaradi zelo skromne izvirne slovenske operne tvorbe slovenska operna reprodukcija morala negovati še bolj pozorno in jim dati tisto mesto, ki jim pripada zaradi njihovega pomena v slovenski operni glasbi. Dramaturška predelava in obdelava libretov ter scenarijev v smislu sodobnega pojmovanja sta seveda Savinovim odrskim delom, kot so Lepa Vida, Gosposvetski sen, Matija Gubec, Čajna punčka in Plesna legendica, potrebni ne glede na njihovo glasbeno kvaliteto.

Razen razvojno so Savinove odrske ustvaritve še danes pomembne po svoji umetniški vrednosti in morejo kvalitetno izpopolnjevati slovensko odrsko glasbeno reprodukcijo. Isto velja tudi za druge Savinove skladbe, predvsem za vrsto odličnih samospevov, ki jih je treba prav tako oživiti, saj so po svoji visoki umetniški ravni dragocen prispevek literaturi slovenskega samospeva.

Savinova skladateljska osebnost dobiva še poseben pomen po vlogi, ki jo je skladatelj s svojo dejavnostjo imel v slovenski glasbi, čeprav ni imel svoje kompozicijske šole in organizacijsko ali pedagoško naravnost ni posegel v vzgajanje slovenskega skladateljskega naraščaja. Savin je bil prvi, ki je s svojimi samo-

---

[2] V. Ukmar, Pogled na naše glasbeno ustvarjanje, K I/4, str. 320.

spevi vnesel v slovensko glasbo novoromantične poglede. Tako se začenja po njegovi zaslugi še pred Novimi akordi novo razdobje slovenske glasbe. Prav tako je bil Savin prvi, ki je kvalitetno uveljavljal moderna novoromantična naziranja v slovenski operi. V širšem smislu jih je najprej nakazal že v Poslednji straži, nato pa jih je še mnogo tehtneje realiziral v Lepi Vidi, ki je bila prva slovenska novoromantično grajena opera. To svojo pot je nadaljeval in izpopolnjeval v Gosposvetskem snu in zlasti v Matiji Gubcu. V okviru slovenskega opernega snovanja se je Savin zavestno naslonil na folkloro v smislu oblikovanja narodne, ljudske opere. Razen tega je v Gosposvetskem snu zajel snov iz zgodovinske preteklosti slovenskega naroda in ustvaril prvo novoromantično slovensko zgodovinsko opero. Ko je v tej stilni smeri napisal Matijo Gubca, je v njem prav tako prvi med slovenskimi skladatelji odločno zajel socialno problematiko, četudi ta v tedanji snovni obdelavi še ni našla pravilne idejne interpretacije. Enako kot v operah je uveljavil novoromantično miselnost tudi v baletu in je s Plesno legendico ter Čajno punčko nakazal pot modernemu oblikovanju tega kompozicijskega področja. Med starejšimi slovenskimi skladatelji je bil edini, ki je sledil celo najnovejše kompozicijske smeri. Starost mu ni pomenila upadanja. Še v njej je iskal, širil svoja glasbena obzorja in se še nadalje približeval novim kompozicijskim nazorom. Ta pojav med slovenskimi skladatelji ni pogosten, če pregledamo njihove razvojne poti. Savin je bil nedvomno med redkimi posamezniki, ki so vse do zadnjega ohranili svežo ustvarjalno silo, čeprav seveda ta proti koncu ustvarjanja ni bila več tako obsežna kot v razdobjih, ko je skladatelj doživljal največje vzpone in ustvarjal svoja najmočnejša dela.

Savin je posegel v slovensko glasbo vsestransko in si je z napredno stilnostjo ter veliko izrazno silo svojih ustvaritev pridobil v njej tudi sodobno vrednost. Njegovo skladateljsko delo je potekalo v času več skladateljskih generacij. V njem so premnoge značilnosti, ki so zelo tehtne za zgodovinski razvoj glasbe pri Slovencih. V njem pa se je izrazila tudi Savinova umetniška osebnost, ki spada med najizrazitejše slovenske skladateljske like in najznačilnejše predstavnike slovenske glasbene moderne konca XIX. in prvih desetletij XX. stoletja.

RÉSUMÉ

Le compositeur Risto Savin — Friderik Širca naquit le 11 juillet 1859 à Žalec (Slovénie). Après ses études secondaires et son service militaire, il se fit, en 1881, officier de carrière et y parvint, en 1918, au grade de général de brigade. Au cours de sa carrière militaire, il enseignait les mathématiques, la science des armes et la musique à l'Ecole Militaire de Prague, à Wiener Neustadt et au Theresianum de Vienne. Après la première guerre mondiale, il vécut, jusqu'à 1929, à sa propriété de Žalec qu'il abandonna pour Mestni vrh près de Ptuj (Slovénie). Il y resta jusqu'à 1935 losqu'il revint à Žalec où il mourut le 15 décembre 1948.

Ses premiers essais de composition datent du temps de ses études secondaires. Mais ses connaissances théoriques n'étant pas suffisantes, il abandonna l'oeuvre commencée. Son métier d'officier l'empêchait d'abord d'approfondir ses études musicales, mais la musique ne cessait de l'attirer. En attendant mieux, il devait se contenter de chanter de sa jolie voix de baryton et d'accompagner ses amis au piano. Étant officier, il ne pouvait pas se produire en public sous son vrai nom et il choisit comme nom d'artiste celui de Risto Savin dont il se servit depuis le temps de son service à Sarajevo (Bosnie, 1886—1888) jusqu'à sa mort.

Ce n'est qu'en 1891 qu'il commença à étudier sérieusement la composition chez le compositeur Robert Fuchs, professeur du Conservatoire de Vienne, qui fut son maître jusqu'à 1896. Dans ce temps-là, il acquit toutes les connaissances techniques nécessaires à la composition. Il continue, dans les années 1897—1899 et 1901—1903, ses études chez Karl Knittel, professeur du Conservatoire de Prague, où il perfectionna ses connaissances d'instrumentation.

C'est depuis le temps de ses études viennoises chez le professeur Fuchs que date son activité régulière de compositeur. Ses premières œuvres furent des pièces pour voix et piano, pour des ensembles de chambre, pour orchestre et pour piano. Toutes ses œuvres de début sont écrites dans un style

classico-romantique et prouvent des efforts du compositeur pour trouver un style propre à lui. Il s'appropriait la technique de divers domaines musicaux afin de parvenir, le plus tôt possible, à une expression personnelle.

Les „Trois ballades de Aškerc" (1895) pour voix et piano (La dernière lettre, L'érable et le tilleul, Le mariage) sur les textes du poète slovène Anton Aškerc représentent le premier tournant sur cette voie nouvelle. La structure de ces œuvres porte déjà l'empreinte du nouveau romantisme musical qui s'affirme de plus en plus dans ses compositions suivantes (Le rocher dans la Savinja 1898, Idylle d'hiver 1900, Cantique sur la mort No 1 — 1898). Il introduisit, le premier des compositeurs slovènes, un courant nouveau dans la musique slovène et initia ainsi la musique slovène moderne qui, sur cette base construite par lui, pouvait s'épanouir librement. D'autres compositeurs d'avant-garde, comme Anton Lajovic, Gojmir Krek et Emil Adamič, se rallièrent aux efforts de Risto Savin et aidèrent, par leurs œuvres, à l'affirmation du nouveau mouvement musical. La revue musicale progressive „Novi Akordi" (Accords Nouveaux 1901—1914) qui compta, parmi ses premiers collaborateurs, aussi Risto Savin, propageait avec succès les nouvelles idées musicales. La valeur artistique de la création de Savin croissait d' année en année. Son style original devenait de plus en plus expressif et conséquent. Le caractère individuel de son œuvre se manifeste surtout dans le recueil de ses „Cinq chansons" (1904) sur les textes de Oton Župančič, vrais joyaux de la musique slovène. Savin et Lajovic, avec leurs pièces pour voix et piano, ont élevé ce genre, quant à la forme et à la force expressive, au niveau européen.

Savin, cependant, ne cessait d'enrichir les autres domaines de composition. De cette même époque datent plusieurs compositions pour orchestre, piano, ensembles de chambre et choeur. Parmi ces dernières, il y a surtout son œuvre chorale „Nous nous levons" sur le texte de Anton Aškerc qui contient l'idée de la victoire future du monde slave sur le monde germanique. Il se sentit attiré aussi par la scène et composa, en 1898, la musique pour une scène dramatique „La dernière sentinelle" sur le texte de Anton Aškerc. Cette œuvre révèle déjà les caractéristiques qui faisaient prévoir le sens extraordinaire de son auteur pour la musique de scène. Son opéra „Lepa Vida" (1907) en est une autre preuve plus éclatante encore. Le livret s'inspire des motifs de la poésie populaire slovène. L'opéra est construit dans le style du nouveau romantisme. La partition en est puissante d'imagination, riche d'émotion et colorée d'éléments du folklore balkanique. Bien que cet opéra rappelle la facture de Richard Wagner et celle de Richard Strauss, il est néanmoins une affirmation complète de la personnalité créatrice du compositeur. Ayant introduit dans l'opéra slovène

les conceptions néo-romantiques, il a rompu avec toutes les idées musicales traditionnelles. Au lieu du leitmotiv usuel, il se sert du „motif de situation" d'une conception plus large. Il l'emploie pour caractériser non seulement certains personnages mais aussi bien certaines situations affectives partout où celles-ci paraissent, ce qui représentait une nouvauté dans l'opéra slovène. La conception wagnérienne de cet élément constructif y a trouvé une application plus large. L'opéra „Lepa Vida" fut exécuté plusieurs fois, avant et après la première guerre mondiale, à l'Opéra de Ljubljana. Au cours du temps, l'auteur y porta plusieurs retouches.

Après la „Lepa Vida" l'activité du compositeur reste suspendue pour quelque temps. De cette période, il n'y a que quelques œuvres mineures, son métier ne lui ayant pas laissle e loisir de créer des œuvres plus importantes. C'est l'époque de la première guerre mondiale et il y participe activement en sa qualité d'officier supérieur. En 1917, il demanda sa retraite et il l'obtint en 1918. Il fut nommé membre de la Commission de réclamation à Leoben et c'était là qu'il se remit à composer. Inspiré par les „Sept ballades" de Gottfried Keller, par l'opéra „Le jongleur de Notre-Dame" de Massenet et par „Le miracle" de Humperdinck, il composa le ballet „Petite légende chorégraphique". Cette œeuvre à harmonisation colorée et à instrumentation brillante porte, elle aussi, l'empreinte du nouveau romantisme musical.

Après la guerre, il consacra tout son temps à la composition. Quoiqu'il ne cessât de produire dans tous le genres musicaux, c'était surtout l'opéra qui l'attirait le plus. En 1921, il écrivit l'opéra „Le rêve de Gospa Sveta", dont le livret a pour thème l'intronisation du voïvode slovène au champ de Gospa Sveta (Carinthie). En 1922, il composa le ballet „La Poupée à thé", et en 1923, „Matija Gubec", son opéra le plus remarquable et le plus original. C'est la fameuse révolte des paysans slovènes et croates en 1573, un des chapitres les plus tragiques dans l'histoire des luttes nationales et sociales du peuple slovène, qui lui fournit le thème. La musique de cet opéra est très expressive, d'une architecture plastique et d'une inspiration profonde. Du point de vue instrumental, il représente une œeuvre particuliérement réussie. Le génie du compositeur y révèle un pouvoir extraordinaire de création dramatique. Ainsi que dans l'opéra „Lepa Vida", Savin reste fidèle aux motifs de la musique populaire, ce qui prouve son attachement profond au monde sentimental du peuple. „Matija Gubec" est le meilleur opéra de Savin, et, en même temps, le meilleur opéra slovène de son époque. L'intérêt qu'il suscita fut considérable. Parmi les dirigeants politiques de la société d'alors, cependant, il eut un accueil nettement défavorable à cause des problèmes sociaux qu'il souleva.

La seule œuvre que Savin composât pour la scène après Matija Gubec fut une esquisse musicale pour le „Henry the Eighth" de Shakespeare qui, cependant, resta inachevée. Il concentra ses efforts, depuis lors, sur la composition de chansons et de choeurs. Ce qui est intéressant et caractéristique pourtant, c'est que, dans son développement ultérieur, il enrichit son style néo-romantique nuancé d'impressionisme des acquisitions les plus importantes du constructivisme. A mesure qu'il vieillissait, son expression musicale devenait de plus en plus moderne. Dans l'harmonisation, il commença à se servir des principes de quarte et de seconde. Il appliqua ses vues nouvelles aussi à l'architecture de la formation mélodique, ce qui apparaît dans toutes ses œuvres postérieures à 1926 et surtout dans ses chœurs pour la jeunesse. C'est à ce genre que, entre 1938 et 1948, furent consacrés presque tous ses efforts créateurs et il y contribua nombre d'œuvres d'une haute qualité artistique.

Jusqu'à sa mort, Risto Savin conserva toute sa fraîcheur d'esprit et il continua à composer. Dans sa quatre-vingt-dixième année, en pleine possession de ses facultés créatrices, il faisait encore des projets d'écrire un opéra sur le thème de la conjuration des Zrinjski et des Frankopan.

La création de Savin embrasse tous les genres de la composition. Compositeur, il était souvent son propre librettiste et auteur de ses scénarios. Il s'essayait aussi à la littérature et il reste de lui, entre autre, le drame historique „Pegam". Son importance pour le développement de la musique slovène est considérable. Il s'impose même de nos jours, par sa modernité et sa vigeur d'expression. Son œuvre est contemporain aux œuvres de plusieurs générations de compositeurs slovènes, et comme tel, il occupe une place très importante et caractéristique dans l'historie de la musique slovène. Savin est une des personalités les plus remarquables parmi les représentants de la musique slovène moderne de la fin du XIXe et des premières décades du XXe siècle.

SEZNAM SKLADB

A) Kronološko

1. **Lass das Fragen.** Samospev na tekst H. Hopfena. Prvotno op. 4, št. 3, kasneje op. 0. Komp. med 1891—1893. Rokopis.

2. **Bist du braun, bist du blond.** Samospev na Verlainov tekst. Prvotno brez označbe opusa, kasneje op. 0. Komp. med 1891—1893. Rokopis.

3. **An die Entfernte.** Samospev na tekst N. Lenaua. Prvotno brez označbe opusa, kasneje op. 0. Komp. med 1891—1893. Rokopis.

4. **Ich schreite heim.** Samospev. Prvotno op. 4, št. 5, kasneje op. 0. Komp. med 1891—1893. Rokopis.

5. **Eh' ich sah.** Samospev. V skladateljev seznam uvrščen s slovenskim nazivom Ko sem videl rožni grm kot op. 5, št. 3. Komp. med 1891—1893. Rokopis.

6. **Wald bei Nacht.** Samospev na tekst K. Schnellerja. V skladateljevem seznamu kot Gozd ponoči z označbo op. 5, št. 3. Komp. med 1891—1893. Rokopis.

7. **Bild der Nacht.** Samospev na Eichendorffov tekst. Vložen v skladateljevem arhivu v op. 5 kot Gozd ponoči brez nadaljnje označbe. Komp. med 1891—1893. Rokopis.

8. **Mädel, wie blüht's.** Samospev na tekst R. Baumbacha. Brez označbe opusa. Komp. 1892. Rokopis.

9. **Trio v d-molu:** Allegro con brio—Adagio—Scherzo—Allegro con fuoco. Prvotno op. 1, kasneje op. 0. Komp. verjetno 1893. Rokopis.

10. **Trio v g-molu** za violino, violoncello in klavir: Allegro con brio—Andante—Adagio, Finale. Prvotno op. 18, kasneje op. 6. Komp. verjetno 1893. Rokopis.

11. **Serenada** za 2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, 1 kontrafagot ali kontrabas in 4 rogove. Prvotno op. 15, nato op. 16, končno op. 4. Najprej nazvana kot Večerna, zatem Andante in končno Serenada. Komp. verjetno 1894. Rokopis.

12. **Scherzo** za mali orkester. Prvotno op. 4, kasneje op. 11. Komp. 1894 ali 1895. Rokopis.

13. **Pavliha na potovanju.** Klavirska skladba v treh slikah: Pavliha pripoveduje—Pavliha pri španski plesalki—Pavlihova koračnica. Prvotno op. 12, kasneje op. 8. Druga slika natisnjena v NA I kot op. 8, št. 1 (Sarabanda). Ostalo rokopis. Komp. 1894.

14. **Sonata za klavir.** Komp. 1895. Izgubljena ali uničena.

15. **Godalni kvartet.** Komp. 1895. Izgubljen ali uničen.

16. **Šest klavirskih skladb,** op. 6: Etude, št. 1, nat. v NA I; Barcarola, št. 2, nat. v NA II; List v album, št. 3, nat. v NA II; Narodna, št. 4, nat. v NA II; Večerna, št. 5, nat. v NA III; Romanca, št. 6, nat. v NA III. Celotni opus nastal 1895, v skladateljev seznam skladb ni vnesen in ni istoveten z op. 6 cit. seznama.

17. **Tri Aškerčeve balade.** Samospevi: Poslednje pismo, št. 1; Javor in lipa, št. 2; Poroka, št. 3. Prvotno op. 6, kasneje op. 3. Izd. L. Schwentner v Ljubljani, 1899. Komp. 1895.

18. **Suita za godalni orkester,** op. 15: Uvod, Scherzo, Večerna, Kolo. Nazvana tudi kot Mala lirična, Jugoslovanska, Mala ali Mladinska suita. Komp. 1897. Rokopis.

19. **Poslednja straža.** Dramatska scena, po istoimenski baladi A. Aškerca priredil libreto R. Batka. Prvotno op. 15, kasneje op. 1. Komp. 1898. Partitura in klavirski izvleček. Prva izvedba 19. III. 1906 v zagrebškem Zemaljskem kazališču.

20. **Tri nove pesmi potujočega tovariša,** op. 2. Zborovske skladbe na R. Baumbach—A. Aškerčeve tekste: Zori rumena rž, št. 1, natis. v NA I in NZ II/5; Ponočni stražnik, št. 2, nat. v NA III/4; Tehtni vzrok, št. 3, nat. v NA II. Komp. 1898.

21. **Predsmrtnica** op. 10, št. 1 in 2. Št. 1: Kropiti te ne smem. Samospev na tekst S. Gregorčiča. Komp. 1898. Nat. v NA II. Št. 2: Tone sonce, tone . . . Samospev na tekst S. Gregorčiča. Komp. 1898 ali 1903. Rokopis.

22. **Skala v Savinji,** op. 9. Samospev na tekst A. Aškerca in njemu posvečen. Komp. 1898. Nat. v NA II.

23. **Izgubljeni cvet.** Samospev na tekst S. Gregorčiča. Prvotno brez označbe, kasneje op. 0. Komp. 1898 ali 1899. Rokopis.

24. **Zimska idila,** op. 7. Samospev na tekst A. Aškerca, posvečen dr. Beli Štuhecu. Komp. 1900. Izd. L. Schwentner v Ljubljani, 1900.

25. **Allegretto grazioso** za violino in klavir, op. 16. Komp. 1901. Rokopis.

26. **Dve pesmi za glas in klavir,** op. 18. Samospeva na nemški tekst R. Sannecka: Na poti — Am Wege, št. 1; V maju — Im Mai, št. 2. Komp. 1901. Rokopis.

27. **Dve pesmi za moški zbor,** op. 17, na tekst A. Aškerca: Mi vstajamo, št. 1, natis. v P II/34 in NZ II/5, komp. 1902; Kosa, št. 2, nat. v Liri II/44, komp. 1902 ali 1909.

28. **Štiri pesmi za glas in klavir,** op. 5: Kaj bi te vprašal, št. 1, na tekst A. Aškerca; Pozabil sem mnogokaj, dekle . . ., št. 4, na tekst Murna-Aleksandrova. Komp. 1903. Rokopis. — Št. 2 (Eh' ich sah) in 3 (Wald bei Nacht) gl. pod št. 5 in 6 tega seznama.

29. **Marija bistrička.** Klavirska skladba. Brez označbe opusa. Komp. med 1903—1907. Objavljena kot faksimile v Strossmayerjevem koledarju, 1907, str. 190.

30. **Pet pesmi Otona Župančiča,** op. 13. Samospevi: Pismo, št. 1; To je tako št. 2; Svetla noč, št. 3; Marica, št. 4; Ljubica, zdaj je dan, št. 5. Št. 1 in 2 komp. 1904, št. 3—5 pa 1904 ali 1906. Izd. Goričar & Leskovšek v Celju.

31. **Dve pesmi za klavir:** Chant sans paroles, št. 1; Allegro energico, št. 2. Prvotno op. 12, kasneje op. 33. Komp. 1904. Rokopis.

32. **Dva intermezza** za gosli in klavir, op. 14. Komp. 1905. Rokopis.

33. **Frühling.** Samospev na tekst K. Zastrowa. Komp. verjetno 1906. Brez označbe opusa. Rokopis.

34. **Lepa Vida op. 12.** Ljudska opera v štirih dejanjih. Libreto napisal R. Batka. Komp. 1907. Partitura, klavirski izvleček (natisnjen 1914). Prva izvedba 18. XII. 1909 v ljubljanskem Deželnem gledališču. Prva predelava 1912 do 1914. Druga predelava (Polič-Pugelj) 1928.

35. **Valse de fleurs.** Klavirska skladba. Priredba iz II. dejanja Lepe Vide. Rokopis.

36. **Plesna legendica,** op. 19. Mimična igra v enem dejanju. Scenarij napisal skladatelj. Komp. 1918. Prva izvedba februarja 1922 v ljubljanski Operi. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis. Scenarij z uvodom natisnila Narodna tiskarna v Ljubljani, 1922.

37. **Tri pesmi Otona Župančiča,** op. 20. Samospevi: Serenada, št. 1; Belokranjska, št. 2; Še ena, št. 3. Komp. 1918. Izd. Goričar & Leskovšek, Celje.

38. **Balada v des-duru** za gosli in klavir, op. 21. Komp. 1919. Rokopis.

39. **Sonata za čelo in klavir,** op. 22: Allegro moderato—Andante—Allegretto—Allegro molto. Komp. 1920. Rokopis.

40. **Romanca.** Samospev na tekst Srečka Kosovela. Brez označbe opusa. Nedokončan. Komp. okrog 1920. Rokopis.

41. **Kosakisches Wiegenlied.** Samospev na tekst M. I. Lermontova. Brez označbe opusa. Nedokončan. Komp. okrog 1920. Rokopis.

42. **Čarne tvoje so oči.** Samospev. Prvotno op. 25, kasneje op. 29, št. 1. Komp. 1921. Rokopis. Št. 2 (Pomladi) tega opusa v zapuščini ni.

43. **Gosposvetski sen,** op. 23. Opera v dveh dejanjih s predigro. Besedilo spisala skladatelj in Franjo Roš. Komp. 1921. Prva izvedba 1. XII. 1923 v Ljubljanski Operi. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis. Zbor iz II. dejanja (Tam nad jezerom) nat. v NZ II/6.

44. **Čajna punčka,** op. 26. Mimična igra v enem dejanju. Scenarij napisal skladatelj. Komp. 1922. Koncertna izvedba delno 20. XI. 1922. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.

45. **Matija Gubec,** op. 27. Opera v petih dejanjih. Libreto v nemškem jeziku napisal skladatelj, v slovenščino prevedel in dodal 4 pesmi Fran Roš. Komp. 1922—1923. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis. Prva izvedba 30. IX. 1936 v ljubljanski Operi.

46. **Henry the Eighth,** op. 24. Glasba k istoimenski Shakespearovi igri. Izdelani le skici prvih dveh slik (Gavotte I, II, Fanfare). Komp. v času 1923 do 1926. Rokopis.

47. **Dva moška četverospeva:** Nema moje dike, št. 1; Bolezen glava, št. 2. Posvečena Zepičevemu (Slovenskemu vokalnemu) kvartetu (ozir. kvintetu) v Ljubljani. Prvotno op. 29, kasneje op. 25. Komp. 1926. Rokopis.

48. **Dva mešana zbora** po narodnih motivih, op. 28: Barčica, št. 1, natis. v Pesmarici GM in v P VI/9—10; Stalan sam tvoj, št. 2, natis. v Z in NZ II/5. Komp. 1926.

49. **Pet mešanih zborov** po narodnih motivih, op. 30: Velike li nježnosti, št. 1; Oj, liepi ledik stan, št. 2; Tuga, št. 3; Kad se vratim, da ti platim, št. 4; Kad se vienac plete, št. 5. Komp. 1926. Rokopis.

50. **April,** op. 25 (prim. s št. 46 tega seznama). Samospev na tekst C. Golarja. Komp. 1926. Nedokončan. Rokopis.

51. **Maškarada,** op. 31. Samospev na tekst Fr. Oniča. Komp. 1928. Rokopis.

52. **Dva mešana zbora** s klavirjem, op. 32: Idila, št. 1, na tekst O. Župančiča; Mladi mucek z miško pleše, št. 2, na skladateljev tekst. Št. 1 komp. 1933 oziroma 1935, št. 2 komp. 1935. Rokopis.

53. **Vokalna suita** v narodnem slogu za soli in zbor s spremljevanjem klavirja: Večernica, št. 1, na tekst A. M. Slomška; Pričakovanje, št. 2, na skladateljev tekst; Zjutraj, št. 3, na tekst M. Vilharja; Raj, št. 4, na tekst Fr. Roša. Prvotno op. 29, končno v skladateljevem seznamu op. 35. Komp. 1937. Izd. GM v Ljubljani, 1939.

54. **Dva mladinska zbora,** op. 36: Maj, št. 1, na tekst D. Gorinška, nat. v zbirki DPMZ 1939 in v NZ I/1; Tecimo, št. 2, na Gorinškov tekst, rokopis. Komp. 1938.

55. **Trije baletni valčki** za veliki orkester, op. 37. Komp. 1939. Partitura, klavirska priredba. Rokopis.

56. **Tri narodne pesmi** v harmonizaciji za mešani zbor, op. 38: Zeleni se gaj. št. 1, izd. IPŽ v zbirki »22 pesmi«, 1940; Kdo bo praprot žel, št. 2, rokopis; Kaj vprašaš me zdaj, št. 3, izd. IPŽ v cit. zbirki kot št. 1, op. 38. Komp. 1940.

57. **Ljubice tri,** op. 39, št. 1. Moški zbor. Izd. IPŽ v cit. zbirki. Nadaljnje številke tega opusa manjkajo.

58. **Romanca za klavir.** Posvečena skladateljevi ženi. Op. 43. Komp. 1940. Ni istovetna z istoimensko skladbo v NA III/5. Rokopis.

59. **Pet mladinskih zborov,** op. 40: Pomladi, št. 1, na tekst V. Jerajeve; Luna dremlje, št. 2, na tekst I. Albrehta; Materino srce, št. 3, na tekst D. Gorinška; Tja v ograd, št. 4, na tekst I. Albrehta; Ptičke po zraku letajo, št. 5, po narodni. Komp. 1940—1941. Izd. MK, 1947.

60. **U boj,** op. 41. Partizanska koračnica za moški zbor. Posneta iz 1. prizora I. dejanja opere Matija Gubec. Prirejena 1942, besedilo priredil skladatelj. Novo besedilo napisal 1945 Fr. Onič. Po skladateljevih navodilih priredil za pevski in govorni zbor ter male bobne L. Zepič, 1948. Rokopis.

61. **Dva otroška zbora** s klavirjem, op. 42: Kroparji, št. 1; Pastirčki, št. 2, oboje na tekste O. Župančiča. Komp. 1946. Izd. MK, 1947.

62. **Dva dekliška zbora,** op. 44, na tekste D. Gorinška: Trobentica, št. 1; Božji dih gre čez poljane, št. 2. Komp. 1940—1941 ali 1946. Rokopis.

63. **Dva mladinska zbora,** op. 45: Vihra, št. 1; Pust, pust, št. 2, na tekst T. Gasparija. Komp. 1947. Natis v NZ III/4.

64. **Pet mladinskih zborov,** op. 46, na tekste O. Župančiča: Vrabci in strašilo, št. 1; Zvonovi, št. 2; Uspavanka, št. 3; Stari Medo, št. 4; Pesem nagajivka, št. 5. Komp. 1948. Izd. DZS, 1949.

B) Po kompozicijskih področjih[1]

Odrska dela:

Čajna punčka, op. 26: 117—119, 123, 183, 184
Gosposvetski sen, op. 23: 107—117, 119, 121, 123, 125, 126, 128, 131, 135, 136, 137, 139, 140, 143, 146, 183, 184
Lepa Vida, op. 12: 62, 70—100, 101, 109, 110, 112, 115, 116, 119, 121, 123, 125, 126, 128, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 146, 176, 183, 184
Matija Gubec, op. 27: 96, 120—146, 167, 183, 184
Plesna legendica, op. 19: 100—102, 118, 123, 183, 184
Poslednja straža, op. 1: 42—48, 70, 184

Scenična glasba:

Glasba k Shakespearovemu Henry the Eighth, op. 24: 150

Orkestralne skladbe:

Scherzo, op. 11: 25, 26
Serenada, op. 4: 25, 26
Suita, op. 15: 39—40
Trije baletni valčki, op. 37: 163—164

Komorne skladbe:

Allegretto grazioso za violino in klavir, op. 16: 59
Balada za violino in klavir, op. 21: 106
Dva intermezza za violino in klavir, op. 14: 65—66
Godalni kvartet: 28
Sonata za čelo in klavir, op. 22: 106
Trio v d-molu: 24—25
Trio v g-molu, op. 6: 24—25

Klavirske skladbe:

Allegro energico, op. 33, št. 2: 65
Barcarola, op. 6, št. 2: 28—29, 53
Chant sans paroles, op. 33, št. 1: 65
Etude, op. 6, št. 1: 28
List v album, op. 6, št. 3: 29
Marija bistrička: 62
Narodna, op. 6, št. 4: 29, 38
Pavliha na potovanju, op. 8: 27, 28, 35
Romanca, op. 6, št. 5: 29
Romanca, op. 43: 165
Sonata za klavir: 28, 34
Valse de fleurs, op. 34: 79
Večerna, op. 6, št. 5: 29, 38, 40

[1] Številke za dvopičjem pomenijo strani, na katerih je delo navedeno.

Samospevi:
An die Entfernte: 23
April, op. 25(?): 156
Bild der Nacht: 23
Bist du braun, bist du blond: 23
Čarne tvoje so oči, op. 29, št. 1: 107
Eh' ich sah: 23
Frühling: 66
Gozd ponoči (gl. Wald bei Nacht)
Ich schreite heim: 23
Izgubljeni cvet: 54
Kaj bi te vprašal, op. 5, št. 1: 61, 62
Ko sem videl rožni grm (gl. Eh' ich sah)
Kosakisches Wiegenlied: 106—107
Lass das Fragen: 23
Maškarada, op. 31: 157—158
Mädel, wie blüht's: 23, 26, 35
Na poti (Am Wege), op. 18, št. 1: 59
Nočna slika (gl. Bild der Nacht)
Pet pesmi Otona Župančiča, op. 13, št. 1—5: 55, 62—65, 87, 106, 158
Pozabil sem mnogokaj, dekle, op. 5, št. 4: 61—62
Predsmrtnica, op. 10, št. 1 in 2: 33, 49—50, 51, 52, 54, 55, 58, 87
Romanca: 106
Skala v Savinji, op. 9: 33, 51—53, 55, 58, 87, 158
Tri Aškerčeve balade, op. 3, št. 1—3: 30—34, 35, 40, 44, 48, 52
Tri pesmi Otona Župančiča, op. 20, št. 1—3: 105—106, 158
V maju (Im Mai), op. 18, št. 2: 59
Wald bei Nacht: 23
Zimska idila, op. 7: 54—57, 87, 158

Skladbe za soli in zbor s klavirjem:
Vokalna suita, op. 35, št. 1—4: 160 do 161, 162

Zborovske skladbe:
Barčica, op. 28, št. 1: 151, 152
Bolezen glava, op. 25, št. 2: 150, 151, 156
Idila, op. 32, št. 1: 159
Kad se vienac plete, op. 30, št. 5: 156
Kad se vratim, da ti platim, op. 30, št. 4: 156
Kosa, op. 17, št. 2: 60, 72
Ljubice tri, op. 39, št. 1: 165
Mi vstajamo, op. 17, št. 1: 38, 60 do 61, 72
Mladi mucek z miško pleše, op. 32, št. 2: 159, 160
Nema moje dike, op. 25, št. 1: 150, 151, 156
Oj, liepi ledik stan, op. 30, št. 2: 152, 153—154
Ponočni stražnik, op. 2, št. 2: 48
Stalan sam tvoj, op. 28, št. 2: 151, 152
Tam nad jezerom: 115
Tehtni vzrok, op. 2, št. 3: 48
Tri narodne pesmi, op. 38, št. 1—3: 164—165
Tuga, op. 30, št. 3: 155—156
U boj, op. 41: 166—167
Velike li nježnosti, op. 30, št. 1: 152, 153
Zori rumena rž, op. 2, št. 1: 48, 53

Mladinski zbori:
Božji dih gre čez poljane, op. 44, št. 2: 171, 172, 173
Kroparji, op. 42, št. 1: 168, 171
Luna dremlje, op. 43, št. 2: 165, 166
Maj, op 36, št. 1: 162
Materino srce, op. 43, št. 3: 165
Pastirčki, op. 42, št. 2: 168—171
Pesem nagajivka, op. 46, št. 5: 179
Pomladi, op. 43, št. 1: 165
Ptičke po zraku letajo, op. 43, št. 5: 165, 166
Pust, pust, op. 45, št. 2: 173
Stari Medo, op. 46, št. 4: 179
Tecimo, op. 36, št. 2: 162
Tja v ograd, op. 43, št. 4: 165
Trobentica, op. 44, št. 1: 171, 172, 173
Uspavanka, op. 46, št. 3: 179
Vihra, op. 45, št. 1: 173—175
Vrabci in strašilo, op. 46, št. 1: 177, 179
Zvonovi, op. 46, št. 2: 179

SEZNAM OSEBNIH IMEN[1]

Adamič Emil 28, 58, 68, 98, 142, 143 144, 147, 176
Albreht Ivan 165
Aškerc Anton 18, 30, 31, 42, 48, 51 53, 54, 59, 60, 61, 72

Bach Joh. Seb. 136
Balatka Ant. 95
Baranović Krešimir 144
Batka Richard 42, 70, 74, 94
Batušić K. 145
Baumbach R. 23, 48
Begović Milan 144
Berlioz H. 41
Boršnik M. 34, 43
Brahms J. 17, 36, 41, 86, 87
Bravničar Matija 95, 137, 141
Busoni F. 19

Cankar Ivan 75
Chopin F. 65
Cvetko Dragotin 88, 180

Danzer 17
Debussy Cl. 36, 65, 86
Druzovič Hinko 72
Dvořák Ant. 17, 41, 85, 112

Eichendorff 23

Foerster Ant. 33, 58, 67, 137
Foerster Vl. 28, 53
Fuchs Robert 19, 20, 21, 22, 34, 35 41, 85
Funtek Anton 70, 72, 74

Gaspari T. 173
Geinsperger Fr. 13, 43
Gerbič Fr. 33, 58, 67, 137, 141
Gerlanc Bogomil 75
Glaser Janko 12
Golar Cvetko 156
Golia Pavel 139
Goričar (gl. Leskovšek) 62, 105
Gorinšek Danilo 162, 165, 171
Grafenauer Ivan 75
Gregorčič Simon 49, 54
Grieg E. 19, 36
Gruden J. 107, 121
Gutmann A. 19

Hellmelsberger 19
Hessler F. 17
Hopfen H. 23
Hrovatin Radoslav 88
Humperdinck 101

Ipavec Benjamin 33, 36, 58, 67, 116, 141
Ipavec Gustav 36, 58
Iveković 125

Jenko Davorin 33
Jeraj Vida 165
Jurčič Josip 70, 94, 98

Kaulbars 15
Kelemina Jakob 75
Keller Gottfried 101
Kimovec Fr. 10, 13

[1] Ime Risto Savin in člani rodbine Širca, ki se omenjajo v monografiji, niso vneseni v ta seznam. Številke pomenijo strani, na katerih so navedene posamezne osebe.

Knittl Karel 41
Kočevar Štefan 10
Kogoj Marij 54, 55, 56, 65, 94, 102, 137
Kosovel Srečko 106
Kozina Marjan 137
Kreft Bratko 144
Krek Gojmir 33, 48, 56, 57, 58, 65, 68, 69
Kuba L. 39, 152
Kubelík J. 19
Kuhač Fr. Š. 75, 150, 151, 152, 153, 155, 156

Lajovic Anton 19, 32, 33, 48, 55, 56, 58, 65, 68, 69, 70, 71, 83, 147
Lenau N. 23
Lermontov M. I. 107
Leskovšek (gl. Goričar) 62, 105
Liszt F. 65, 109

Mahler Gustav 22, 36, 48, 86
Massenet 101
Mendelssohn 86
Miler F. Ž. 43
Murn J.-Aleksandrov 61

Neffat Anton 140

Onič Franc 53, 70, 99, 101, 104, 107, 117, 121, 157, 160, 167
Osterc Slavko 13, 39, 89, 96, 107, 122, 137, 139, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 149, 153, 154, 155, 161, 166, 168, 175, 176, 178, 181

Parma Viktor 67, 95, 99, 116, 137, 141, 176
Polič Mirko 96, 97, 99, 137, 144
Pregelj Ciril 147, 148
Prešeren Fr. 18, 28
Pugelj Milan 96, 97, 98, 99

Ramovš Fran 7
Regali Josip 99, 143
Roblek Franc 18
Roš Fran 107, 121, 160
Rubinstein Ant. 19

Sanneck R. (Watzlawek) 59
Sattner Hugolin 137
Schneller K. 23
Schirnbeck 14
Schönberg Arnold 22
Schubert Fr. 17, 86
Schumann Clara 170
Schumann Robert 86
Schwentner L. 31, 54
Shakespeare W. 150
Slomšek A. M. 160
Smetana B. 17, 41, 85, 88, 90, 112, 116
Strauss Richard 27, 36, 41, 43, 63, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 114, 137
Strossmayer J. J. 38
Svetlič R. 43

Šenoa Avgust 121
Štuhec Bela 54
Švara Danilo 137, 144

Ukmar Vilko 88, 183

Verlaine 23
Vilhar Miroslav 67, 160
Vraniczany Ambrož 120
Vučnik Mihael 13
Vurnik Stanko 88

Wagner Richard 35, 36, 41, 43, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 114, 116, 137, 141, 143, 182
Watzlawek (Sanneck R.) 94
Weber C. M. v. 17
Wolf A. A. 43

Zepič L. 39, 40, 104, 107, 147, 148, 159, 161, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178
Zastrow K. 66
Župančič Oton 122, 159, 168, 179
Žuža Ivan 10

SEZNAM PRILOG

Slika 1: 9letni Friderik s svojo materjo Barbaro, roj. Žuža.

Slika 2: 16 letni Friderik (desno) z bratom Josipom (levo).

Slika 3: Risto Savin in začetni takti iz njegovega zbora Mi vstajamo (po sliki v NA II).

Slika 4: Skladatelj leta 1898.

Slika 5: Skladatelj okrog svojih osemdesetih let.

VSEBINA

Uvod 5

Kratice 6

I (1859—1891) . . . . . 7—20

Poreklo. Obče šolanje in prvi začetki glasbenega pouka. Vstop k prostovoljcem in v aktivno vojaško službo. Službovanje v Osjeku. Študij v višji artilerijski šoli. Službovanje v Banjaluki in Sarajevu. Dviganje zanimanja za glasbeno udejstvovanje. Službovanje v Pragi (1888—1890). Glasbeni študij pri Danzerju in Hesslerju. Službovanje v Przemýslu. Službovanje na Dunaju in začetek sistematičnega kompozicijskega študija.

II (1891—1907) . . . . . 21—66

Prvo ustvarjalno razdobje.

Kompozicijski študij pri R. Fuchsu. Osvetlitev kasnega nastopa skladateljske dejavnosti. Začetki skladateljevanja. Klasicistično-romantična stilnost začetnega skladateljevanja. Lass das Fragen. Bist du braun, bist du blond. An die Entfernte. Ich schreite heim. Eh' ich sah. Wald bei Nacht. Bild der Nacht. Mädel, wie blüht's. Trio v d- molu. Trio v g-molu. Serenada. Scherzo za mali orkester. Pavliha na potovanju. Sonata za klavir. Godalni kvartet. Šest klavirskih skladb (Etude, Barcarola, List v album, Narodna, Večerna, Romanca). Prehod k novoromantični miselnosti. Tri Aškerčeve balade (Poslednje pismo, Javor in lipa, Poroka). Odnos do Wagnerjevega kompozicijskega načina in skladateljeva naziranja okrog 1895. leta. Odnos do slovenske glasbe konca 19. stoletja. Ideja zastopanja južnoslovanske skupine v glasbi. Prvo zanimanje za ljudske glasbene elemente. Suita. Službovanje v Pragi (1897—1899). Študij instrumentacije pri Knittlu in vplivi praškega glasbenega življenja na skladateljevo delo. Poslednja straža. Tri nove pesmi potujočega tovariša (Zori rumena rž, Ponočni stražnik, Tehtni vzrok). Predsmrtnica št. 1 in 2 (Kropiti te ne smem, Tone sonce, tone). Skala v Savinji. Zimska idila. Razvojni pomen in odmev Savinovih samospevov izpred leta 1900 v slovenski glasbi. Začetki slovenske glasbene moderne. Sodelovanje v Novih akordih. Službovanje na Terezijanski akademiji.

Službovanje v Pragi (1901—1903). Nadaljevanje študija pri Knittlu. Allegretto grazioso. Dve pesmi za glas in klavir (Na poti, V maju). Mi vstajamo. Kaj bi te vprašal. Pozabil sem mnogokaj, dekle. Službovanje v Varaždinu. Marija bistrička, Pet pesmi Otona Župančiča (Pismo, To je tako. Svetla noč. Marica, Ljubica, zdaj je dan). Dve pesmi za klavir (Chant sans paroles, Allegro energico). Dva intermezza za gosli in klavir. Frühling.

III (1907—1918) . . . . . 67—102

Drugo ustvarjalno razdobje.

Slovenska operna tvorba v 2. polovici 19. stoletja. Nova stremljenja. Prva izdelava in krstna izvedba Lepe Vide. Kosa. Službovanje v Lugoju, Beli cerkvi in Budimpešti. Prva predelava Lepe Vide. Libreto in glasbena obdelava Lepe Vide. Vodilni, pomenski, situacijski in idejni motiv v skladateljevi interpretaciji. Novoromantične osnove skladateljeve glasbe. Impresionistični vplivi. Nadaljnje uprizoritve in ocenjevanje Lepe Vide. Druga predelava Lepe Vide. Pomen Lepe Vide za skladateljevo ustvarjanje in slovensko glasbo. Skladateljeva udeležba v prvi svetovni vojni. Službovanje v Leobnu. Plesna legendica: scenarij, glasbena obdelava, odmev in pomen.

IV (1918—1923) . . . . . 103—146

Tretje ustvarjalno razdobje.

Novi pogoji za razvoj skladateljevega in slovenskega glasbenega ustvarjanja. Nadaljnje izpopolnjevanje novoromantične miselnosti v skladateljevih samospevih in operah. Tri pesmi Otona Župančiča (Serenada, Belokranjska, Še ena). Balada za violino in klavir. Sonata za čelo in klavir. Romanca. Kosakisches Wiegenlied. Čarne tvoje so oči. Gospo-svetski sen: libreto, glasbena obdelava, uprizoritev, ocene, pomen. Čajna punčka: scenarij, glasbena upodobitev, pomen. Matija Gubec: nastanek, libreto, glasbena obdelava, pomen, uprizoritev, odmev.

V (1923—1948) . . . . . 147—180

Četrto ustvarjalno razdobje.

Naselitev v Žalcu. Stiki s slovenskim skladateljskim krogom. Zbližanje s konstruktivistično stilnostjo. Henry the Eighth. Dva moška četverospeva (Nema moje dike, Bolezen glava). Dva mešana zbora (Barčica, Stalan sam tvoj). Pet mešanih zborov (Velike li nježnosti, Oj, liepi ledik stan, Tuga, Kad se vratim, da ti platim, Kad se vienac plete). Maškarada. Skladateljeva ženitev. Preselitev na Savinovo. Ponovna in končna naselitev v Žalcu. Dva mešana zbora s klavirjem (Idila, Mladi mucek z miško pleše). Vokalna suita (Večernica, Pričakovanje, Zjutraj, Raj). Dva mladinska zbora (Maj, Tecimo). Trije baletni valčki. Tri narodne pesmi (Zeleni se gaj, Kdo bo praprot žel, Kaj vprašaš me zdaj). Ljubice tri. Pet mladinskih zborov (Pomladi, Luna dremlje, Materino srce, Tja

v ograd0, Ptičke po zraku letajo). Druga svetovna vojna. U boj. Skladateljevanje po vojni. Dva otroška zbora s klavirjem (Kroparji, Pastirčki). Značilnosti skladateljevega ustvarjalnega dela. Dva dekliška zbora (Trobentica, Božji dih gre čez poljane). Dva mladinska zbora (Pust, pust, Vihra). Skladateljev odnos do kritike in izvajalcev. Skladateljeva korespondenca. Pet mladinskih zborov (Vrabci in strašilo, Zvonovi, Uspavanka, Stari Medo, Pesem nagajivka). Skladateljeva smrt.

VI . . . . . 181—184

Zaključni oris skladateljeve osebnosti in dela. Razvojni pomen njegovega ustvarjanja za slovensko glasbo.

Résumé . . . . . 185—188

Seznam skladb . . . . . 189—194

Seznam osebnih imen . . . . . 195—196

Seznam prilog 197

Vsebina . . . . . 199—201

Narodna in univerzitetna knjižnica LJUBLJANA

DR. DRAGOTIN CVETKO
RISTO SAVIN
OSEBNOST IN DELO

OPREMA
ARH. ING. MARJAN RUPAR

NOTOGRAFIRAL
FRANC LEDER

TISKALA
MOHORJEVA TISKARNA
V CELJU

NAKLADA
1500 IZVODOV

IZDALA
DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
(ZA ZALOŽBO: BOGOMIL GERLANC)

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS Ž
0000019635 4



Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

384534