

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K
MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L V I I I / 2
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 1 2

**Friderik Širca – Risto Savin (1859–1948):
med Slovenijo in svetom**

**Friderik Širca – Risto Savin (1859–1948):
Between Slovenia and the Wider World**



Univerza v Ljubljani
**FILOZOFSKA
FAKULTETA**

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L V I I I / 2
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 1 2

**Friderik Širca – Risto Savin (1859–1948):
med Slovenijo in svetom**

**Friderik Širca – Risto Savin (1859–1948):
Between Slovenia and the Wider World**



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Urednica zvezka • Edited by

Suzana Ograjenšek (Cambridge)

Glavni in odgovorni urednik • Editor-in-Chief

Jernej Weiss (Ljubljana)

Asistentka uredništva • Assistant Editor

Tjaša Ribizel (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Aleš Nagode (Ljubljana)

Svanibor Pettan (Ljubljana)

Leon Stefanija (Ljubljana)

Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Mednarodni uredniški svet • International Advisory Board

Michael Beckermann (Columbia University, USA)

Nikša Gligo (University of Zagreb, Croatia)

Robert S. Hatten (Indiana University, USA)

David Hiley (University of Regensburg, Germany)

Thomas Hochradner (Mozarteum Salzburg, Austria)

Bruno Nettel (University of Illinois, USA)

Helmut Loos (University of Leipzig, Germany)

Jim Samson (Royal Holloway University of London, UK)

Lubomír Spurný (Masaryk University Brno, Czech Republic)

Katarina Tomašević (Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia)

John Tyrrell (Cardiff University, UK)

Michael Walter (University of Graz, Austria)

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si

http://www.ff.uni-lj.si/oddelki/muzikologija/MZ_home.htm

Prevajanje • Translation

Suzana Ograjenšek

Lektoriranje angleških besedi • English Language Checking

Niall O'Loughlin

Cena posamezne številke • Single issue price

10 €

Letna naročnina • Annual subscription

20 €

Založila • Published by

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo • For the publisher

Andrej Černe, dekan Filozofske fakultete

Tisk • Printed by

Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada 500 izvodov • Printed in 500 copies

Rokopise, publikacije za recenzije, korespondenco in naročila pošljite na naslov izdajatelja. Prispevki naj bodo opremljeni s kratkim povzetkom (200-300 besed), izvlečkom (do 50 besed), ključnimi besedami in kratkimi podatki o avtorju. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Manuscripts, publications for review, correspondence and annual subscription rates should be sent to the editorial address. Contributions should include a short summary (200-300 words), an abstract (not more than 50 words), keywords and a short biographical Note on the author. Unsolicited manuscripts are not returned.

Izdajo zbornika je omogočila Javna agencija za knjigo Republike Slovenije

With the support of the Slovenian Book Agency

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2012

Vsebina • Contents

Lojze Lebič

Popotnica zborniku

A Send-Off to the Volume

7

Suzana Ograjenšek

Predgovor: Risto Savin – nova odkritja

Introduction: Risto Savin – New Discoveries

11

I. SAVINOVA BIOGRAFIJA

PART I. SAVIN'S BIOGRAPHY

Suzana Ograjenšek

Savinova glasbena biografija in izvlečki iz njegove skladateljske korespondence

Savin's Musical Biography and Extracts from His Correspondence

19

Peter Zimmermann

Glanz und Elend des Militärs am Beispiel von Generalmajor Friedrich Schirza

Blišč in beda vojske na primeru generalmajorja Friderika Širce

53

II. SAVINOVO GLASBENO USTVARJANJE

PART II. SAVIN'S MUSICAL CREATIVITY

Aleš Nagode

Med domom in svetom: pesmi za glas in klavir Rista Savina

Between the Homeland and the Wider World: Songs for Voice and Piano by Risto Savin

79

Peter Zimmermann

Poesie und Trivialität in Risto Savins deutschen Liedtexten

Poezija in trivialnost v besedilih nemških samospevov Rista Savina

91

Niall O'Loughlin

Risto Savin and Slovene Identity: the Journey to *Lepa Vida*

Risto Savin in slovenska identiteta: pot do Lepe Vide

133

Borut Smrekar

Opere Rista Savina

Risto Savin's Operas

141

Henrik Neubauer

Baletna glasba Rista Savina

Ballet Music by Risto Savin

165

Matjaž Barbo

Simfonična ustvarjalnost Rista Savina

Risto Savin's Orchestral Works

187

Maruša Zupančič

**Instrumentalna komorna dela Rista Savina v okviru komorne ustvarjalnosti
in poustvarjalnosti na Slovenskem od začetka 19. stoletja do leta 1920**

*The Instrumental Chamber Works of Risto Savin in the Context of Chamber
Performance and Composition in Slovene Lands from the Beginning of the
Nineteenth Century until 1920*

195

Jernej Weiss

Klavirske skladbe Rista Savina

Risto Savin's Piano Works

217

Tjaša Ribizel

Moški in mešani zbori Rista Savina

Risto Savin's Male and Mixed Choruses

229

Špela Lah

Otroški in mladinski zborovski opus Rista Savina

Risto Savin's Works for Children's and Youth Choirs

239

III. IZVAJALSKI (IN DRUGAČNI) UTRINKI
PART III. PERFORMANCE (AND OTHER) NOTES

Suzana Ograjenšek

**Posnetki Savinovih del v arhivu Radia Slovenija in zgoščenka *Friderik Širca*
– *Risto Savin* v soizdaji Založbe kaset in plošč RTV Slovenija in Zavoda za
kulturo Žalec (1999)**

Recordings of Savin's Works in the Radio Slovenia Archive, and the CD Friderik Širca
– *Risto Savin, published in Cooperation between the RTV Slovenia Record Label and*
the Institution for Culture Žalec (1999)

251

Peter Bedjanič

**Posnetka Savinovih oper *Lepa Vida* in *Matija Gubec* v arhivu Radia Slovenija
in izdaja posnetka *Lepe Vide* ob stopetdeseti obletnici skladateljevega rojstva
pri Založbi kaset in plošč RTV Slovenija (2009)**

Recordings of Savin's Operas Fair Vida and Matija Gubec in the Radio Slovenia
Archive, and the Fair Vida Release on the RTV Slovenia Recording Label,
commemorating the 150th Anniversary of the Composer's Birth (2009)

255

Lidija Koceli, Franc Rizmal

**Izvedba Savinove *Poslednje straže* v Žalcu ob stopetdeseti obletnici
skladateljevega rojstva (2009)**

Performances in Žalec of Savin's The Last Watch, commemorating the 150th
Anniversary of the Composer's Birth (2009)

261

Uroš Govek

***Babette*: objava dnevnikov Savinove matere Barbare Širca, rojene Žuža,
v založbi Zavoda za kulturo, šport in turizem Žalec (2009)**

Babette: Diaries by Savin's Mother Barbara Širca, neé Žuža,
Published by the Institution for Culture, Sport and Tourism Žalec (2009)

267

IV. SAVINOVA BIBLIOGRAFIJA IN DISKOGRAFIJA
PART IV. RISTO SAVIN: CATALOGUE OF WORKS AND DISCOGRAPHY

Suzana Ograjenšek, Zoran Krstulović

Bibliografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)
Diskografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)

Catalogue of Works by Friderik Širca – Risto Savin (1859–1948)
Discography of Works by Friderik Širca – Risto Savin (1859–1948)

269

Imensko kazalo • Index

311

Avtorji • Contributors

331

Popotnica zborniku

Friderik Širca – Risto Savin, skladatelj

»... po poklicu častnik, po srcu pa glasbenik ...« je skladatelja Friderika Širca (pozneje se je preimenoval v Rista Savina) v študiji o slovenskih samospelih prikupno označil muzikolog dr. Matjaž Barbo.

Zakaj je ustvarjalec Risto Savin, ki v operah, samospelih, komornoglasbenih stvaritvah, zborih izkazuje prepoznavnost, spontanost in zgledno oblikovanost, med nami in na koncertnih odrih tako malo navzoč in poznan?

Kot kaže, je bila dvestoletna nacionalna zgodovina po francoski revoluciji za občutenje slovenske glasbe prekratko obdobje, da bi jo večinsko bili sposobni prepoznati in doživljati kot svojo, kot samostojno uresničevalko naše duhovne zgodovine. Slovenci se srečujejo predvsem po branju, literaturi in ne poslušanju, glasbi. Pa je bila ta v vseh časih, od Brižinskih spomenikov, preko Trubarjevega *Katekizma*, čitalnic v pomladi narodov, Glasbene matice, do visoke umetniške ravni med obema vojnama, enako pomemben dejavnik združevanja kot literatura.

Je vzrok v samopodcenjevanju? V nacionalnih glasbenih ustanovah, ki jim vse do danes ni uspelo podobno, kot je to uspelo sosednjim narodom, uveljaviti železnega repertoarja temeljnih in pomembnih glasbenih del – tudi opusa Rista Savina?

Življenjska pot Rista Savina je bila polna dramatičnih sprememb, popeljala ga je od čina avstroogrškega častnika vse do generala. Do konca prve svetovne vojne je bival malodane po vseh pomembnih središčih habsburške monarhije, od Przemysla na vzhodu, preko Prage in Dunaja do Zagreba in Sarajeva na jugu. Pravi Evropejec, ki pa je vselej nosil v sebi eksistencialne modrosti naroda, iz katerega je izšel. Komponiral je na nemška besedila, a hkrati posegal po slovenskih pesniških velikanih, Aškercu, Murnu, Župančiču in drugih.

Podobno burna kot življenjska je bila tudi umetniška pot Rista Savina. Od klasične izenačenosti zgodnjih del, do novih razmerij med elementi, ko se oblikuje tudi Savinov osebni slog s pogostimi modulacijami, z dvoumnimi razrešitvami akordov, neodvisnimi melodijami (R. Wagner), lebdenjem muzike med tonalitetami (R. Strauss), osamosvojenostjo harmonije (C. Debussy), vse do linearnega realizma Slavka Osterca, s katerim je do njegove smrti tudi prijateljeval.

Moč Savinove glasbe torej ni toliko v novatorskih potezah, vsekakor pa v bogastvu notranjih sprememb. Zagotovo je poznal drzne nazore Busonijevega projekta nove glasbene estetike (1906), pa tudi Schönbergovo harmonijo (1911) in poznejša razmišljanja velike dunajske trojice, vendar je v svojih delih sledil osebni izvirnosti, zdaj v bližini naturalistične ilustrativnosti, drugič močneje obrnjen vase, ali pa po slovenski naravi izpričujoč razmerje do narode in mitov v operah *Lepa Vida*, *Gospodsvetski sen* in *Matija Gubec*.

Zbornik o Ristu Savinu prihaja med nas, ko Slovenci narodnost končno lahko vežemo tudi na svojo državo in smo tako z drugimi v Evropi del aktivne zgodovine. Pa je v slovenski glasbi tudi tako?

Strahote, zločini in posledično delitve, ki jih je med nami povzročila druga svetovna vojna, so žal izpridile in zabrisale izvirne plasti naših že doseženih evropskih glasbenih navad. Ljubljana, danes prestolnica države, je bila v Savinovih časih srednjeevropsko mesto, a z velikimi mojstri besede in glasbe: z G. Krekom, M. Kogojem, s S. Vurnikom, S. Ostercem, z E. Adamičem, A. Lajovicem, Ristom Savinom ... Ali z mislijo M. Kundera: »... majhni narodi morajo postati varuhi raznovrstnosti, pri tem pa preživijo le, če so duhovno širši od večjih ...«.

Pogled k sosedom nas uči, da je edina kaj vredna izkaznica nacionalne države njena umetnost, glasba in širša kultura. Velja tudi za nas. Ne postaneš svetovljan, če se sramuješ svoje dediščine, in pot k drugemu jeziku ali glasbi je najbolj naravna po materinščini in lastni vsakokratni glasbeni stvarnosti.

Dokler ni zaupanja v lastne ustvarjalne in poustvarjalne moči ter v bogastvo svojega glasbenega izročila, dokler se išče opora samo pri drugih, tako dolgo smo nepomemben narod.

Tudi zato bodimo avtorjem tega zbornika hvaležni. Z njim vsaj skromno poravnavamo dolg do enega velikih glasbenih mož naše polpreteklosti. Knjiga je dokaz, da smo sredi današnjih vrtoglavih sprememb pripravljeni in zmožni pravilne presoje med svojim in občečloveškim.

V takem novem svetu glasbeno-zgodovinskih vrednot in spomina bosta tudi osebnost skladatelja Rista Savina in njegovo delo stopila iz ozadja na koncertne in operne odre. Odkrili ga bomo nanovo, dostojno, človeško spoštljivo ter strokovno.

akad. Lojze Lebič, skladatelj
Ljubljana, september 2012

A Send-Off to the Volume

Friderik Širca – Risto Savin, composer

»... officer by profession, composer by heart ...« is the winsome description of the composer Friderik Širca (later known under his pseudonym Risto Savin) in the study of Slovene art song ('samospev') by Dr Matjaž Barbo.

Why is it that the composer Risto Savin, who exhibits recognisability, spontaneity and exemplary form in his operas, chamber works and choruses, is so little present and unknown among us and on the concert and opera stage? It appears that the two hundred years of our national history since the French revolution have been too short a period for us to be able to recognize and experience Slovene art music as ours, as an autonomous executor of our spiritual history. Slovenes come together primarily through reading, not listening, through literature, not music. This is the case even though through all the ages, from the Freising monuments, Trubar's *Catechism*, the reading societies, the Spring of the Nations, The Glasbena Matica Music Society, to the high artistic level it reached in the period between the two World Wars, music was just as important a factor as literature when it came to our cohesion as a nation.

Is the reason for this lack of recognition of our music self deprecation? Is there self deprecation in the national musical establishments which to this day have not managed, in the same way as neighbouring nations have done, to establish a canon of fundamental and important works of music – including the opus by Risto Savin?

Risto Savin's path through life was full of dramatic turns, taking him from the rank of Austro-Hungarian officer all the way to Major General. By the end of the World War I, he had lived in almost all the important centres of the Habsburg monarchy, from Przemysl in the East, via Prague and Vienna, to Zagreb and Sarajevo in the South. A true European, who, however, always carried in himself the existential wisdom of the nation from which he originated. He set German texts, but at the same time he reached for the giants of Slovene poetry, Aškerc, Murn, Župančič and others.

His artistic path was turbulent in a similar way to his life. From the Classical evenness of his early works, to the new proportions among the elements, when Savin's personal style was developed, with frequent modulations, ambiguous chord resolutions, independent melodic lines (R. Wagner), hovering of the music between tonalities ('schwebende Tonalität') (R. Strauss), independence of harmony (C. Debussy), all the way to the linear realism of Slavko Osterc, by whom he was closely befriended until the latter's death during World War II.

The power of Savin's music is hence not so much in novelty, it is in the richness of internal changes. He certainly knew the daring views of Busoni's project of the new musical aesthetics (1906), and also Schönberg's harmony (1911) and the later thinking of the great Viennese Three. But in his works he followed his personal originality, sometimes in the proximity of naturalistic illustrative quality, at other times more introspective, yet other times expressing the Slovene nature by delineating its link with nature

and mythology in the operas *Lepa Vida* ['Fair Vida'], *Gospo Sveta's Dream*'] and *Matija Gubec*.

The *Musicological Annual* on Risto Savin is arriving among us at a time when Slovenes can finally link our nationality to our own country and thus, like other European nations, form an active part of history. Can the same, however, be said for Slovene music?

Crimes, atrocities and the divisions among us as a consequence of the World War II, have unfortunately tainted and obscured the original layers of our already established European musical habits. Ljubljana, the present-day capital of a country, was in Savin's time a central-European town with great masters of words and music: with G. Krek, M. Kogoj, S. Vurnik, S. Osterc, E. Adamič, A. Lajovic, Risto Savin ... Or, in words of M. Kundera: '... little nations have to become keepers of diversity, and as such they can only survive if they are spiritually broader than the bigger ones ...'.

A look to the neighbours teaches us, that the only identification card of a national state that is of any worth is its art, its music and broader culture. This applies to us too. You do not become cosmopolitan if you are ashamed of your heritage and just as the path to another language is most natural through one's mother tongue, the path to other music is most natural through one's own musical creativity.

Until there is no confidence in our own creative and recreative powers and in the richness of our own musical heritage, as long as we only look to others for support, that long we remain an unimportant nation.

This gives us one more reason to be grateful to the authors of this volume, which represents at least a modest repayment of our dues to one of the great musicians from our near past. The volume stands as proof that in the midst of the present day's whirlwind changes we are nevertheless prepared and willing to make a sound judgement of what is both ours, and universal.

In such a new world of musical-historical values and memory, both the figure of the composer Risto Savin and his works will step from the background back to the concert and opera stage. We will discover him anew, with propriety, respect and professionalism.

Lojze Lebič, *Acad.*, composer
Ljubljana, September 2012

Predgovor

Risto Savin – nova odkritja

Risto Savin je eden od slovenskih skladateljev, katerega delo je ne le splošni, temveč tudi glasbeno izobraženi slovenski javnosti tako malo znano, da je občinstvo presenečeno, kadar kdaj le sliši izvedbo kakšne od njegovih skladb in ugotovi, da gre za dela, ki imajo veliko umetniško vrednost. Za primer navajam le nekaj anekdot: zgodilo se je, da sem v Sloveniji skušala organizirati koncert Savinove glasbe, pa izvajalka ni bila navdušena nad predlogom, da bi na koncertu igrala skladbo neznanega slovenskega skladatelja – dokler ni videla not. In: po nedavnem recitalu Savinovih skladb v Žalcu je k meni pristopil nekdo iz občinstva in dejal, da je presenečen, saj do tistega večera samosppeva ni imel za glasbeno zvrst, ki bi jo poslušal z veseljem in zanimanjem. Ali: po snemanju Savinovih samosppevov na Radu Slovenija je producent prosil, če mu lahko pustim note, ker mu bodo prišle prav za njegove študente petja. In celo: ob preigravanju odlomkov iz *Lepe Vide* v tujini me je ruski korepetitor vprašal, če je ta opera v Sloveniji zelo priljubljena in če sem jo že velikokrat videla v ljubljanski Operi. Nejeverno me gledal, ko sem mu povedala, da *Lepa Vida* za časa mojega življenja v Sloveniji še niti enkrat ni bila postavljena na operni oder.

Glavni namen pričujočega zbornika je osvetliti Savinov ogromni prispevek k slovenski glasbi in hkrati pripomoči k temu, da se skladateljevo delo v večji meri zasidra v zavesti slovenske in mednarodne javnosti. Zasnova zbornika sega v leto 2009 in se naslanja na vsebino prvega znanstvenega simpozija, posvečenega Savinu in njegovi glasbi. Simpozij, ki je nosil ime »**Friderik Širca – Risto Savin (1859-1948): Osebnost, glasba, pomen**«, je v sklopu prireditve, ki so obeležile 150. obletnico skladateljevega rojstva in 60. obletnico njegove smrti, organiziral **Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec** v sodelovanju z **Oddelkom za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani** ter **Muzikološkim inštitutom ZRC SAZU**. Odvil se je 10. julija 2009, v skladateljevem rojstnem Žalcu, v glasbeni šoli, ki nosi njegovo ime. Sodelovanje obeh najuglednejših slovenskih muzikoloških inštitucij je zagotovilo, da je mednarodni simpozij potekal na visoki znanstveni ravni. Očitno je žalska pobuda za organizacijo simpozija prišla v izjemno ugodnem času, saj je združila večje število raziskovalcev, ki se s Savinom ukvarjamo z različnih vidikov. Med predavatelji in občinstvom nismo bili le muzikologi, temveč tudi glasbeni poustvarjalci, uredniki in založniki, ter celo vojaški zgodovinar. Simpozij je bil s to interdisciplinarnostjo požlahtnjen: z zanimanjem smo poslušali, ko je vsak predavatelj podal nove informacije in pred nami je rasla nova, celostna podoba skladateljevega življenja in delovanja. Na tej osnovi je bilo mogoče dobiti resničen vtis o vrednosti Savinovega glasbenega doprinosa k zgodovini slovenske glasbe, ki se je izkazal za še veliko večjega, kot smo se zavedali dotlej.

V prvem delu simpozija, ki se je ukvarjal s Savinovo biografijo, je **Peter Zimmerman**, gost z Univerze zvezne armade Nemčije v Münchnu, predstavil svoje veliko odkritje popolnega vojaškega dosjeja Friedricha Schirze iz arhiva avstroogrške vojske, ki ga hrani Dunajski vojni muzej. To gradivo, ki dokumentira skladateljevo vojaško pot od prvega

dne do upokojitve, je dragocen vir tudi za skladateljsko biografijo Rista Savina, ki je bila sicer tema prispevka **Suzane Ograjenšek**. V drugem delu simpozija se nam je nato v prispevkih sodelujočih slovenskih muzikologov in glasbenih poustvarjalcev **Aleša Nagodeta**, **Maruše Zupančič**, **Boruta Smrekarja**, **Henrika Neubauerja**, **Matjaža Barba** in **Jerneja Weissa** Savin predstavil kot oče sodobnega slovenskega samospeva, starosta slovenske komorne glasbe, avtor enega najtehtnejših slovenskih opernih opusov, ustvarjalec slovenskega baleta, uprizorjenega v eni najzgodnejših predstav ljubljanskega Baleta, ter skladatelj simfonične in klavirske glasbe. V tretjem delu simpozija smo se dotaknili izvedb Savinove glasbe, predvsem oper. Glasbeni urednik **Peter Bedjanič** je predstavil posnetke Savinovih oper v arhivu Radia Slovenija, **Mojca Menart**, vodja in odgovorna urednica Založbe kaset in plošč RTV Slovenija, pa je predstavila še vročo izdajo arhivskega posnetka *Lepe Vide* na kompletu zgoščenk, ki ga je Založba kaset v jubilejnem letu 2009 izdala v počastitev skladateljeve obletnice. Zbrane na simpoziju sta pozdravila takratna ministrica za kulturo **Majda Širca** in tedanji župan občine Žalec **Lojze Posedel**. Simpozij smo sklenili na najlepši možni način, z ogledom Savinove *Poslednje straže* v Domu II. slovenskega tabora v Žalcu, pod taktirko **Franca Rizmala**, v režiji **Henrika Neubauerja**, z domačimi solisti in zborom, v produkciji Zavoda za kulturo, šport in turizem Žalec.

S simpozijem pa se je delo, ki je vodilo do pričujočega zbornika, šele dobro začelo. Podobno kot simpozij, je tudi zbornik zasnovan na več delov: prvi del se ukvarja s Savinovo skladateljsko in vojaško biografijo, drugi del predstavlja njegov skladateljski opus, v tretjem delu so zbrani utrinki o Savinovih glasbenih izvedbah in posnetkih ter druge zanimivosti, četrti del pa je namenjen izčrpani bibliografiji Savinovih del. Da bi pokrili vsa področja Savinovega glasbenega ustvarjanja, smo se odločili vključiti tudi prispevka o Savinovih zborovskih delih za odrasle in mladino, ki sta jih v ta namen pripravili **Tjaša Ribizel** in **Špela Lah**. **Niall O'Loughlin** se je prijazno odzval vabilu, da spregovori o slovenskem značaju Savinove glasbe s perspektive nekoga, ki ni Slovenec. **Petra Zimmermanna** sem prosila, da pripravi transkripcije Savinovih nemških pesmi, saj so Savinovi rokopisi pisani v stari nemški pisavi, *Kurrentu*, ki ga danes le redkokdo bere z lahkoto. Moj namen je bil, da te skladbe naredimo dostopne tako raziskovalcem kot izvajalcem, a se je iz tega nepričakovano rodil tudi članek o nemških poetičnih besedilih, ki si jo je kot predloge za svoje skladbe izbiral Savin. Po starem reku »Kdor išče, ta najde«, se je še z več drugih strani pričelo pojavljati novo gradivo. Moje odkritje rokopisa dotlej neznanega Savinovega samospeva *Abendfriede* v Savinovi hiši v Žalcu je vodilo k novemu pregledu Savinove zapuščine v Žalcu. **Uroš Govek**, strokovni sodelavec na Zavodu za kulturo, šport in turizem Žalec, je v zapuščini našel še en neznan samospev, *Barbarazweige*, **Peter Zimmerman** pa je nato odkril še fragment skladbe *Skale v Savinji*, Savinov lastni rokopis skladbe *Zori rumena rž*, od katere je v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani [NUK] le prepis, ter fragment neznanе skladbe, hvalnice Mariji za mešani zbor, deški sopran in klavir. Hkrati se je pokazalo, da je v katalogu Glasbene zbirke NUK kar nekaj Savinovih skladb, ki niso vključene v seznamu skladb, objavljenem v monografiji o Savinu Dragotina Cvetka.¹ Pregled rokopisov, ki jih je Savin

¹ Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949).

začel bolj sistematično datirati od leta 1903 naprej (čeprav datacije zasledimo že prej), je pokazal tudi, da precejšnje število Cvetkovih datacij ne drži; kronologija Savinovih del, kot jo v svoji knjigi predstavlja Cvetko, se tako na nekaterih mestih bistveno spremeni. Zaradi tega se je pokazala potreba po novi, dopolnjeni bibliografiji Savinovih del, ki jo v zborniku prispevava **Zoran Krstulović** in **Suzana Ograjenšek**. Na tej osnovi je bilo potrebno Savinovo skladateljsko pot in njegov pomen za slovensko glasbo na novo premisliti. Z revidirano kronologijo Savinovih del se v zborniku podrobneje ukvarjajo članka **Aleša Nagodeta** in **Petra Zimmermanna** o Savinovih samospevih ter prispevek **Suzane Ograjenšek** o Savinovi glasbeni biografiji. Za naša raziskovalna izhodišča je bilo pomembno in v veliko pomoč, da o Savinu že obstaja Cvetkova monografija, a napačno bi bilo privzeti, da njegovim dognanjem ni več kaj dodati. Pričujoči zbornik tako predstavlja kar se da natančen pregled našega trenutnega vedenja o Savinu, ki bo, upam, dobro izhodišče za nadaljnje raziskovanje Savinovega življenja in dela. Prepričana sem namreč, da je pred nami še veliko novih odkritij. V času, ki je pretekel od simpozija, se je biografski prispevek Petra Zimmermanna že razvil v monografijo *Generalmajor Friderik Širca: Vojaška biografija / Generalmajor Friedrich Schirza: Eine militärische Biographie* (Zavod za kulturo, šport in turizem: Žalec, 2012), morda pa bo čas kdaj dozorel tudi za novo muzikološko monografijo o Savinu.

Kot urednica zbornika se toplo zahvaljujem kolegoma **Lidiji Koceli**, vodji programa Kultura, ter **Urošu Goveku**, strokovnemu sodelavcu za kulturo na **Zavodu za kulturo, šport in turizem Žalec**. Brez njune pobude in zaleta ne Savinov simpozij ne pričujoči zbornik ne bi ugledala luči dneva. Za podporo projektu se zahvaljujem tudi **Občini Žalec** in njenemu nekdanjemu županu **Lojzetu Posedelu**. Savinovo in moje rojstno mesto ter občina Žalec sta vse od skladateljeve smrti leta 1948 odgovorno in vestno skrbela za skladateljevo zapuščino in veseli me, da se ta tradicija častno nadaljuje. Zahvala za podporo projektu gre tudi kolegom z **Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani** in njegovemu donedavnemu predstojniku **Leonu Stefaniji** ter kolegom z **Muzikološkega inštituta** in njegovi predstojnici **Metodi Kokole**, za pomoč pri izvedbi pa tudi kolegom **Glasbene zbirke NUK v Ljubljani** ter vodji **Alenki Bagarič**. Posebna zahvala gre uredniškemu odboru *Muzikološkega zbornika* ter glavnemu in odgovornemu uredniku **Jerneju Weissu** in sodelavki **Tjaši Ribizel**. Za jezikovni pregled angleških besedil v zborniku se zahvaljujem **Niallu O'Loughlinu**, za pomoč pri razreševanju vprašanj glede rabe angleškega jezika tudi **Jimu Samsonu** in **Davidu Crawleyu**, glede rabe slovenskega jezika pa **Poloni Miklavc**, **Mariji Zlatnar Moe**, **Ireni Ograjenšek** in **Hanki Lebič**. Iskreno se zahvaljujem tudi vsem avtorjem člankov v zborniku: za sveže in zanimive prispevke in za pripravljenost, da se vedno znova vračajo k Savinovemu gradivu ter v njem in ob njem iščejo odgovore na nova in nova vprašanja. Po vaši zaslugi s pričujočim zbornikom Rista Savina slovenski in mednarodni javnosti predstavljamo kot pomembnega slovenskega skladatelja, katerega dela nam imajo izjemno veliko povedati. Zdaj, ko smo Savina na novo odkrili muzikološko, naj bo naše delo pobuda, da skladatelja spet odkrijeta tudi operni in koncertni oder.

Suzana Ograjenšek
November 2012

Introduction

Risto Savin – New Discoveries

Risto Savin is one of the Slovene composers whose work is so little known, not just to the general public but also to the musically-educated, that audiences are surprised when they do hear an occasional performance and find out that these are works of artistic value. A few anecdotes will suffice as an illustration: once when I was organizing a concert in Slovenia, the pianist was not enthused by my suggestion that she should play a piece by an unknown Slovene composer – until she saw the music. And, after a recent recital of Savin's songs in Žalec, a member of the public approached me and said that he was surprised, since until that evening he did not consider art song as a music genre that he could listen to with pleasure and interest. Or, after a recording session of Savin's songs at Radio Slovenia the producer asked me if he could keep the music, as he wished to introduce the songs to his singing pupils. And even, while playing through some excerpts from *Fair Vida* abroad, a Russian repetiteur asked me if the opera is very popular in Slovenia and if I have seen it many times at the Ljubljana Opera. He watched me with disbelief when I told him that *Fair Vida* has not been performed in Slovenia in my lifetime.

The main purpose of the present volume is to shed light on the enormous contribution of Risto Savin to Slovene music and to ensure that the composer and his work become better known to the public in Slovenia and abroad. The concept of the volume reaches back to 2009 and derives from the contents of the first scholarly symposium dedicated to Savin and his music. Entitled **'Friderik Širca – Risto Savin (1859-1948): the Figure, the Music, the Significance'**, the symposium formed part of the festivities commemorating the 150th anniversary of the composer's birth and the 60th anniversary of his death and organized by the **Institution for Culture, Sport and Tourism Žalec**, in collaboration with the **Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana**, and the **Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts**. It took place on 10 June 2009, in the composer's home town of Žalec, in the music school bearing his name. The participation of both of the most prestigious Slovene musicological institutions ensured that the symposium was organized at the highest professional level. Evidently the initiative from Žalec for organizing the symposium came at a very propitious time, since it assembled a number of scholars engaged in Savin research from various angles. The speakers and the audience included not only musicologists, but also performing musicians, music editors and publishers, and even an army historian. This interdisciplinarity enriched the symposium: we listened with interest, as each new speaker presented new information and a new, comprehensive picture of the composer's life and work grew in front of us. On this basis, it was possible to get a real picture about the value of Savin's musical contribution to the history of Slovene music, which emerged as even greater than we had been aware.

The first part of the symposium covered Savin's biography. **Peter Zimmerman**, a guest from the University of the German Federal Armed Forces in Munich, presented his big discovery of the complete army file of Friedrich Schirza from the archive of the Austro-Hungarian army, which survives at the Viennese War Archive of the Austrian State Archives. This material, which documents the composer's career from the day he entered the army until his retirement, is a valuable source also for the musical biography of Risto Savin, which was otherwise the subject of the paper by **Suzana Ograjensek**. In the second part of the symposium, the papers by Slovene musicologists and musicians **Aleš Nagode**, **Maruša Zupančič**, **Borut Smrekar**, **Henrik Neubauer**, **Matjaž Barbo** and **Jernej Weiss** presented Savin as the father of the modern Slovene art song, author of the most significant group of Slovene operas, the creator of the Slovene ballet which was staged in one of the earliest productions of the Ljubljana Ballet, and composer of orchestral and piano works. The third part of the symposium touched on performances of Savin's music, in particular his operas. **Peter Bedjanič**, former editor for opera music at Radio Slovenia, presented the recordings of Savin's operas in the Radio Slovenia Archive, while **Mojca Menart**, Head and Editor-in-Chief of the RTV Slovenia Record Label, presented the hot-off-the-press CD release of *Fair Vida*, marking the composer's anniversary. Those gathered at the symposium were greeted by the then Minister of Culture of the Republic of Slovenia, **Majda Širca**, and the then Mayor of the Municipality of Žalec, **Lojze Posedel**. The symposium was complemented by a performance of Savin's *The Last Watch* at the Cultural Centre in Žalec, conducted by **Franc Rizmal**, directed by **Henrik Neubauer**, performed by home-grown soloists and ensemble, and produced by the Institution for Culture, Sport and Tourism of Žalec.

The symposium, however, marked only the beginning of the work which led to this volume. Following the concept of the symposium, the volume is divided in several parts: the first is devoted to Savin's musical and military biography, the second discusses Savin's music, the third comprises notes on performances and recordings of Savin's works and other points of interest, and the fourth provides an exhaustive Savin catalogue. To cover all the genres of Savin's musical creativity, we decided to include papers on Savin's choruses for adults and those for children and youth, which have been provided by **Tjaša Ribizel** and **Špela Lah**. **Niall O'Loughlin** kindly responded to the invitation to write about the Slovene character of Savin's music from a perspective from somebody who is not Slovene. I have asked **Peter Zimmermann** to prepare transcriptions of the manuscripts of Savin's German songs, as they are written in the old German script, *Kurrent*, which is today not easily read by many. My intention was to make these pieces accessible to performers and scholars alike; Peter Zimmermann's article on German poetical texts which Savin chose to set is an unexpected offshoot of this request. Following the old maxim that 'those who seek also find', new material began appearing from several sides. My discovery of an unknown Savin's song *Abendfriede* in Savin's birth house in Žalec led to a new examination of the Savin papers in Žalec. **Uroš Govek**, Professional Associate for Culture at the Institution for Culture, Sport and Tourism Žalec, found one more German song by Savin, *Barbarazweige*. **Peter Zimmerman** also discovered Savin's autograph manuscript of the choral piece *Im Korn/Zori rumena rž* (a copy survives at the National and University Library [NUK] in

Ljubljana), a manuscript fragment of the song *Skala v Savinji*, and another manuscript fragment of an unknown piece, a hymn to Mary, for mixed choir, boy treble and piano. At the same time it became evident that the Music Collection of NUK includes several of Savin's pieces which are not listed in the monograph on Savin by Dragotin Cvetko.¹ An examination of Savin's autograph manuscripts, which the composer began to date more or less systematically from 1903 onwards (certain other earlier dates are also present) also showed that a number of dates of composition given by Cvetko are inaccurate; as a consequence, the chronology of Savin's work as presented in Cvetko's book becomes fundamentally altered. This dictated the need for a new, amended catalogue of Savin's work, which has been compiled for the volume by **Zoran Krstulović** and **Suzana Ograjenšek**. On this basis, Savin's path as a composer and significance for Slovene music has had to be reconsidered. The revised chronology of Savin's work in the volume is the subject of the papers by **Aleš Nagode** and **Peter Zimmermann** on Savin's song and of the paper on Savin's musical biography by **Suzana Ograjenšek**. While Cvetko's monograph has been of great help and an important starting point for our research of Savin's music, it would be wrong to assume that there is nothing more to add to Cvetko's conclusions. The present volume provides a most comprehensive overview of our current knowledge on Savin and will thus, I hope, provide a good starting point for future Savin research. I am convinced that many new discoveries await. In the time since the symposium, Peter Zimmermann's paper on Savin's military career has already been developed into the monograph *General Major Friderik Širca: Military Biography / Generalmajor Friedrich Schirza: Eine militärische Biographie* (Zavod za kulturo, šport in turizem: Žalec, 2012). Perhaps at some point the time will also arrive for a new musicological monograph on Savin.

As the editor of the volume, I warmly thank **Lidija Koceli**, the Head of the Programme for Culture, and **Uroš Govek**, Professional Associate for Culture at the **Institution for Culture, Sport and Tourism Žalec**. Without their initiative and drive neither the symposium on Savin nor the present volume would have seen the light of day. For the support of the project I would also like to thank the **Municipality of Žalec** and its former Mayor **Lojze Posedel**. Since the composer's death in 1948, the town of Žalec and the municipality of Žalec, the birth place of Savin and myself, have taken responsible and conscientious care of Savin's heritage. I am glad that this tradition is honourably continued. For their support I thank colleagues from the **Department of Musicology, Faculty of Philosophy, University of Ljubljana** and its recent Head **Leon Stefanija**, and colleagues from the **Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts** and its Head **Metoda Kokole**. I also thank colleagues from the **Music Collection, National and University Library in Ljubljana** and its Head **Alenka Bagarič**. Special thanks are due to the Editorial Board of *Musicological Annual* and its Editor-in-Chief **Jernej Weiss** and the Assistant Editor **Tjaša Ribizel**. For checking the English texts in the volume I thank **Niall O'Loughlin**, for help with the use of English I also thank **Jim Samson** and **David Crawley**, and for help with the use of Slovene **Polona Miklavc**, **Marija Zlatnar Moe**, **Irena Ograjenšek**

¹ Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949).

and **Hanka Lebič**. My sincere thanks also go to all the contributors to the volume: for the fresh and interesting papers, and for the willingness to keep returning to Savin sources and to search for answers to new and newer questions. It is thanks to you that we are presenting Savin to the Slovene and international public as an important Slovene composer whose works have a lot to tell us. Now that we have rediscovered him in a scholarly manner, may our work be an incentive that he also be rediscovered by opera and concert stage audiences.

Suzana Ograjenšek
November 2012

UDK 929Savin

Suzana Ograjenšek

Univerza v Cambridgeu, Clare Hall
University of Cambridge, Clare Hall

Savinova glasbena biografija in izvlečki iz njegove skladateljske korespondence

Savin's Musical Biography and Extracts from His Correspondence

Prispevek posvečam gospe Andeliki Gorišek iz Žalca. Njena pomoč pri transkribiranju velikega števila pisem v Savinovi zapuščini, napisanih v nemškem *Kurrentu*, je bila ključnega pomena za nastanek tega članka in pred tem diplomske naloge *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in glasbenem dogajanju* (Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1998–99). V prilogi te naloge so zbrane in urejene transkripcije pisem iz Savinove zapuščine.

Prejeto: 13. maj 2012
Sprejeto: 14. september 2012

Received: 13th May 2012
Accepted: 14th September 2012

Ključne besede: Risto Savin, korespondenca, Ljubljanska Opera, Mariborska Opera, Slovenski vokalni kvintet, Slavko Osterc, Ludvik Zepič, Makso Pirnik, Društvo pevovodij mladinskih zborov, *Poslednja straža*, *Lepa Vida*, *Matija Gubec*, *Gospo-svetski sen*, *Čajna punčka*

Keywords: Risto Savin, correspondence, Ljubljana Opera, Maribor Opera, Slovene Vocal Quintet, Slavko Osterc, Ludvik Zepič, Makso Pirnik, *Poslednja straža* ('The Last Watch'), *Lepa Vida* ('Fair Vida'), *Matija Gubec*, *Gospo-svetski sen* ('Gospa Sveta's Dream'), *Čajna punčka* ('Tea-Doll')

IZVLEČEK

Savinova ohranjena korespondenca služi kot vpogled v skladateljevo splošno biografijo in hkrati v njegovo glasbeno dejavnost. Po oceni obsega več kot 3000 pisem, njen del, ki se osredotoča na glasbo, pa več kot 550 enot. To gradivo, povezano z novimi najdbami, ponuja nastavke za novo, dopolnjeno skladateljsko biografijo Friderika Širca–Rista Savina. Osvetljuje Savinova štiri skladateljsko plodna obdobja, ki so na njegovi podlagi opredeljena drugače, kot jih je opredelil Dragotin Cvetko.

ABSTRACT

Savin's surviving correspondence serves as a source for the composer's general biography as well as his music activities. At a rough estimate it comprises around 3000 documents; those devoted to music, including drafts, number over 550. This material, in connection to other new discoveries, offers a starting point for a new, updated music biography of Friderik Širca – Risto Savin. It helps chart four periods of Savin's composing creativity, which are defined differently from the periodization by Dragotin Cvetko.

Za uvod

Savinova ohranjena korespondenca služi kot vpogled v skladateljevo splošno biografijo in hkrati v njegovo glasbeno dejavnost. Na podlagi tega gradiva in drugih najdb želim v pričujočem članku podati nastavke za novo, dopolnjeno skladateljsko biografijo Friderika Širca – Rista Savina. Od nastanka knjige Dragotina Cvetka, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1949), ki je še danes dragocen vir, je preteklo že več kot šest desetletij; vmes se je našlo mnogo novega gradiva in opravljeno je bilo veliko raziskovalnega dela, na podlagi katerega je potrebno Cvetkove sklepe v marsičem dopolniti ali popraviti, Savinovo skladateljsko pot pa ovrednotiti nanovo. Poleg raziskovanja Savinove korespondence se pri tem sklicujem na izčrpno skladateljevo bibliografijo v pričujočem zborniku, izsledke, predstavljene v drugih člankih zbornika, ter na pravkar objavljeno monografijo Petra Zimmermanna *Generalmajor Friderik Širca: Vojaška biografija/Generalmajor Friedrich Schirza: Eine militärische Biographie* (Žalec: Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec, 2012).

Ohranjena Savinova korespondenca po moji oceni obsega več kot 3000 pisem, od tega 550 enot, ki se nanašajo na njegovo glasbeno delovanje. Večino tega gradiva hrani Medobčinska splošna knjižnica Žalec, nekaj korespondence pa je, skupaj z veliko večino skladateljevih glasbenih rokopisov, prevzela Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.¹ V večji meri so ohranjena pisma iz časa po letu 1918, ko se je Savin upokojil in ustalil doma v Žalcu, v manjši pa pisma iz vojaških dni, ko se je pogosto selil; ravno tako je ohranjenih več pisem, ki jih je prejemal, kot tistih, ki jih je odposlal (z izjemo pisem, ki jih je pisal bratu Josipu, Slavku Ostercu, Ludviku Zepiču). Pri zapolnjevanju praznin nam je velikokrat v pomoč skladateljeva skrbnost: kadar je pisal pismo, si je pogosto najprej sestavljal osnutke, ki so v veliki meri ohranjeni in urejeni v fasciklih s prejeto pošto, pogosto pa je na prejeto pismo zabeležil zaznamek z datumom in kratkim povzetkom odgovora. Veliko pisem, vključno s Savinovimi, je pisanih v nemščini in stari nemški pisavi, v *Kurrentu*. V nemščini si je, na primer, dopisoval z domačimi, z libretistom *Poslednje straže* Batkom, ter z nekaterimi hrvaškimi kolegi. Pri transkripciji gradiva, pisanega v kurrentu, mi je pomagala gospa Anđelika Gorišek iz Žalca, ki mi je vsa ta pisma prebrala, za kar se ji iskreno zahvaljujem.

Savinova korespondenca je velikega pomena, saj ohranja pričevanja o skladateljevih pogledih na glasbo in o njegovem glasbenem snovanju, prav tako pa odkriva razmere in zakulisje izvedb Savinovih skladb v času skladateljevega življenja. Bistvena je tudi za datiranje nastanka nekaterih skladateljevih skladb. Najbolj pomemben je primer *Poslednje straže*, ki jo je Dragotin Cvetko datiral v leto 1898,² korespondenca z libretistom Batkom pa razkriva, da je *Poslednja straža* nastajala leta 1904 in ima torej v Savinovem opusu drugačno mesto, kot ji ga je pripisal Cvetko. Na podlagi tako pomembnega podatka se potek Savinovega glasbenega razvoja pokaže v novi luči, ena najpomembnejših posle-

¹ Po Savinovi smrti je njegova vdova Olga Širca Potočnik z Ludvikom Zepičem, ustanoviteljem glasbene zbirke v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani, osnovala kuratorij Savinove zapuščine. Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice (v nadaljevanju NUK) je v skladu z dogovorom prevzela Savinove glasbene rokopise ter del korespondence in glasbene knjižnice, ostalo gradivo ter spominke, vključno z večino korespondence in vojaškimi odlikovanji, pa je prevzel tedanji Zavod za kulturo Žalec, danes Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec.

² Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1949), 42.

dic pa je, da moramo na novo preudariti Cvetkovo delitev Savinovega skladateljskega delovanja na ustvarjalna obdobja. Cvetko namreč postavlja *Poslednjo stražo* v Savinovo prvo ustvarjalno obdobje, ki ga opredeljuje od začetkov Savinovega študija kompozicije v letu 1891 do leta 1906 in zadnjih skladb pred nastankom opere *Lepa Vida*. Drugo skladateljsko obdobje šteje Cvetko od nastanka *Lepe Vide* leta 1707 do zgodnjega leta 1918 in nastanka *Plesne legendice*. Dejansko pa po kronološki in razvojni logiki spadata v isto obdobje *Poslednja straža* in *Lepa Vida*, *Plesna legendica* pa je od njiju ločena z veliko časovno in miselno zarezo. Po krstni uprizoritvi *Lepe Vide* v Ljubljanskem Deželnem gledališču leta 1909 je Savinu veliko časa vzela predelava te opere (z njo naj bi se ukvarjal med leti 1912 in 1914), nato pa je sledil skladateljski molk v obdobju, ko je ves njegov čas in energijo zahtevalo poklicno vojaško sodelovanje v prvi svetovni vojni. Savin je ponovno pričel skladati po upokojitvi leta 1917, ko sta najprej nastala dva nemška samospeva op. 18, za njima pa leta 1918 *Plesna legendica*. Cvetko tega ne upošteva. Savinovo tretje skladateljsko obdobje, v katerem je na papir izlil večino svojih velikih odrskih del (*Gospodovski sen*, *Matija Gubca* in *Čajna punčka*), šteje Cvetko od skladateljve vrnitve v rodni Žalec v letu 1918 do leta 1924, a vendar v ta časovni in miselni okvir spadajo že *Plesna legendica*, ki jo je skladatelj tudi napisal leta 1918, po vrnitvi s fronte, a še pred vrnitvijo v Slovenijo, ter samospeva op. 18 iz 1917. In končno, Cvetko šteje preostanek skladateljvega življenja kot njegovo zadnje, četrto skladateljsko obdobje (1924–1948). Tudi tukaj korespondenca kaže, da gre razmejitev med obdobji razumeti drugače. Savina je *Matija Gubec* zaposloval še nekaj let po nastanku, ko je pripravljaval gradivo za uprizoritev. Z delom za opero je končal pravzaprav šele leta 1926, ko je to gradivo predložil ljubljanski Operi, šele potem se je posvetil ustvarjanju krajših zvrsti. Na podlagi podatkov, pridobljenih iz Savinove korespondence, je tako mogoče njegovo skladateljsko pot logično razdeliti na naslednja štiri obdobja (Tabela 1):³

Tabela 1. Savinova skladateljska obdobja

- I. **1891–1903**: študijsko obdobje na Dunaju in v Pragi, nastanek študijskih skladb v vseh kompozicijskih zvrsteh ter prvih značilnih skladb, med njimi *Aškerčevih balad* in drugih zgodnjih samospevov in zborov;
- II. **1903–1914**: čas službenih selitev, samostojnega dozorevanja in odrskih prvencev *Poslednje straže* in *Lepe Vide*;
- III. **1917–1926**: skladateljska dejavnost po končani aktivni vojaški karieri, vezana predvsem na glasbeni oder z deli *Plesna legendica* (1918), *Gospodovski sen* (1921), *Čajna punčka* (1922) in *Matija Gubec* (1923);
- IV. **1926–1948**: obdobje skladanja krajših zvrsti, predvsem zborov po narodnih motivih, *Vokalne suite* ter otroških in mladinskih zborov.

Ta delitev na obdobja je le v omejeni meri vezana na Savinov skladateljski razvoj – razvojno je najbolj opredeljeno prvo, študiju kompozicije posvečeno obdobje, do

³ Glej tudi Suzana Ograjenšek in Zoran Krstulović, »Bibliografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 269–289.

neke mere tudi drugo obdobje, če umevamo *Poslednjo stražo* kot predpripravo na *Lepo Vido*, in pa četrto, če upoštevamo o Savinov odziv na modernizem. V večji meri pa je ta delitev vezana na Savinovo vojaško delovanje in selitve, ter na to, v kolikšni meri mu je vojaški poklic v določenem obdobju omogočal ali pa preprečeval posvečanje glasbi. Razvojno gledano mu je bivanje na Dunaju in v Pragi omogočilo zavidljivo glasbeno izobrazbo; po drugi strani pa do upokojitve ni imel priložnosti, da bi se docela posvetil glasbi. Tretjega glasbenega obdobja, po prisilnem molku med prvo svetovno vojno, ne moremo gledati kot razvojno stopnico, pač pa kot kulminacijo, izliv vsega, kar se je moralo v Savinu nabirati že vsaj od *Lepe Vide* naprej in kar bi bil sicer lahko uresničil že prej in bolj postopoma. Tako je mogoče razložiti intenzivna leta 1921–1924, ko so nastali dve veliki operi in dva baleta, Savinova velika zapuščina. Četrto oziroma zadnje ustvarjalno obdobje bi bilo pravzaprav najpreprosteje označiti kot obdobje po tistem, v katerem je dal Savin duška svoji odrski domišljiji. Kot obdobje ga namreč definira predvsem to, da je bilo z *Matijem Gubcem* konec Savinovih odrskih del. To je samo po sebi prelom, ki upravičuje, da o nadaljevanju Savinovega glasbenega ustvarjanja mislimo kot o novem poglavju; zdi se, da ga je tako dojemal tudi sam. Pri prevzemanju modernih kompozicijskih sredstev pa pri Savinu ni šlo za prelom, temveč bolj za proces. Tudi v poznih poznih letih je bil odprt za nove vplive, nikoli pa mu ni šlo za to, da bi bil po vsej sili 'moderen'; nova sredstva je raziskoval, da bi spoznal in izkoristil nove izrazne možnosti, ki so jih ponujala, te pa uporabil svojim namenom in izrazu, kakor in kolikor mu je to ustrezalo. Za ilustracijo: kot osemdesetletnik se je z radovednostjo, živahnostjo in igrivostjo posvetil skladanju za otroške in mladinske zборе, pri čemer je, po meni dosegljivih primerjavah, po prisrčnosti in primernosti skladb prekosal svoje tedanje mlajše kolege, s katerimi je sodeloval.

V pričujočem članku želim predstaviti vsako od Savinovih skladateljskih obdobj posebej, s poudarkom na glasbenih temah, ki se v tem času pojavljajo v Savinovi korespondenci.

Savinova pot do skladateljskega študija

Savinova življenjska pot je izjemno zanimiva. Znana je dvojnost njegovega delovanja: kot oficir avstroogrške vojske Friedrich Shirza in kot slovenski skladatelj Risto Savin. Savin je bil rojen 11. julija 1859 v Žalcu. Odraščal je v središču žalskega in celjskega kulturnega dogajanja, v družini, ki je bila ozko povezana s krepitvijo slovenske zavesti in s slovenskim kulturnim udejstvovanjem, na primer z ustanovitvijo slovenske čitalnice v Celju leta 1861 in z organizacijo II. slovenskega tabora v Žalcu leta 1867. Med narodobuditelji je bil posebej angažiran Savinov stric po materini strani, Ivan Žuža, solastnik rudnika v Zabukovici in kasnejši narodni poslanec, ki je bil eden od ustanoviteljev celjske čitalnice in eden od podpisnikov listine, ki je vabila na žalski tabor. Po kom je mladi Savin prejel posebno glasbeno žilico, ni jasno,⁴ bila pa je tako močna, da ga je po poti, ki je bila vse prej kot lahka in preprosta, vodila do odločitve, da se bo skladanju

⁴ Umetniška nadarjenost je sicer izpričana za družino Savinove matere, Barbare Žuža. Potomka enega od bratov Barbare Žuža, Savinova daljna sorodnica Jelica [Gabrijela] Žuža (roj. 1922) je ugledna slovenska slikarka.

posvetil načrtno. Cvetko navaja, nedvomno po skladateljevem lastnem pripovedovanju, da je Savina »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, 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 [...] 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 misliti.«⁵ Finančne razmere v družini so mladega Friderika silile, da se čim prej osamosvoji. Da družina zanj tudi sicer ni imela v načrtu študija na univerzi, kaže to, da so ga vpisali na realko, katere je končal pet let (od sedmih),⁶ nato pa se je odločil za vojaško pot. To pot podrobno popisuje Peter Zimmerman v monografiji *Generalmajor Friderik Širca*, ki v nekaterih pomembnih detajlih in datumih popravljaja navedbe Dragotina Cvetka.

Zimmermann podaja natančen pregled Savinovih napredovanj in premestitev,⁷ ki ga je vredno na kratko povzeti: Od vstopa v vojsko do leta 1891, ki ga štejemo kot začetek Savinovega načrtnega skladateljskega izobraževanja in s tem začetka njegovega prvega ustvarjalnega obdobja, je bil Savin večkrat premeščen. Najprej je eno leto (1. 10. 1878–30. 9. 1879) služil kot enoletni prostovoljec v polku poljskega topništva št. 6 v Gradcu. Kot rezervni poročnik je bil nato najprej v dopustniškem sestavu, nato pa je dober mesec (16. 3. 1881–30. 4. 1881) služil v polku poljskega topništva št. 12 v Osijeku. Od tod je bil kot poročnik premeščen bataljon trdnjavskega topništva št. 12, v najprej za tri leta v Banjaluko (1. 5. 1881–30. 9. 1884), kjer nekaj časa učil na šoli za podčastnike. Sledili sta slabi dve leti in pol na Dunaju (1. 10. 1884–28. 2. 1887), kjer se je udeležil dveletnega višjega tečaja za topničarje in ga absolviral, kar je pomenilo odskočnico za nadaljnjo vojaško kariero. Po Dunaju je bil za okrog leto in pol premeščen v štab topništva v Sarajevo (1. 3. 1887–31. 10. 1888), kjer je bil kot pribočnik direktorja topništva 15. korpusa povišan v nadporočnika. Sledili sta dve leti v Pragi (1. 11. 1888–31. 10. 1890) v divizionu težkega topništva št. 15, kjer je bil med drugim učenec brigadne jahalne in vozniške šole, in leto dni v Przemyslu (1. 11. 1890–30. 9. 1891), kjer je služil večinoma polku trdnjavskega topništva št. 3.

Pri Savinovih vojaških selitvah gre za zanimiv nabor mest habsburške monarhije, ki so vsaka po svoje prispevala k izoblikovanju njegove namere, da se posveti skladanju, ter njegovim skladateljskim interesom. Kot je pripovedoval Cvetku, je sicer vseskozi rad pel in igral klavir, vendar za zabavo. Med letoma 1884 in 1887 je na Dunaju je dobil možnost, da si razširi obzorje, in začel je zahajati v Dvorno opero in v dramsko gledališče. Slednje naj bi ga pritegnilo bolj kot predstave v Operi in bolj od živahnega koncertnega življenja. Glede na njegovo nadaljnjo skladateljsko pot je zanimiv komentar, ki ga navaja Cvetko, da je Savina v Operi motilo da, »niso zadosti pazili na dramatsko izobrazbo pevcev.«⁸ Cvetko navaja, da je bilo obdobje bivanja s

⁵ Cvetko, *Risto Savin* ..., 13.

⁶ Znano je sicer le, da je v letu 1873/1874 obiskoval realko v Ljubljani. Cvetko, *Risto Savin*..., 11–12; Zimmerman, *Generalmajor Friderik Širca* ..., 17.

⁷ Zimmerman, *Generalmajor Friderik Širca* ..., odsek 7.9, Tabela »Vojaška kariera Friderika Širca v obdobju miru«, 112.

⁸ Cvetko, *Risto Savin* ..., 15.

Sarajevu v letih 1887 in 1888 v skladateljevem življenju naslednja velika prelomnica, saj naj bi takrat ponovno pričel skladati zборе in samospeve, postal bolj aktiven v javnem glasbenem življenju kot pevec in klavirski spremljevalec, razvil zanimanje za južnoslovansko glasbeno folkloro, ter si izbral tudi svoj skladateljski psevdonim.⁹ Bivanje v Sarajevu je skladatelju najbrž res omogočilo stik z južnoslovansko folkloro, a podatek, da si je svoj psevdonim izbral že takrat, ne drži. V rokopisih se je podpisoval kot Friedrich Schirza še tudi okrog leta 1900,¹⁰ njegova korespondenca z bratom Josipom (glej naslednje podpoglavje) pa kaže, da izbira psevdonima izvira iz leta 1895, ko je Savin začel razmišljati o javni objavi *Aškerčevih balad*. Za obdobje v Pragi med 1888 in 1890 Cvetko navaja, da se je Savin »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. [...] Posebno so ga v tem času zanimale Brahmsove in Schubertove pesmi in Webrove opere [...] Proti koncu tokratnega praškega bivanja se je začel pri glasbeniku Friedrichu Hesslerju učiti tudi glasbene teorije.«¹¹ Ta aktivnost kaže na sistematično pripravo na študij kompozicije, ki ga je Savin očitno pričel načrtovati že nekaj let pred prihodom na Dunaj leta 1891. Posvečanje vokalnemu študiju kot dodatek izpopolnjevanju v klavirju pa nakazuje jasno ambicijo po snovanju zvrsti za glas.

Savin se je tako začel bolj načrtno posvečati skladanju, ko je imel okrog trideset let. Samo poskušamo si lahko predstavljati, kako močne težnje po skladanju je čutil mladi vojak Širca in kakšno voljo je moral imeti, da jih je pričel resno in disciplinirano izpolnjevati.

Pisma iz prvega ustvarjalnega obdobja (1891–1903)

To obdobje zajema leta Savinovega kompozicije na Dunaju in v Pragi. Oktobra 1891 je bil Savin premeščen na Dunaj, kjer je od 1. 1. 1894 do 31. 8. 1897 poučeval geografijo na kadetski šoli za topničarje ter vodil pevske in glasbene vaje. Vmes je bil 1. 1. 1894 povišan v stotnika drugega razreda, 1. 5. 1896 pa v stotnika drugega razreda. Sledili so dveletno služenje v polku poljskega topništva št. 8 v Pragi (1. 9. 1897–24. 10. 1899), slabo leto, ki ga je preživel kot učitelj orožarstva na Terezijanski vojaški akademiji v Dunajskem Novem mestu (25. 10. 1899–10. 7. 1900) ter triletna vrnitev k polku v Prago (11. 7. 1900–31. 10. 1903).

Kot navaja Cvetko, se je Savin takoj, ko je bil premeščen na Dunaj, želel vpisati na tamkajšnji konservatorij, a je nato upošteval nasvet takratnega direktorja Hellmelsbergerja in je namesto tega vpisal privatni študij kompozicije pri Robertu Fuchsu, sicer profesorju na konservatoriju.¹² Pri Fuchsu je Savin študiral pet let, nedvomno po podobnem programu, kot so ga poslušali Fuchsovi redni študentje s konservatorija. Večina skladb, ki jih je napisal do leta 1897, je bilo napisanih v sklopu študija pri

⁹ Prav tam, 16.

¹⁰ Rokopis skladbe *Bist du braun, bist du blond*, Savinov najzgodnejši ohranjeni datirani rokopis iz leta 1900. Hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

¹¹ Cvetko, *Risto Savin* ..., 17.

¹² Prav tam, 19.

Fuchsu, ki pa se je iztekel, še preden je bil Savin tistega leta premeščen v Prago. To dunajsko obdobje je bilo za Savina izredno pomembno, saj se zdi, da se je v umirjenih in urejenih razmerah ter ob službi z rednim urnikom lahko svojemu študiju kompozicije temeljito posvetil. Posebej je bilo ugodno, da njegovega študija v tem času niso prekinile vojaške selitve. Tudi kasnejšo selitev v Prago je izkoristil za nadaljevanje študija in tam je privatno študiral še instrumentacijo pri Karlu Knittlu, profesorju praškega konservatorija.¹³

V tem obdobju si je Savin izmenjeval številna pisma s svojci. Oče in mati sta bila takrat že oba umrla, še vedno pa si je redno dopisoval s sestro Marijo (1846–1939) in bratom Josipom (1854–1933), s katerima si je bil najbliže. Od šestih otrok družine Širca je bil Friderik, ki se je takrat podpisoval še kot Fritz, najmlajši. Josip, ki mu je bil po letih najbliže, je bil od njega starejši pet let. Izučil se je za trgovca in po očetovi smrti prevzel domačo trgovino. Nekaj let je bil blagajnik, nato ravnatelj in končno podpredsednik Savinjske posojilnice, leta 1894 pa je bil izvoljen za žalskega župana. Žalcu je nato županoval celih dvaindvajset let, do leta 1916. Josip ni bil glasbenik, ukvarjal se je s hmeljarstvom, gasilstvom in preskrbo z elektriko, a kot pričata ohranjeni pismi Franja Serajnika, ki je brata spoznal v letih 1916 in 1917, je imel glasbo rad in je rad prisluhnil komornemu muziciranju brata in njegovih prijateljev.¹⁴

Iz tega obdobja so ohranjena še številna druga pisma prijateljem in vojaškim kolegom, znancem v Žalcu in drugod. Cvetko omenja, da je skladatelj v času, ko je služboval na Dunaju, spoznal mnogo zanimivih glasbenih osebnosti, med drugimi Edvarda Griega, s katerim naj bi si kasneje tudi dopisoval. Če podatek o dopisovanju z Griegom drži, ga je Cvetko najbrž dobil še od Savina, korespondenca pa bi bila očitno izgubljena še v Savinovih vojaških časih.¹⁵ Zdi pa se nenavadno, da Savin, ki je bil zelo skrben, Griegovega pisma ali pisem zaradi njihovega velikega pomena ne bi bil hranil.

Čeprav je Savinova ohranjena korespondenca iz teh let relativno obsežna, je deset pisem bratu Josipu, ki jih je napisal med 1894 in 1903, edino ohranjeno pisemsko gradivo o Savinovem glasbenem ustvarjanju v tem času. V vsakem od teh pisem je Savin poleg poročil o službenem napredku pisal tudi o poteku svojega glasbenega študija. Razberemo lahko, da je Josipa, o tem redno obveščal, saj je v ta namen od njega prejemal finančno pomoč: več pisem vsebuje prošnjo za določeno vsoto, ki jo je potreboval, da bi lahko preživel do konca meseca. Po navedbah iz teh pisem lahko sledimo njegovemu študijskemu programu, prav na njihovi pa je mogoče tudi zanesljivo datirati nekatere od zgodnejših skladb.

Zdi se, da je prvo od ohranjenih pisem tisto, ki je edino med njimi nedatirano; po novoletnem voščilu sodeč ga je Savin pisal bratu ob koncu leta 1894. Del, ki ga je Savin namenil svojemu glasbenemu ustvarjanju, je nenavadno obširen in lahko bi rekli, da predstavlja njegov glasbeni program (Slike 1, 2, 3).

¹³ Prav tam, 41.

¹⁴ Prim. Suzana Ograjenšek, Priloga k diplomski nalogi *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in glasbenem dogajanju* (Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1998–99), 118, Serajnikovi pismi z 29. marca 1940 in 26. marca 1945.

¹⁵ Cvetko, *Risto Savin* ..., 19. Cvetko navaja, da se je Savin v letih 1891–1897 na Dunaju »osebno spoznal z različnimi velikimi glasbeniki, kot n.pr. Busonijem, Janom Kubelikom, Griegom, s katerim si je kasneje tudi dopisoval, in drugimi.« Ob tem v opombi doda, da korespondenca z Griegom ni ohranjena.

Risto Savin bratu Josipu Širci, [december 1894] odlomek¹⁶

Lieber Pepi,

[...]

Meine Musikstudien gehen lustig vorwärts und ich werde mit den Musiktheorien heuer fertig. Ich werde aufathmen denn ist es keine Kleinigkeit für einen Unbemittelten Officier monatlich 40 bis 50K der Kunst zu opfern. Nun werden fast vier Jahre sein als ich dieses Studium energisch durchführe. Gegenwärtig habe ich freie Composition habe eine Clavier-sonate komponiert und übergehe nach Weinachten zur Orchestration.

Welche Richtung ich dann nehmen werde, kann ich nicht sagen, die deutsche von Wagner angezeigte Music paßt mir nicht spricht mir nicht aus der Seele und am liebsten würde ich eine Internationale Richtung einschlagen. Freilich gebe ich mich diesbezüglich keiner Ilusion, weiß ich doch daß die Slovenen auf jeden Gebiete ein armes Volk, auch in der Musik in den Kinderschuhe stehen und mir noch alles zu machen übrig bleibt. Auch Ipavic ist ein solches Kind sagt wie ihm's der Himmel eingegeben hat ohne tieferer Sachkenntnis. Überhaupt will ich nicht von einem beschränkt slowenischem Standpunkt, sondern würde die ganze "Südslavische" Gruppe in der Musik vertreten. Du hast ein Werk, welches - glaube ich in Böhmen erschienen ist und Nationallieder enthält. Wenn du bei der Gelegenheit mir die Hefte senden wolltest, ich möchte sie durchblättern um so die ersten Studien von Nationalliedern machen. Auch wäre ich nicht abgeneigt einen nationalen Operntext zu ent[]; aber wo einen nehmen und vorderhand den Leuten nichts bitten können.

Glückliches Neujahr
herzlicshten Kuß,
dein Bruder Fr

¹⁶ Celotno pismo je transkribirano v Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 122.

resno je jemal svoje skladanje. Šoli pri Fuchsu se je očitno podvrgel z isto voljo in disciplino, ki sta ga vodili pri vojaškem napredovanju, saj se je zavedal, da je lahko osnova za kvalitetno delo le temeljito obvladanje kompozicijske tehnike. Na splošno se mu je zdelo, da se tedanji slovenski skladatelji (od katerih je iz »Ipavicem« najbrž mislil na Benjamina Ipavca) niso dovolj izpopolnili po tehnični plati, in prizadeval si je, da bi bilo z njim drugače. Iz navedenih vrstic je torej razvidno, kakšne glasbene cilje si je Savin v tem času že zastavil. Od brata je želel zbirko čeških (ali morda slovanskih) narodnih pesmi, da bi se z njimi podrobneje seznanil, hkrati pa je že pisal o svoji nameri, da napiše slovensko opero.

Tudi naslednja pisma bratu so zanimiva. 28. marca 1895 je na kratko sporočil, da napreduje v instrumentaciji in da je pred kratkim napisal sonato za klavir in godalni kvartet. 11. julija istega leta je poročal, da bo kmalu slišal prvo izvedbo svoje orkestrske skladbe v Badnu pri Dunaju.¹⁹ Večjega uspeha se ni nadejal, ker je dejal, da je skladba za splošno publiko prezahtevna, se je pa veselil, da jo bo slišal, saj si je obetal, da se bo iz tega kaj naučil. Zdi se, da je pri tem mislil na svoj *Scherzo*, ki ga je, kot dokazuje korespondenca, predložil v oceno Karlu Komzàku mlajšemu (1850–1905), kapelniku badenskega vojaškega orkestra. Komzàk je skladbo v pismu 6. avgusta 1895 ugodno ocenil, a menil je, da ni primerna za izvedbo na prostem, kjer je orkester igral, ker ne bi prišla do izraza prefinjena instrumentacija.²⁰ To pismo potrjuje Cvetkovo datacijo *Scherza* v 1894 ali 1895. Ker je s svojim odgovorom Komzàk Savinu poslal note nazaj, je verjetno, da do badenske izvedbe ni prišlo.

Savinovo pismo z 11. julija 1895 je sicer bolj pomembno kot prvi vir, ki izpričuje Savinov namen, da si vzame Aškerčevo poezijo kot predlogo za glasbeno ustvarjenje. V njem je namreč prosil Josipa, naj mu pošlje zbirko Aškerčevih balad, ker je menil, da bi bilo po predlogi katere izmed njih mogoče napisati libreto za kratko slovensko opero. Prosil pa ga je tudi, naj ne omenja njegovega imena, ko se bo razgledoval za primernimi pesnitvami. Pri tem je pomenljivo, da se mu je v nasprotju s prizadevanji za javno izvedbo *Scherza* zdelo potrebno, da svojo identiteto ohrani v tajnosti. Cvetko navaja, da je Savin stopil tudi v pisni stik z Aškercem, vendar že v času nastajanja monografije ta korespondenca ni bila več ohranjena.²¹

20. avgusta 1895 je Savin sporočil bratu, da je napisal dve skladbi na ljudske motive, ki mu ju bo zaigral, ko pride v septembru domov v Žalec. Omenjeni skladbi sta najverjetneje *Narodna* in *Večerna* iz cikla *Šestih klavirskih skladb*, prvotno op. 6. Iz pisma 20. oktobra izvemo, da je na Savin na obisku v Žalcu od Josipa dobil zbirko slovenskih pesnitev, od katerih so ga prevzele predvsem Aškerčeve (kdo so bili drugi pesniki, objavljeni v zbirki, ne vemo) in da je v tem času že dokončal dve od treh *Aškerčevih balad*.

Risto Savin bratu Josipu Širci, 20. oktober 1895, odlomek²²

Namentlich Aškerc hat mich begeistert, ja ganz gefangen genommen. Die Balladen dieses Mannes gehören zu den besten poetischen Leistungen der Gegenwart. Ich

¹⁹ Pismi sta transkribirani v Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 122–123.

²⁰ Prav tam, 38.

²¹ Cvetko, *Risto Savin ...*, 30.

²² Celotno pismo je transkribirano v Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 123.

wäre Dir sehr dankbar, wenn du mir weitere Werke dieses gott begnadeten Dichters senden würdest. Zwei Balladen habe ich bereits fertig. Sie sind für eine Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben. /.../ Die Lieder sind in modernen Stile aufgebaut und ziemlich schwer zu geben. Solltest Du sie jedoch wünschen, so werde ich sie Dir senden.

V pismu 25. novembra je Savin bratu poslal rokopis *Treh Aškerčevih balad*. Zabičal mu je, da skladb brez njegovega dovoljenja ne sme nihče prepisati in da naj rokopisa daje iz rok. Za to da bi stvar ostala čimbolj prikrita, si je izbral tudi psevdonim, kljub temu pa je Josipa pooblastil, da o skladbah govori z Aškercem. Očitno pa je, da je Josip pritiskal nanj, naj dela objavi, in da je bil v stiku z založniki. Tako je 14. januarja 1896 Savin pisal domov tej nameri že bolj naklonjen, želel si je le še obdržati psevdonim, pridržal pa si je tudi pravico, da skladbe kasneje objavi sam z angleškim in nemškimi besedilom. Vztrajanje pri psevdonimu je bilo morda povezano z njegovim vojaškim poklicem, po drugi strani pa je bila izbira psevdonima dejanje domoljuba, ki je v javnosti dobila političen pomen. To, da je pri njem vztrajal, dokazuje, da se je zavedal vseh političnih implikacij svojega delovanja in jih tudi sprejel. V zadnjem ohranjenem pismu iz tega obdobja, 20. marca 1896, je le bežno vprašal, kako se premikajo stvari glede objave. *Tri Aškerčeve balade* so kot njegove prve objave izšle leta 1899, pod psevdonimom Risto Savin. Pomenile so začetek modernega slovenskega samospeva, Anton Lajovic pa jih je označil tudi za »početnice moderne glasbe na slovenskem«. ²³

Zanimivo je, da Savin v svojih pismih ne omenja treh moških zborov *Tri nove pesmi potujočega tovariša* op. 2, ki so, po dataciji v enem od rokopisov sodeč, tudi nastali leta 1895. ²⁴ Sicer pa korespondenca ponuja precej dobro podobo Savinovega glasbenega ustvarjanja v letih 1894 in 1895. Po koncu dunajskega študija je v Pragi in Dunajskem Novem Mestu komponiral samospeve še na več Aškerčevih (samospeva op. 7, moška zbor op. 17, *Skala v Savinji* op. 9, *Kaj bi te vprašal* op. 5. št. 1) in Gregorčičevih (*Izgubljeni cvet* in *Predsmrtnici* op. op. 10) pesmi ter eno pesem Murna Aleksandrova (*Pozabil sem mnogokaj, dekle* op. 5 št. 4). Poleg tega je napisal tudi tudi nekaj nemških samospevov, med njimi *An die Entfernte*, *Ich scheite heim* in *Abendfriede*. Po zgodnjih skladbah, ki jih je zahteval študijski program pri Fuchsu, je poleg dveh klavirskih ciklov in nekaj orkestralnih skladb Savina v prvem obdobju najbolj zaposloval slovenski samospev. V tej zvrsti je že na samem začetku skladateljske poti prispeval nekaj svojih najbolj značilnih skladb.

Ohranjeno je še eno pismo bratu iz tega obdobja, posvečeno glasbi. Napisano je bilo v Pragi 7. decembra 1902. Ukvarja se z recenzijami skladb, ki so bile objavljene v *Novih akordih*. Savin je pričel objavljati v tej reviji z njeno prvo številko in je bil v dobrih stikih tako z Gojmirjem Krekom kot Lavoslavom Schwentnerjem, čeprav ni ohranjenih nobenih pisem, razen mnogo kasnejšega Savinovega vabila Kreku, naj ga obišče v Žalcu. V *Novih akordih* je bila v prvih dveh letnikih skoraj v vsaki številki objavljena kakšna Savinova skladba. ²⁵ Savin je redno bral notice, ki jih je o izdanih skladbah v *Ljubljanskem zvonu*

²³ Anton Lajovic, »Risto Savin: Lepa Vida«, *Novi Akordi* ix, št. 2 (1909–1910): Pr 1–2.

²⁴ Ograjensek in Krstulović, »Bibliografija«, 273.

²⁵ Ograjensek in Krstulović, »Bibliografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)«, 269–289; Simona Moličnik, *Novi akordi: zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo 1901–1914* (Ljubljana: Slovenska matica in Slovensko muzikološko društvo, 2006).

pisal Anton Foerster. Po pismu sodeč je posamezne številke *Zvona* dobival po pošti od Josipa in jih nato vračal ob obiskih v Žalcu. V omenjenem pismu je ponosno je pisal Josipu, da je bila balada *Skala v Savinji* lepo sprejeta, zanimala pa ga je tudi recenzija *Barcarole*. Josip je torej bratu ostal pomemben vir informacij iz domovine. Na njegovo mesto pa so sčasoma stopali drugi korespondenti, s katerimi je Savin v nadaljnjih obdobjih sodeloval na različne načine.

Pisma iz drugega ustvarjalnega obdobja (1903–1914)

Savin je proti koncu leta 1903 zapustil Prago kot tehnično izjemno dobro podkovan skladatelj, pripravljen na samostojno delo. Do prve svetovne vojne je bil še štirikrat premeščen in trikrat povišan. Najprej je služil v topniškem polku št. 39 v Varaždinu (1. 11. 1903–24. 6. 1907), kjer je bil povišan v majorja, nato topniškemu polku št. 21 v Lugosu (25. 6. 1907–28. 2. 1909), ter polku poljskega topništva št. 21 v Fehértemplomu [slovensko Bela cerkev] (1. 3. 1909–1. 11. 1912), kjer je bil povišan v podpolkovnika, končno pa je bil 2. 11. 1912 premeščen v Budimpešto, kjer je bil povišan v polkovnika. Tam je ostal do izbruha prve svetovne vojne.²⁶

Obdobje, ki ga je preživel v Varaždinu, je bilo dosti plodnejše, kot v svoji monografiji priznava Cvetko. Tam so namreč nastale ne le številne klavirske skladbe (*Marija bistriška*, *Pojd' mo na Štajersko*, *Dve pesmi* op. 33), samospevi op. 13, Dva intermezza za violino in klavir op. 14 ter različne verzije Serenade op. 4, temveč tudi operi *Poslednja straža* in *Lepa Vida* (skladanje le-te je skladatelj dokončal v Lugosu).

S komponiranjem *Poslednje straže* je Savin uresničil, kar je napovedal v pismu Josipu 11. julija 1895: napisal je kratko slovensko opero, katere snov je prevzel iz ene od Aškerčevih balad. Ohranjenih je devet pisem libretista Richarda Batka Savinu v času, ko je pisal libreto, ter pole z libretom, ki jih je prilagal pismu.²⁷ Batka je bil Čeh, doktor muzikologije in germanistike, glasbeni publicist, ki se je posvečal tudi pisanju in prevajanju opernih libretov v nemščino. V času, ko sta s Savinom ustvarjala *Poslednjo stražo*, je bil glasbeni urednik pri časopisu *Der Kunstwart*. Očitno sta se s skladateljem spoznala v Pragi. Iz prvega ohranjenega Batkovega pisma, datiranega s 24. decembrom 1903, je razvidno, da je v tistem času od Savina prejel besedilo Aškerčeve balade *Poslednja straža* in prošnjo, naj jo razširi v libreto. To se je torej zgodilo kmalu po tem, ko je bil Savin premeščen iz Prage v Varaždin. Batka je v tem pismu potrdil, da se mu zdi balada hvaležna snov za obdelavo. Hkrati je opisal, kako si zamišlja uverturo. Dodal je, da je bil standarden honorar za libreto v enem dejanju 100 florintov. Pisma, ki so nastala med majem in julijem 1904, odsevajo obdobje intenzivnega ustvarjanja, v katerem sta si Batka in Savin izmenjevala ideje in popravke za nastajajoči libreto, Savin je vmes že komponiral dele besedila, ki mu jih je pošiljal Batka. Balada je predstavljala samo golo ogrodje dogajanja, zato je bilo potrebno ustvariti dramsko dogajanje. V baladi je edina oseba, ki nastopa, brezimni vojak, ki sta ga poimenovala Peter. Kot osebe sta vključila še korporala, vojaka Tona, mater in zaročenko. Nastopi tudi zbor udeležencev na zabavi. Batka je Savinu veliko

²⁶ Zimmermann, *Generalmajor Friedrich Schirza ...*, 112.

²⁷ Pisma so transkribirana v Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 8–10.

svetoval in želel je, da bi se libreto razvil tako, da bi odseval Savinove ideje, saj je čutil da mora biti libretist »organ komponista« in ne obratno (11. maj 1904). Njegovi nasveti so bili običajno koristni. Savin je predvidel, da Peter pred smrtjo izve, da ga je zaročenka prevarala in zapustila, Batka pa je menil, da bi moral biti odrešujoči element njegove smrti ravno v tem, da Peter tega ne izve. Halucinacije tistih, ki zmrznejo, so prijazne, Petrova smrt pa tako hkrati kruta in mila (2. maj 1904). Savin je Petrovi zaročenki izbral ime Stanka, Batka pa mu ga je odsvetoval, ker v nemščini ne zveni poetično (11. maj 1904); zedinila sta se za ime, ki je v njuni nemški korespondenci zapisano kot Maruscha. Ko si Savin ni znal režijsko zamisliti, kako naj bi se Peter dejavno pojavljal v tistih prizorih, ki prikazujejo njegove blodnje, mu je Batka ponudil obširen opis odrskega dogajanja (18. junij 1904). Savin je želel vključiti v Petrove blodnje pojav duhov, belih žena, a Batka ni strinjal, saj je menil, da kot duhovi s podeželja ne ustrezajo mestnemu okolju; namesto njih je sam predvidel učinkovito figuro demonskega berača, ki pooseblja smrt. Batka je Savinu nekajkrat pisal tudi o tem, kako si si predstavlja glasbeno dramaturgijo dogajanja (opisal je svojo zamisel uverture, plesnega prizora in menjavo straže, berača si je zamišljal karakteriziranega s z zvokom pozavne ipd.). Kot kaže pismo s 5. junija 1904, se je angažiral tudi glede uprizoritve dela. Poskrbel je za to, da je bil libreto natisnjen v Pragi, in prizadeval si je, da bi bilo delo tam tudi uprizorjeno, a do tega ni prišlo. Po poletju 1904 se tok pisem prekine; zdi se, da je bil libreto takrat gotov, opero pa je nato Savin dokončal do konca leta. Partituro je pregledoval še v začetku leta 1905, ko jo je tudi podpisal (ohranjena je v Glasbeni zbirki NUK).

Savin je leta 1906 prisostvoval krstni uprizoritvi *Poslednje straže* v Zagrebu in leta 1907 uprizoritvi v Ljubljani. Poslej je bil znan ne le slovenskim glasbenim krogom, temveč tudi širšemu občinstvu, a ne le pod psevdonimom, znana je bila tudi njegova prava identiteta. Občutke občinstva ob uprizoritvi *Poslednje straže* v Ljubljani najlepše ilustrirajo spomini Fedorja Gradišnika v celjski *Novi Dobi*:

Kot idealen študent osemnajstih let sem l. 1908 v Ljubljani prisostvoval premieri opere v enem dejanju »Poslednja straža«. Revolucionaren kot sem bil tiste čase, je bil to zame in za moje tovariše izreden večer: saj se je uprizorila **slovenska** opera, katere skladatelj je bil **aktiven** avstrijski štabni oficir **Friderik Širca – Risto Savin**. Takrat sem bil z Vanetom Radejem pribežal s celjske gimnazije v Ljubljano ter tu urejeval »Svobodo«, glasilo revolucionarno usmerjenega dijaštva. Razumljivo je, da smo študentje uporabili ta večer operne premiere slovenskega oficirja za nekako demonstracijo proti režimu takratne avstrijske vlade. Izdali smo parolo: vse v gledališče, da počastimo moža, ki si kot avstrijski oficir upa napisati slovensko opero in jo vprizoriti na **slovenskem** odru. Še danes ga vidim: visok, vitek, eleganten oficir v paradni uniformi se zahvaljuje navdušenim ovacijam iz častne lože in zdelo se mi je, da se je nasmehnil z dobrohotnim zadovoljstvom zlasti nam, dijakom, ki smo demonstrativno ploskali, bili z nogami ob tla in z navdušenimi živio-klici dajali duška svojim čustvom.²⁸

Iz časa, ko je Savin ustvarjal *Lepo Vido* je v korespondenci ohranjeno le eno Batkovo pismo ter tudi libreto *Lepa Vido* v Batkovem rokopisu. Jurčičev roman *Lepa Vida* je

²⁸ Fedor Gradišnik, »Savinova opera *Matija Gubec* na repertoarju Zagrebskega gledališča«, *Nova doba* xix, št. 11 (1937): 4.

Savina pritegnil še kot dijaka, ko je izhajal v *Zvonu*. Moderna zgodba, pisana po ljudski baladi, je naredila nanj velik vtis. Menda je sam napravil skice za libreto in ogrodje poslal Batku, ki je libreto izdelal. Batka se je, kot se zdi, vmes preselil na Dunaj, kjer je še naprej deloval kot glasbeni urednik pri časopisu *Der Kunstwart* in tudi kot urednik izdaje *Richard-Wagner Jahrbuch*.²⁹ Omenjeno pismo je Savinu poslal skupaj z libretom drugega dejanja opere. Ni datirano, a moralo je biti napisano v letu 1907. Vsebuje Batkov odgovor na Savinovo vprašanje, kaj misli o vsebini *Lepe Vide*. Batka je pisal, da je za okus velikega mesta psihološko in arhitektonsko preveč epska, vendar vsebuje nekaj močnih situacij. Zato je menil, da bo učinek v veliki meri odvisen od uglasbitve. Dodal je, da po njegovem mnenju besedila, ki le v kratkih potezah zarišejo dramske obrise, zahtevajo veliko melodičnosti na Verdijev način. Savinu je svetoval, naj izkoristi nasprotje med slovenskimi in italijanskimi prizori, med melanholičnim slovanskim in lahkotnim italijanskim bistvom. Glasbi pripade naloga, da ju napravi publiki simpatična ter da njuno čustvovanje poslušalca gane, pri čemer ima veliko vlogo bogata melodika. Za dober učinek mora skladatelj z narodnimi motivi in ritmi podati pravo barvo. Savin je slovenske in italijanske glasbene prizore res kontrastiral, najbrž po lastnem občutenju ne zaradi Batkovega nasveta. Zdaj je uresničeval še enega od svojih ciljev: pisal je opero, v kateri je želel izraziti južnoslovansko bistvo.

Naslednje ohranjeno Batkovo pismo, z 20. februarja 1909, je očitno odgovor na Savinova prizadevanja, da bi opero uprizorili na Dunaju. Batka je Savinu svetoval, kako o novi operi obvestiti dunajske časopise. Savin pa si je prizadeval, da bi opero uprizorili tudi v Ljubljani. Kljub selitvam je sledil glasbenemu življenju v slovenski prestolnici in eno ohranjeno pismo (12. marec 1909)³⁰ kaže, da je že pred letom 1909 sodeloval z Glasbeno matico in organizaciji posodil v prepis rokopise *Predsmrtnic*, *Jugoslovanske suite* in *Poslednje straže*. Marca 1909 je bil Savin premeščen v Belo cerkev na Madžarskem. Dve pismi notarja Aleksandra Hudovernika, kasnejšega predsednika notarske zbornice, orisujeta ozadje izvedbe *Lepe Vide* v ljubljanski Operi leta 1909.³¹ Hudovernik je bil očitno Savinov tesni prijatelj, saj je bil eden redkih, ki so ga v pismih tikali. Savin mu je poleti 1909 poslal partituro, da bi jo izročil nekemu v Ljubljani. Hudovernik je 16. junija 1909 sporočil, da je ravnatelj deželnega gledališča Fran Govekar do konca meseca na potovanju. Očitno je po vrnitvi v Ljubljano Govekar pregledal partituro in se bliskovito odločil za izvedbo, saj je *Lepa Vida* konec decembra postala ena od premier nove sezone. Hudovernikovo pismo, poslano pet dni pred premiero, 13. decembra 1909, priča o mrzličnih pripravah na izvedbo. Iz njega izvemo, da sta bila Savin in Govekar v telefonskem stiku, telegrami so švigali tudi od Savina do Glasbene matice, katere predsednika dr. Ravniharja je Savin prosil za dodatne glasbenike za orkester, ter iz ljubljanske v zagrebško Opero, od koder so si izposodili harfo. Ljubljanska Opera je pristala na izvedbo s povečanim orkestrom. Parti so bili napisani v Beli cerkvi pod Savinovim nadzorom. Savin si je izprosil dopust in se udeležil premiere, ki je bila v Ljubljani 18. decembra 1909.

Časopisna poročila o uprizoritvi so objavili vsi vidnejši slovenski časopisi. Savin jih je

²⁹ To dejstvo pojasnjuje ohranjeno pismo v Savinovi korespondenci, ki je podpisano z »Richard Wagner«. Gre za prepis Wagnerjevega pisma, ki ga je Batka zavrgel in na katerega hrbtni strani je na pisal besedilo za prvi prizor drugega dejanja *Lepe Vide*.

³⁰ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 162.

³¹ Prav tam, 36.

očitno zbiral in pošiljal Batku. Kritiko iz *Slovenskega naroda*, ki je menila, da je razplet neutemeljen, saj Anton Vide po dveh letih ne vpraša, kje je bila in kaj je počela, je v ta namen prevedel v nemščino.³² Batka se je v nedatiranem pismu Savinu s kritiko strinjal in dodal, da je Antonove vrstice že nekoliko prilagodil.³³ To je bil začetek mnogih revizij *Lepe Vide*. Savin je *Lepo Vido* po prvi izvedbi nekaj let popravil. Predvsem se je posvetil pripombam glede dramaturgije in opero želel narediti bolj zgoščeno.

Pisma iz tretjega ustvarjalnega obdobja (1917–1926)

V letih prve svetovne vojne je Savin po skladateljski plati molčal. Njegovo vojaško udejstvovanje v tem času je popisano v članku Petra Zimmermanna, »Glanz und Elend des Militärs am Beispiel von Generalmajor Friedrich Schirza« v pričujočem Muzikološkem zborniku, v večjih podrobnostih pa tudi v Savinovi vojaški biografiji istega avtorja.³⁴ Poročila s fronte iz prvih let vojne se o njegovem poveljevanju izražajo zelo pohvalno, a po umiku njegove divizije po izgubljeni bitki pri Brodyju konec julija 1916 je bil Savin v začetku avgusta 1916 dobesedno čez noč razrešen poveljstva 31. brigade poljskega topništva in dan na razpolago vojnemu ministrstvu. V začetku aprila 1917 je bil na lastno željo upokojen, vendar se je dal ponovno aktivirati in je bil 22. aprila 1917 imenovan za predsednika pritožbene komisije v Leobnu.

V začetek leta 1917 spadata tudi prvi skladbi, ki ju je Savin napisal po vojnem molku, samospeva na besedili Richarda Watzlawa Sannecka op. 17, katerih rokopisa sta datirana z marcem oz. aprilom 1917. Sanneck je bil po rodu iz Celja, Savinov znanec, ki je delal na dunajskem vojaškem ministrstvu. V Savinovi korespondenci sta iz januarja in februarja 1917 ohranjeni dve pismi, ki kažeta, da si je Savin takrat prizadeval da bi *Lepo Vido* uprizorili na Dunaju.³⁵ Sanneck se je očitno ponudil kot posrednik. V zelo sladkobnem in gostobesednem slogu je poročal, da se trudi tako okrog Volksopere kot Hofopere, a je za svoje delovanje želel honorar. V pismih je veliko obljubljal, a nič izpolnil in Savinu je najbrž kmalu postalo jasno, da zveze, s katerimi se je bahal, niso bile močne.

V Leobnu je nato Savin skladal *Plesno legendico*, balet, za katerega je sam napisal scenarij po predlogi Kellerjeve *Tanzlegendchen*. Glede komponiranja *Plesne legendice* obstaja le eno pismo. Savin se je pri J. G. Cotta'sche Buchhandlung zanimal za pridobitev pravic za predelavo tega Kellerjevega dela. Od tam so mu odgovorili, da je bilo njegovo pismo prenaslovljeno zastopniku upraviteljev Kellerjeve zapuščine, dr. Hermannu Escherju, direktorju centralne knjižnice v Zürichu.³⁶ O nadaljnjih pogovorih ni sledov. Zanimivo je, da je Savinu ustrezalo mitološko Kellerjevo besedilo, ne pa njegov satirični konec, ki ga je predelal. Zdaj je bil prvič sam avtor svojega scenarija.

Ko se je devetinspetdesetletni Savin po koncu prve svetovne vojne vrnil v domači Žalec, je zaživel lagodno življenje premožnega meščana in posvetil energijo skladanju.

³² Prevod hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

³³ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 12.

³⁴ Zimmermann, *Generalmajor Friedrich Schirza ...*, 61–88.

³⁵ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 116; Zimmermann, »Poesie und Trivialität in Risto Savins deutschen Liedtexten«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 109–111.

³⁶ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 157.

Ko da je z veliko aktivnostjo želel nadoknaditi molk iz časa vojne, je po nekaj samospeljih in komornih delih v treh letih napisal opero *Gospovetski sen* (1921), balet *Čajna punčka* (1922) ter opero *Matija Gubec* (1923), lotil pa se je tudi drame *Pegam*. V zvezi s skladateljskim delom sta iz tistega časa ohranjeni le dve pismi, ostala se posvečajo izvedbam njegovih del.

Prvo ohranjeno pismo, ki se nanaša na Savinovo skladateljsko snovanje, je ohranjeni osnutek njegovega pisma Otonu Župančiču, tedanjemu dramaturgu Narodnega gledališča v Ljubljani, v zvezi s *Tremi pesmimi Otona Župančiča* op. 20, ki jih je Savin uglasbil leta 1918. Savin je Župančiča občudoval in uglasbil je številne njegove pesmi. Sodeč po osnutku, ki ga je Savin najprej sestavil v nemščini in nato prevedel, je poslal Župančiču v dar prepise skladb op. 20. Izrazil je svoje občudovanje Župančičeve zbirke *Čez plan*, iz katere so besedila skladb *Serenada*, *Belokranjska* in *Še ena*, ter željo, da bi njegove samospelje Župančič kdaj slišal v dobri izvedbi. Omenil je tudi, da piše novo opero – *Gospovetski sen*.³⁷

V zvezi s *Gospovetskimi snom* je ohranjeno pismo Zgodovinskega društva v Mariboru iz februarja 1921, ki priča, da je Savin, ki je sam napisal osnutek libreta v nemščini, iskal informacije glede obreda ustoličevanja koroških vojvod. Savina je za vsebino te opere navdihnil koroški plebiscit, kot eden od virov pa mu je služila Grudnova *Zgodovina slovenskega naroda*. Od predsednika Zgodovinskega društva Frana Kovačiča je 16. februarja 1921 prejel odgovor, da sta se s preučevanjem obreda največ ukvarjala dr. Valentin Rožnič z obrtniške šole v Ljubljani ter ravnatelj moškega učiteljskega v Mariboru Matija Pirc.³⁸ Če je Savin stopil z njima v stik, ne vemo. Savinov sodelavec pri libretu *Gospovetskega sna* je bil Fran Roš, ki je Savinov nemški osnutek prevedel v slovenščino in ga priredil. Sprva je bilo delo zasnovano kot kantata, vendar se je Savin nato odločil, da je operna zvrst za obravnavo izbrane snovi primernejša.

Še preden je Savin *Gospovetski sen* dokončal, so se pričele priprave na drugo izvedbo *Lepe Vide* v ljubljanski Operi leta 1920. Ta izvedba v Savinovi korespondenci ni dokumentirana – mogoče je, da je bil Savin ta čas veliko v Ljubljani in je njegova komunikacija z dirigentom Ivanom Brezovškom potekala osebno. Savin je opero predelal in prestavil dogajanje iz Reke na Sušak; leta 1920 je bila ljubljanskemu občinstvu predstavljena v novi, razširjeni verziji. Edino ohranjeno pismo v zvezi s to izvedbo *Lepe Vide* je Savinu pisal njegov dobri prijatelj Nikola Zec, hrvaški basist, ki je bil takrat član Državne opere na Dunaju. Ni znano, kje sta se Savin in Zec tako spoprijateljila, morda leta 1906 ob krstni izvedbi *Poslednje straže* v Zagrebu, ko je Zec pel vlogo berača. Iz Zecovega pisma 3. septembra 1920 kaže, da sta se dogovarjala, da bi Zec v *Lepi Vidi* gostoval kot Pietro.³⁹ Partituro je Zec že imel in se je bil pripravljen odreči honorarju, ker je bila vloga premajhna, da bi jo Ljubljana priznala za gostujočo vlogo. A dopusta ni dobil in v *Lepi Vidi* ni nastopil. Drugi ohranjeni dokument je obračun tantiem za pet predstav v septembru 1920, ki ga je Savinu poslala uprava Opere. Znašal je 42.663.20 kron, kar je bilo desetina dobička od predstav, oziroma današnja povprečna slovenska mesečna plača. Premiera opere je bila 18. 9. 1920, vseh predstav skupaj pa je bilo kar

³⁷ Prav tam, 150.

³⁸ Prav tam, 201.

³⁹ Prav tam, 132.

14, kar je bilo največje število predstav katere od Savinovih oper. Kritike so izvedbo zelo pohvalile, predvsem dirigenta Brezovška. Ta se je v naslednji sezoni prestavil v beograjsko Opero, kot je pisal Savinu tudi zaradi intrig v Ljubljani, ki so mu presedle. Savin je v njegovi selitvi videl priložnost, da mu nekdo pomaga pri organizaciji izvedb njegovih oper v Beogradu. Brezovškovo pismo 4. oktobra 1921 je odgovor na Savinovo prošnjo, naj njegove opere priporoči upravi v Beogradu. Brezovšek je pisal, da je govoril z direktorjem Biničkim, ki ni zavrnil možnosti uprizoritve Savinovih del, je pa že imel izbran program za vso sezono. Brezovšek je zato Savinu svetoval, naj pošlje klavirska izvlečka obeh svojih oper v Beograd, kar je Savin najbrž storil. Kljub prizadevanjem pa tam niso uprizorili nobene njegove opere.

11. februarja 1922 je v eni od svojih prvih sezon ljubljanski Balet izvedel Savinovo *Plesno legendico*. V zvezi s to izvedbo ni ohranjenih pisem. Obstaja pa korespondenca med Savinom in Josipom Čerinom, ki je dirigiral delno koncertno izvedbo pravkar nastalega baleta *Čajna punčka* na simfoničnem koncertu Godbe Dravske divizije 20. novembra 1922. Savin in Čerin sta bila osebna znanca in pogovor o možnosti delne izvedbe baleta je pred njima tekkel, še preden je Savin 28. septembra 1922 Čerinu poslal v pregled klavirski izvleček baleta. Savin je posvetil dosti energije delu, ki je bilo potrebno, da je iz baletne celote izbral in pripravil koncertno suito. Konec septembra in na začetku oktobra 1922 sta si s Čerinom nekaj časa na temo izbora posameznih slik ter korektur, ki so bile potrebne za to, da se stavki logično nadaljevali, pisala skoraj vsak dan.⁴⁰ V Glasbeni zbirki NUK hranijo koncertni list omenjene izvedbe. Savinu je bilo zelo pomembno, da je šla glasba *Čajne punčke* še sveža med ljudi in bila izvedena vsaj delno na koncertnem odru. To mu je najbrž dajalo tudi upanje, da bo tudi ta balet kdaj videl v postavitvi ljubljanskega Baleta. A do tega v času njegovega življenja ni prišlo.

V času te izvedbe je Savin že pisal libreto za opero *Matija Gubec*. Napisal ga je v nemščini in ga dal prevesti Franu Rošu, ki je dodal tudi tri svoje pesmi. Roševo pismo 5. januarja 1923 kaže, da mu je Savin v istem času dal v pregled (ali prepis) tudi svojo zgodovinsko dramo *Pegam*. Roš je pismu priložil prevod prvega prizora *Matija Gubca*.⁴¹ Savin, ki so se mu v tem času že razvijale glasbene ideje za delo, je Roša očitno priganjal, naj delo konča, ta pa se opravičeval za zamudo zaradi bolezni. Opera je bila v izvlečku končana do junija 1923, orkestracija pa v začetku avgusta. Savinu je snov ležala kot logično nadaljevanje načrta, po katerem je želel s svojim delom zastopati "južnoslovansko skupino" narodov. S tega vidika je bila izbira snovi o Matiju Gubcu primerna, ker je, za razliko od predhodnih dveh oper, ob slovenskem zajela tudi hrvaško območje. Zanimala pa ga je tudi kot vojaškega stratega: ohranjene so njegove skice bitke med kmeti in banovimi vojaki, ki jih je risal ob pisanju libreta. Sam je poročal, da se mu je zanimanje za Matijo Gubca vzbudilo že v vojaških letih v Varaždinu, kjer je spoznal potomce udeležencev Gubčevega upora. Tam je slišal tudi mnogo pesmi, ki jih je uporabil pri komponiranju *Lepe Vide* in *Matija Gubca*. Vendar takrat, kot je zapisal sam, »čas za novo delo ni bil ugoden. 'Lepa Vida' še ni bila dovršena, službeno sem bil zelo navezan«. K svoji »prvi ljubezni«,⁴² kot je imenoval *Matija Gubca*, se je vrnil šele, ko je končal *Gospodovski sen*.

⁴⁰ Prav tam, 23.

⁴¹ Prav tam, 107.

⁴² Savinov rokopis, hrani Domoznanski oddelek Medobčinske splošne knjižnice v Žalcu.

Več o Savinovem ustvarjanju ne izvemo od njega samega, temveč iz časopisnih člankov, ki so jih v slovenskem časopisju priobčili Savinovi prijatelji, med njimi Slavko Osterc v *Jutru* in Emil Adamič v *Slovenskem narodu*.⁴³ Osterc, tedaj učitelj v Celju, je bil v tistem obdobju pogosto gost na Savinovem domu. Kot je zapisal v *Jutru*, ga je k Savinu domov prvič popeljal Ciril Pregelj. Savina sta obiskala ravno v času, ko je komponiral zadnje dejanje *Matija Gubca*. Savin jima je preigral delo zadnjih tednov in razlagal, kako si uprizoritev predstavlja režijsko. Osterc nadaljuje: »Potem smo se v Žalcu redno sestajali. Gubec je bil v »klavirskem izvlečku« kmalu gotov in neko nedeljsko popoldne nama ga je zaigral v celoti. Tudi pomočnik libretista Savina, Franjo Roš, je bil tam. Kmalu na to je Savin povabil v Žalec poleg nas še Lajovica in Adamiča, ki sta prišla. Adamiča sem ob tej priliki prvič videl.« To so prve omembe Savinovega prijateljstva z mlajšo generacijo slovenskih skladateljev.

Leta 1923 je je Savin upravi Narodnega gledališča predložil svojo dramo *Pegam*. Snov je vzel iz zgodovine bojov za celjsko dediščino po smrti zadnjega celjskega grofa Ulrika. 23. oktobra je od upravnika Mateja Hubada prejel strokovno mnenje dramaturga Župančiča, ki je ocenil, da je delo dramatsko dobro načrtovano, vendar gre šele za »suh načrt z zaporedbo prizorov in skiciranim dialogom, ki mu nedostaje še vse živosti in umetniške predelavnosti.«⁴⁴ Kar se tiče slednjega, je bila najbrž največja ovira jezik, saj je Savin pisal *Pegama* v nemščini in ga nato prevajal. Sposobnost za dramatski razvoj snovi pa mu je priznal tudi Župančič.

Konec leta 1923 je premiero v ljubljanski Operi doživel *Gospovetski sen*. Savin je upravi ponudil opero v izvajanje že leta 1921, ko je bila napisana. Iz ohranjene korespondence je mogoče razbrati, da je bilo sprva mišljeno, da bi opero dali na spored že v sezoni 1922–23, vendar so uprizoritev zaradi različnih praktičnih razlogov prelagali. Kot dokazujejo pisma, ki jih je Savinu pisal dirigent Antonín Balatka, ki je dirigiral že *Plesno legendico* in ki so mu zaupali dirigiranje *Gospovetskega sna*, je bilo pričakovati, da bodo priprave vzele precej časa, zato so načrtovali izvedbo v februarju 1923. Iz maja in novembra 1922 sta ohranjeni Balatkovi pismi o dogovorih glede prepisovanja partiture.⁴⁵ Ker kopist ni imel časa, da bi pripravil gradiva za izvajalce, je Balatka predlagal, da bi z delom počakali do začetka naslednje sezone. Uprava je Savinom ostala v stiku in bila tudi pripravljena kriti stroške prepisovanja, upravnik Hubad pa je tudi prosil, če si lahko prek božičnih praznikov sposodi klavirski izvleček opere.⁴⁶ 22. maja 1923 je Balatka poročal, da je dal partituro pregledati režiserju Osipu Šestu, ki je predlagal predelavo nekaterih prizorov, da bi bili krajši in bolj učinkoviti. Balatka je sledil tem predlogom in nekatere prizore skrajšal, zagotovil pa je Savinu, da delu to ne škodi, temveč koristi, ker je zdaj dejanje jasnejše. Navedel je tudi primer: v prvem dejanju je črtal zbor, ki je po njegovo motil dialog med glavnimi osebami. Savina je ta poseg v *Gospovetski sen* bolel, kar dokazuje pismo Antona Neffata iz leta 1926, ko je skušal Savina pomiriti glede predvidenih sprememb, za katere je Savin slišal, da jih Opera načrtuje v *Matiju Gubcu*:

⁴³ Slavko Osterc, »Slovenska opera o Matiji Gubcu«, *Jutro* xvii, št. 226 (1936): 7. Emil Adamič, »Pri Ristu Savinu«, *Slovenski narod* lvii, št. 1 (1924): 5–6.

⁴⁴ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 184.

⁴⁵ Prav tam, 6.

⁴⁶ Prav tam, 183.

Anton Neffat Ristu Savinu, 6. november 1926, odlomek⁴⁷

Vas boli predvsem "Gospovetski sen" in kako bi Vas ne, nad detetom Vaše srčne krvi nože in škarje polagati in krojiti in oblikovati ga po svoje je razumljivo mučno prenašati vendar naj Vas to ne žali ali bega, da bi pa morda hoteli tudi "Gubca" tako predelati, ne, do tega ne pride –

Uprava Opere je premiero *Gospovetskega sna* tempirala na 1. december 1923, s čimer so počastili dan zedinjenja, državni praznik tedanje Jugoslavije. Opera je bila ugodno sprejeta in je doživela devet ponovitev. O njej so se razpisali časopisi, ki niso bili povsem brez zadržkov, a so jo pohvalili. Fran Roš se je ob čestitki k uspehu v pismu 17. decembra dotaknil tudi negativne kritike Frana Govekarja, za katerega je menil, da mu kot naturalistu legendarna snov ne more ugajati.⁴⁸ Kritike nisem našla, a iz Roševega komentarja se zdi, da je imel Govekar pomisleke glede libreta in da jim je Roš do neke mere pritrdil, kljub temu da je menil, da libreta ne bi smeli soditi po istih merilih kot govorno dramo. Dodal je, da je bila glavna težava pri ustvarjanju libreta to, da je bilo treba časovno in prostorsko združiti legendarni motiv o prstanu z obredom ustoličenja. Zato je menil, da je opera *Matija Gubec*, katere snov je bila zgodovinska, v tem pogledu trdnejša. Govekarjevi kritiki, ki ji je očital, da je bila pisana z negativnim namenom, je postavil nasproti ugodno kritiko Franceta Kimovca, za katerega je menil, da je bil iskren in temeljit.⁴⁹ Ker Roš omenja Govekarjev negativni namen, naj navedem, da Govekar leta 1936 v kritiki *Matija Gubca* ni imel pripomb glede dramaturgije, temveč je libreto zelo pohvalil.⁵⁰

Savin se je ob večini izvedb svojih oper ob prejemu tantiem spomnil tistih, ki so bili zaslužni za izvedbo. V tem primeru si je dela honorarja odrekal v korist pevskega društva *Gospovetski zvon*.⁵¹ Med izvajalci so hvalili predvsem Julija Betetta, ki je nastopil v vlogi Dušana in za katerega so si bile kritike edine, da je le on lahko utelesil narodnega duha. Betteto je Dušanov monolog kasneje izvajal tudi na svojih koncertih. 22. februarja 1954 je pisal Olgi Širca in omenil Dušanov prolog, njegov zanos in lepoto ter zapisal, da je škoda, da tisti, ki krojijo programsko politiko, Slovencem prevajajo »Beraško opero« in pozabljajo na lepoto slovenskega *Gospovetskega sna*.⁵² Opera do danes ni doživela nobene uprizoritve več.

Savinova prizadevanja za uprizoritev *Matija Gubca* v Ljubljani segajo v sezono po uprizoritvi *Gospovetskega sna*. Iz Ljubljane je sicer prišla pobuda za novo uprizoritev *Lepe Vide*. 6. decembra 1924 je mladi kapelnik ljubljanske Opere Anton Neffat v prijaznem pismu Savinu zapisal, da že od uprizoritve *Lepe Vide* pod Brezovškovo taktirko leta 1920 nosi v sebi željo, da bi delo tudi sam dirigiral.⁵³ Savinu pa je bilo seveda v večjem interesu, da bi uprizorili *Matija Gubca*. Neffata je pridobil, da mu je pomagal pri urejanju klavirskega izvlečka, ki ga je bila Opera sicer naročila že septembra 1924.

⁴⁷ Prav tam, 46.

⁴⁸ Prav tam, 107.

⁴⁹ Franc Kimovec, »Gospovetski sen«, *Slovenec* lli, št. 274 (1923): 3.

⁵⁰ Fran Govekar, »Risto Savin: Matija Gubec: Po krstni predstavi narodne opere, ki je dosegla zelo lep uspeh«, *Slovenski narod* lxi, št. 225 (1936), 4.

⁵¹ Zahvalo so mu poslali še isti dan, ko so prejeli tantjemo. Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 158.

⁵² Rokopis hrani Medobčinska splošna knjižnica v Žalcu.

⁵³ Prav tam, 45.

Urejena partitura je bila Operi dostavljena šele v začetku leta 1926. Zaradi praktičnih razlogov je Neffat 21. marca 1926 Savinu sporočil, da opere do konca sezone ne bodo mogli pripraviti za uprizoritev. Šlo je za organizacije vaj, za zasedbo orkestra, saj v dvorani ni bilo prostora za pomnoženi orkester, ki ga je zahtevala opera, tudi za posamezne instrumente, saj orkester ni premogel kontrafagota, celeste in cimbal. Še pomembnejša se je Neffatu zdela izbira pevcev, saj je menil, da so skoraj vsa domača dela, vključno s Savinovo *Lepo Vido*, dotlej doživela nesrečno usodo ravno zaradi neprimernih zasedb. Za *Matija Gubca* je menil, da morata biti Jana in Djuro mlada, lirična glasova, za kontrast ostalim vlogam. Naštel je tudi nekaj možnih pevcev za posamezne vloge in tehtal njihove prednosti in slabosti. Neffat je prišel do sklepa, da je treba domača dela pripraviti bolj kot tuja, kar dotlej ni bila navada. Od prihoda Mirka Poliča na mesto direktorja Opere pred letom dni pa je zavel nov veter, od katerega si je Neffat veliko obetal. Obljubljeno je bilo, da bo *Matija Gubec* uprizorjen v sezoni 1926–27, zato so Savina vznemirile objave v Jutru, kjer se na seznamih nameravanih uprizoritev ljubljanske Opere *Matija Gubec* od septembra do novembra 1926 ni pojavil. O tem se je pozanimal pri upravi in 3. novembra prejel odgovor, da bo v nekaj dneh objavljen uradni repertoar, na katerem bo tudi njegova opera.⁵⁴ Omenjene objave pa ni bilo. Savinu je bilo končno obljubljeno, da bo *Matija Gubec* uprizorjen v sezoni 1926–27, vendar je 22. januarja 1927 uprava Savinu sporočila, da še ne vedo, kdaj bodo opero lahko uprizorili.⁵⁵ S pripravami so nameravali pričeti po uprizoritvi Sattnerjeve *Tajde*. Po tem dopisu dolgo ni več sledu o pripravah na izvedbo *Matija Gubca*.

V pismih iz Savinovega tretjega ustvarjalnega obdobja se nam prvič razkrije skladateljeva hitra delovna metoda. O njej je pisal tudi v nekaterih pismih in pripovedoval Francu Kimovcu, ki je prvi napisal daljši članek o njem leta 1924.⁵⁶ Odgovor Frana Roša 5. januarja 1923, ko je prevajal *Matija Gubca*, daje slutiti, kako zelo je Savin pisatelj priganjal k delu. Savin je delal hitro in impulzivno, ker je želel, da bi celotno delo prevevalo občutje prvotnega domisleka. Priznal pa je, da je v tem času z delom hitel tudi zaradi težav z vidom.⁵⁷

Zdaj, ko se je ustalil doma, je leto za letom navezoval stike s čedalje širšim krogom slovenskih glasbenih ustvarjalcev in poustvarjalcev. Najpomembnejši prijatelj, ki ga je Savin spoznal v tem obdobju, je bil Slavko Osterc. V času, ko je Osterc služboval v Celju, sta bila v pogostih osebnih stikih. Iz časa, ko je Osterc študiral v Pragi, ni ohranjenih pisem, od takrat, ko se je vrnil v Ljubljano, pa je bila njuna korespondenca vseskozi živahna, Osterc je ostal Savinova glavna opora vse do svoje smrti leta 1941. Poleg njega je Savin spoznal tudi Adamiča, Lajovca in Čerina. Od teh si je bil najbližji z Adamičem. Barvito dopolnilo k ohranjenim pismom sta že omenjeni časopisni poročili Emila Adamiča in Slavka Osterca o obiskih na Savinovem domu. Kako so se ob takšnih priložnostih kresale debate, si lahko samo predstavljamo.

Savin je vselej sledil novostim, svoj kompozicijski nazor je nadgrajeval s študijem nove glasbene in glasbeno-teoretične literature (npr. Schönbergove *Harmonielehre*),

⁵⁴ Prav tam, 186.

⁵⁵ Prav tam, 187.

⁵⁶ Franc Kimovec, »Risto Savin (Friderik p. Širca)«, *Pevec* št. 4 (1924): 17.

⁵⁷ Savinov rokopis, hrani Domoznanski oddelek Medobčinske splošne knjižnice v Žalcu.

posebej pa je nanj od tega časa naprej vplival Osterc, ki je Savinovo glasbeno ustvarjanje kritično spremljal od nastanka *Matija Gubca*. V enem od svojih pisem je dal Savinu za to opero glede invencije, tehnične dovršenosti in oblikovne doslednosti vse priznanje.⁵⁸ Osterc, po mnenju katerega bi lahko bila Savinova glasba še bolj radikalna, je po vrnitvi s praškega študija s svojimi nazori čedalje bolj vplival na Savina. V četrtem ustvarjalnem obdobju je ta vpliv postal viden v Savinovi glasbi.

Pisma iz četrtega ustvarjalnega obdobja (1926–1948)

Iz Savinovega zadnjega ustvarjalnega obdobja je ohranjenih največ pisem. Do leta 1929 je njegovo življenje potekalo po ustaljenem redu, ki si ga je izoblikoval, ko se je vrnil v Žalec. Ob bratu Josipu je živel v rojstni hiši in se kot številni žalski meščani tudi sam postransko ukvarjal s hmeljarstvom. Leta 1929 se je sedemdesetleten poročil s dvajset let mlajšo vdovo Olgo Bergman in se preselil na posestvo Savinovo na Ptuj, leta 1935 pa se je po bratovi smrti vrnil v Žalec.

Potem, ko je dokončal *Matija Gubca*, se je Savinovo snovanje za glasbeni oder izpelo; skic za načrtovano glasbo k Shakespearovi drami *Henry the Eighth* ni nikoli dokončal. Njegovo glasbeno snovanje se je preusmerilo na krajše zvrsti, predvsem na zборе, med njimi op. 25, 28 in 30 na narodne motive iz Kuhačeve zbirke, op. 38 na motive slovenskih ljudskih pesmi ter *Vokalno suito* op. 35, za katero je prispeval tudi eno od besedil. Tako se tudi od literarnega ustvarjanja ni povsem ločil. Leta 1938 se je Savin prvič posvetil pisanju za mladinski zbor in v zadnjem desetletju je večino skladb namenil otrokom in mladini.

Veliko opravka so dale Savinu v tem zadnjem obdobju izvedbe njegovih oper. Prva velika tema korespondence z začetka tega obdobja je bila tretja uprizoritev *Lepe Vido*. Po že omenjenem dogovarjanju z ljubljansko Opero glede *Matija Gubca*, je Savin šele po dveh letih prejel novico, da bo ena njegovih oper izvedena v sezoni 1928-29. O tem mu je pisal Osterc, ki ga ne bi bilo pretirano imenovati Savinove oči in ušesa v Ljubljani. Pismo, s katerim je 11. junija 1928 o tem obvestil Savina, je prvo ohranjeno v njuni korespondenci.⁵⁹ Osterc je sporočil, da se v Operi odločajo med *Lepo Vido* in *Matijem Gubcem*, in se obvezal, da bo ob priliki napisal članek o tem, da bi bilo potrebno uprizoriti *Matija Gubca*. 20. septembra je bil Osterc v Operi na sestanku pri ravnatelju Poliču in je nato sporočil Savinu, da so za uprizoritev izbrali *Lepo Vido*. Iz pisem je razvidno, da je Osterc nastopal v vlogi posrednika med Savinom in Poličem, ki je želel opero revidirati po svoje. Savin si je to razlagal kot nenaklonjenost, Osterc pa ga je tozadevno miril. Savin je sicer vedel, da je opera potrebna revizije, vendar s Poličem do zadnjega ni našel skupnega jezika. 24. novembra je Savin od upravnika Narodnega gledališča Otona Župančiča prejel vabilo na premiero, ki je bilo hkrati obvestilo, da je režiser Pugelj izvedel redakcijo besedila in se pri tem bolj zvesto naslonil na Jurčičev roman, dirigent Polič pa je v skladu s tem izdelal spremembe v partituri.⁶⁰ Opera se torej s skladateljem

⁵⁸ Pismo Osterca Savinu 20. septembra 1936, Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 55.

⁵⁹ Prav tam, 51.

⁶⁰ Prav tam, 187.

o predelavi ni posvetovala. O njej je Savinu tri dni kasneje pisal Osterc, ki je poslušal nekaj vaj in menil, da bo Savin zadovoljen.⁶¹ Zapisal je tudi, da je Polič v delo vložil veliko energije in da si od njega obeta uspeh. Kako je Savin reagiral, ne vemo, ni pa znano, da bi se bil s komerkoli iz Opere zaradi tega sprl. *Lepa Vida* je doživela premiero ob proslavi dneva zedinjenja, na predvečer praznika, 30. novembra 1928. Hkrati je predstavljala uvod v Slovenski teden opere.

Ohranjen je osnutek pisma, s katerim se je Savin prizadeto odzval na Adamičevo kritiko v *Jutru*,⁶² ki je vsebovala nekaj nerodno formuliranih misli o tem, da glasba opere ni najbolj moderna in da bi bil Savin mogel svoj čas ustvariti reprezentativna dela, če bi imel srečo z libreti. Dejansko je bila kritika na nekaterih mestih najbrž upravičena, a leta 1928 zapisati o glasbi, ki je bila napisana leta 1907, da ni najmodernejša, ni bilo primerno. Savina je še posebej zbudila opazka o reprezentativnosti oziroma nereprezentativnosti njegovih oper. V ohranjenem osnutku je Adamiču očital, da pred sabo ne vidi od kritik oskrunjenega slovenskega skladatelja in da bo njegova dela spoznal šele po njegovi smrti. Zbudel ga je tudi sklep, v katerem je Adamič v eni sapi zapisal, da je Savin 'dober' in '70 let star', ki se mu je zdel podcenjevalen. Tako prizadetega nam Savina ne kaže nobeno drugo pisanje; ni gotovo, ali je to pismo odposlal.⁶³ Po premieri je predstava doživela še pet ponovitev, eno od njih, v nedeljo 7. aprila v Celju, kar je bil velik uspeh. Savin je požel ovacije v nabito polni dvorani celjskega gledališča, poročila v *Novi dobi* pa kažejo, da je bila uprizoritev za Celje ne le umetniškega, temveč tudi političnega pomena.⁶⁴ Zato preseneča pismo Frana Roša Savinu, v katerem je namig na slovensko šentflorjanstvo ter na to, da so časopisi predstavo prezrli.⁶⁵ Ker ne poznamo vseh okoliščin, se lahko samo vprašamo, zaradi česa se je Savin morebiti ob uprizoritvi počutil zapostavljenega.

Savin je v teh letih ponovno pričel skladati za moški zbor in štiriglasno moško zasedbo. Nastanek *Dveh moških četverospევov* op. 25 iz leta 1926 je spodbudila zasedba, ki je te skladbe izvajala. Novonastali opus je Savin namreč posvetil Slovenskemu vokalnemu kvartetu, katerega umetniški vodja je bil Ludvik Zepič. Kvartet, ki se je kasneje razširil v kvintet, je bil tedaj ena najboljših slovenskih pevskih komornih skupin.⁶⁶ Ohranjeno zahvalno pismo članov kvarteta iz leta 1926 kaže, da so Savinove skladbe že izvajali, ob priliki pa so že bili tudi gostje na njegovem gostoljubnem domu.⁶⁷ Zepič je postal Savinov stalni dopisovalec ravno na podlagi številnih izvedb njegovih del, o katerih je skladatelja vedno obveščal. Bolj redno sta si začela izmenjevati pisma leta 1932. Ko se Savin ni mogel udeležiti kvintetovega samostojnega koncerta v februarju 1932, je pevcem, ki so na koncertu izvedli tri njegove skladbe, poslal telegram. Zepič mu je 23. februarja 1932 odgovoril, da so skladbe izbrali zato, ker dajejo pevcem priliko, da

⁶¹ Prav tam, 51.

⁶² Emil Adamič, »Lepa Vida«, *Jutro* ix, št. 284 (1928): 4.

⁶³ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 5.

⁶⁴ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 41.

⁶⁵ Prav tam, Priloga, 107. Pismo ni datirano.

⁶⁶ Skupina je pričela delovati najkasneje v začetku 1920-ih in je sprva delovala kot kvartet, vsaj že od leta 1929 pa se je na koncertnih programih začela pojavljati kot kvintet. Do zaključka njenega delovanja ob izbruhu druge svetovne vojne se je njena zasedba večkrat spremenila. Stalna zasedba, ki se je izoblikovala leta 1931, je bila: I. tenor Tine Štibernik, II. tenor Milan Jug, I. bas Roman Petrovčič, I. bas Tone Petrovčič, II. bas Dragotin Šulc. Glej Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 42.

⁶⁷ Prav tam, Priloga, 135.

pokažejo 'finese v prednašanju'. Kvintet je na koncertih izvajal tudi samospelve, ker sta bila tenorist Milan Jug in basist Tone Petrovčič zelo dobra solista. Milan Jug je imel na repertoarju *Skalo v Savinji*, Tone Petrovčič pa *Maškarado*. Savinove skladbe so izvajali na koncertih po vsej Sloveniji, med drugim v Filharmonični dvorani v Ljubljani, in tudi v Beogradu, kjer so aprila 1933 spremljali slovensko deputacijo na avdienci pri kralju, kar je bila dobra reklama za njihov beograjski koncert 10. aprila 1933. Na njem so med drugim izvedli Savinovi skladbi *Zori rumena rž* in *Tehetni vzrok*.⁶⁸ Tone Petrovčič je s solističnim programom nastopal tudi samostojno. Ko je iskal nove skladbe, mu je Savin ponudil Dušanov prolog iz *Gospodsvetskega sna* in monolog Jožka iz tretjega dejanja dotlej neuprizorjenega *Gubca*. Petrovčič ju je izvedel na primer na koncertu ljubljanske sekcije Jugoslovanske zveze novinarjev ob prazniku zedinjenja 1. decembra 1935.⁶⁹ Načrtovan je bil tudi termin za večer Savinovih skladb na ljubljanskem radiu, ki naj bil se odvil 15. marca 1936, če pa se je to res zgodilo, ni mogoče preveriti (pismo Zepiča Savinu, 10. marec 1936).

V tem času je Savin z ženo živel na Ptujju in postala je nekakšna tradicija, da je kvintet enkrat na sezono prišel k njima v goste, občasno pa so priredili tudi kakšen koncert. Ob eni teh priložnosti, oktobra 1933, sta na Savin in Zepič pregledala korekture skladbe *Idila*, ki jo je Savin namenil najbrž ravno kvartetu; v pismu Zepiču 15. oktobra 1933 je Savin sporočil, da je res našel več napak v naglašanju besed. 16. oktobra je Zepič že potrdil, da se bo odzval novemu vabilu za obisk, na katerem naj bi mu Savin pokazal novo verzijo *Idile*. Savin je Zepiču pošiljal še druge skladbe, vendar ni vedno dokumentirano, katere. Zepičev kvintet je bil edino izvajalsko telo, ki je imelo Savinove skladbe redno na sporedu. Ko je Savin čez leta razmišljal o interpretih svojih del, je Ostercu zapisal, da so imeli nepozabne zasluge za populariziranje njegovih pesmi. (Savinovo pismo Ostercu 18. junija 1940).⁷⁰ V Zepiču pa je Savin dobil tudi prijatelja in zaupnika. Ohranjena korespondenca med njima je druga najboljšeje v skladateljevi korespondenci – za korespondenco s Slavkom Ostercem. Po skladateljevi smrti je Zepič s Savinovo vdovo osnoval kuratorij Savinove zapuščine.

Leta 1936 je prišla iz ljubljanske Opere ponovna pobuda za uprizoritev *Matija Gubca*. Zanj se je zavzel dirigent Danilo Švara, ki je 26. junija 1936 pisal Savinu, da je marca začel opero pregledovati.⁷¹ V izvlečku je bilo polno Balatkovih in Neffatovih retuš, vendar jih je zavrnil in ostal pri originalu. Polič se je z uprizoritvijo strinjal in je izbral opero za otvoritveno predstavo sezone. Švara je dal pobudo, naj Savin in Osterc partituro ponovno pregledata, a Osterc ni imel časa. Ni znano, kako se je stvar uredila, a 16. septembra je Osterc že poročal o vajah za *Gubca*, ki jih je Švara sijajno vodil. Na Savinovo željo, da bi k premieri povabili tudi koga iz zagrebške Opere, mu je Osterc poslal naslov Lovra Matačića.⁷² Osterc je v Ljubljani vodil reklamno kampanjo za *Matija Gubca* in je sporočil, da bo kmalu napisal članek o operi v *Jutro*. Savin je bil v stiku tudi s Švaro. Po premieri 30. septembra 1936 je opera doživela še pet ponovitev in požela številne

⁶⁸ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 43.

⁶⁹ Koncertni list. NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka. Mapa Ljubljana – koncertni programi za leto 1935.

⁷⁰ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 81.

⁷¹ Prav tam, 129.

⁷² Prav tam, 54.

ugodne kritike. V pismu 9. oktobra je na svojo kritiko v *Morgenblattu*⁷³ opozoril Savina Osterc, ki je hkrati pisal, da je odlična repriza potekala pred skoraj polnim gledališčem. Savin je bil v tej kritiki z Osterčeve strani deležen vsega priznanja in hvale. Savin se je 11. oktobra za to ganjen zahvalil, zanimalo pa ga je tudi, ali je bil pri reprizi prisoten kdo iz zagrebške opere. Od Švare je namreč izvedel, da *Matija Gubca* v Zagrebu iz političnih vzrokov najbrž ne bodo uprizorili. Kot je sporočil Osterc 30. oktobra, zato na ljubljansko premiero Savinovega *Matija Gubca* ni prišel nihče iz Zagreba. Hkrati je poročal o radijskem snemanju druge reprize, pri kateri so posneli tri plošče. O tem je dobil Savin tudi uradno obvestilo z Radia Ljubljana, v katerem so ga prosili, če smejo posnetke 25. oktobra zavrteti v oddaji *Slovenska ura*, ob predavanju o kmečkih uporih.⁷⁴

Uprizoritev *Matija Gubca* je bila za Savina zmagoslavje. Del tantiem je zato v zahvalo odstopil dirigentu Švari. Želel pa je, da bi opero uprizorili tudi na drugih odrih. Pogovarjal se je v Zagrebu, Osijeku in Beogradu. Pavel Golia, novi upravnik Opere v Osijeku, je naročil klavirski izvleček 19. novembra 1924, se pravi v istem času kot uprava ljubljanske Opere.⁷⁵ Nadaljnjih zapisov od dogovarjanju z Osijekom ni. Zagrebški ravnatelj Krešimir Baranović je po posredovanju Mirka Poliča, ki mu je decembra 1936 poslal klavirski izvleček opere, sporočil, da je bila tam prepovedana izvedba Bogovičeve drame *Matija Gubec*, zato je dvomil, da bi bila dovoljena istoimenska opera. (Poličevo pismo Savinu 28. december 1936).⁷⁶ V Beograd je, sodeč po ohranjenem osnutku pisma, Savin pisal Ivanu Brezovšku 22. januarja 1937.⁷⁷ Tudi temu naj bi klavirski izvleček posredoval Polič, a ni jasno, ali je klavirski izvleček kdaj dosegel direktorja beograjske opere (Osterc Savinu 6. februarja 1937).⁷⁸

V prizadevanja za uprizoritev v Zagrebu je bilo vloženo veliko več energije. Savin je imel tam več dobrih znancev, ki so pomagali pri njegovih prizadevanjih. Stari znanec dr. Mirko Breyer, ugledni antikvar in kulturni in literarni zgodovinar, mu je 1. februarja 1937 objubil pomoč. 12. februarja je poročal, da je govoril z enim od dirigentov v Operi, Josefovičem, ki mu je bilo znano, da so v Zagrebu razmišljali, ali naj na ljubljansko premiero *Gubca* pošljejo delegacijo.⁷⁹ Josefovič je menil, da bi bilo potrebno govoriti neposredno z Baranovićem, ki je edini odločal o repertoarju Opere. Z njim je bil pripravljen govoriti sam. Breyer je govoril tudi s poročevalcem *Hrvatskega dnevnika*, ki je bil prepričan, da bi bil članek o *Matiju Gubcu* zanimiv. Po Josefovičevem nasvetu se je Savin obrnil tudi na Hrvaško kmečko stranko, ki je izborila uprizoritev Bogovičevega *Matija Gubca*. Z njimi je stopil v stik prek odvetnika Vekoslava Kukovca iz Maribora. Ta je prek hrvaškega poslanca Krunoslava Batušića o *Matiju Gubcu* obvestil vodjo stranke Vladimirja Mačka, katerega bratranec je bil generalni tajnik Hrvaškega narodnega gledališča. Sprva so bile novice ugodne in 23. februarja 1937 je Savin prejel prek Kukovca dopis Batušića, ki je bil po Mačkovem nalogu na sestanku v Operi. Batušić je zagotovil, da bo opera v Zagrebu na sporedu med prvimi v naslednji sezoni. Savin

⁷³ *Morgenblatt*, li (1936) št. 239: 4; tudi Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 47–48.

⁷⁴ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 193.

⁷⁵ Prav tam, 190.

⁷⁶ Prav tam, 188.

⁷⁷ Prav tam, 20.

⁷⁸ Prav tam, 57.

⁷⁹ Prav tam, 15–16.

je novico še toplo sporočil svojim prijateljem: 2. marca 1937 mu je že čestital Osterc, prejel je navdušeno pismo dr. Breyerja, celjska *Nova doba* je 12. marca celo objavila članek Fedorja Gradišnika za naslovom »Savinova opera 'Matija Gubec' na repertoarju zagrebškega gledališča«. ⁸⁰

Zmagoslavje pa je bilo prehitro. Opere v začetku nove sezone niso pričeli pripravljati. Savin se je sredi oktobra Zagrebu srečal z Baranovićem, od katerega je dobil zagotovilo, da bo opera uprizorjena v drugi polovici sezone (pismo Savina Švari 19. oktobra 1937). Ohrabljen mu je dal Savin iz Ljubljane poslati še en klavirski izvleček s hrvaškim besedilom, ob čemer je v pismu, za katerega je osnutke datiral s 24. in 26. oktobrom, poudaril, kako dobro je bila opera sprejeta v Ljubljani v političnih krogih. ⁸¹ 11. novembra 1937 je Savinov prijatelj Robert Frangeš-Mihanović poročal, da je v telefonskem pogovoru Baranovič potrdil možnost uprizoritve opere za drugo polovico sezone. Menil je, da je treba najprej počakati, da bo pozimi uprizorjena drama *Matija Gubec*, potem pa bi moralo preteči še nekaj časa, preden bi bila lahko publiki predstavljena ista vsebina na opernem odru. ⁸² Januarja je Frangeš-Mihanović sporočil, da je zaradi Dabrovičeve šestdesetletnice padla odločitev, da bodo namesto *Gubca* izvedli njegovo opera *Rkać*. Savin je 12. februarja 1938 Mihanoviću, ki je predlagal, naj si v tako rodoljubni stvari dopisujeta v hrvaščini oziroma slovenščini (sicer sta si pisala v nemščini), odgovoril v slovenščini in zapisal, da je bil Gubec, katerega vojskovodja Gregorič je bil pošten Slovenec, po svojem hotenju tako Hrvat kot Slovenec. Obžaloval je, da v Zagrebu ni bilo zanimanja za tega človeka in da je zagrebško gledališče, raje ko da bi izvedlo narodno opero, najemalo drage italijanske pevce. Na Baranovičevo prošnjo je poslal v Zagreb še en klavirski izvleček in upal, da bodo *Matija Gubca* vendarle izvedli, počasi pa mu je najbrž vendarle postalo jasno, da je zavlačevanje v Zagrebu namerno. Prizadevanja za uprizoritev *Matija Gubca* v Zagrebu so se nadaljevala vse do druge svetovne vojne. Leta 1940 se je Savin oprijel upanja, da bi lahko prišlo do izvedbe od odkritju spomenika kralja Tomislava, ki ga je ustvaril Robert Frangeš Mihanović in danes stoji na Tomislavovem trgu z Zagrebu, a ta ideja ni vodila nikamor.

Januarja 1938 je Savin prejel vabilo na ustanovni sestanek odbora prireditve *Celjski kulturni teden*, katere pobudniki so želeli v Celju prirediti teden kulturnih prireditev, na katerem bi strnjeno predstavili dela sodobnih domačih izvajalcev. ⁸³ Organizatorji, med katerimi so bili Savinovi znanci Fran Roš, Karel Sancin in Bogomil Gerlanc, so želeli nič manj kot uprizoriti *Matija Gubca* na odru celjskega gledališča. Iz zagrebške Opere so dobili negativen odgovor, ljubljanska Opera pa je bila pripravljena osvežiti predstavo iz leta 1936. Upravnik Župančič je pisal, da bodo podrobnosti sporočili, ko bodo pregledali zasedbo in rekvizite. Odbor je menil, da bo s to uprizoritvijo *Celjski kulturni teden* dosegel velik moralni uspeh. V načrtu je bil tudi večer Savinovih komornih vokalnih in instrumentalnih skladb. Savina je uprizoritev *Matija Gubca* na Celjskem precej zaposlovala in veliko je razmišljal o tem, koga bi povabil. Osnutek pisma 21. aprila 1938 kaže, da je sam spodbujal odbornike k temu, da bi povabili kri-

⁸⁰ *Nova doba* xix, št. 11 (1937): 4.

⁸¹ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 191.

⁸² Prav tam, 29.

⁸³ Prav tam, 151.

tike. V zadnjih dneh aprila je Savin prejemal mnogo pisem, ki odsevajo zadnji utrip predpriprav. Knjigarna Mohorjeve družbe ga je prosila za rokopis, da bi z njim okrasili izložbo. Ravno lepo okrašene izložbe celjskih knjigarn in trgovin, ki so se vsebinsko vezale na Celjski kulturni teden, so dale Celju že na zunaj slavnostni pridih. V stiku s Savinom je bil tudi zborovodja Celjskega pevskega društva Pec Šegula, ki je z zborom za koncert naštudiral *Večernico* iz *Vokalne suite*. Nameravali so izvesti tudi skladbo *Mladi mucek z miško pleše*, a so se odločili, da je zanje pretežka. Celjska izvedba *Gubca* v Mestnem gledališču 2. maja 1938 je požela krasen uspeh. O njej je v *Muzičkem glasniku* poročal tudi Osterc.⁸⁴ Govorilo se je reprizi v Celju ter o poletnem gostovanju Opere v Rogaški Slatini, a Betteto je takrat gostoval v Beogradu, načrti so bili prestavljeni in potem pozabljeni.

Celjski kulturni teden je dal pobudo, da bi se v Celju nadaljevalo s podobnim delom in da bi se organiziralo društvo, ki bi bilo podružnica mariborskega Umetniškega kluba, katerega član je Savin že bil. Savin se je članstva otepal zaradi osebnih zamer, najbrž zaradi napačnih kreditacij libreta za *Matija Gubca*, a tudi drugi celjski kulturni teden, leta 1939, je vseboval koncert Savinovih skladb v izvedbi Slovenskega vokalnega kvinteta. Dejavnost Celjskega kulturnega tedna je bila za Savina vseeno pomembna, saj je pokazala, da je bil v ožjem okolju zelo poznan in priznan.

V tem času je Savin pričel s komponiranjem skladb za mladinske zборе, ki je zaobjelo večino njegovega ustvarjanja v zadnjem desetletju življenja. 8. junija 1938 je Osterca obvestil, da je napisal dve triglasni skladbi za mladinski zbor (Slika 4):

Risto Savin Slavku Ostercu, 8. junij 1938

Dragi Slavko!

Namenjen sem bil, priti te dni v Ljubljano, pa je tako sakramensko vroče, da se raj pod pipo podam in v kleti vzdehujem.

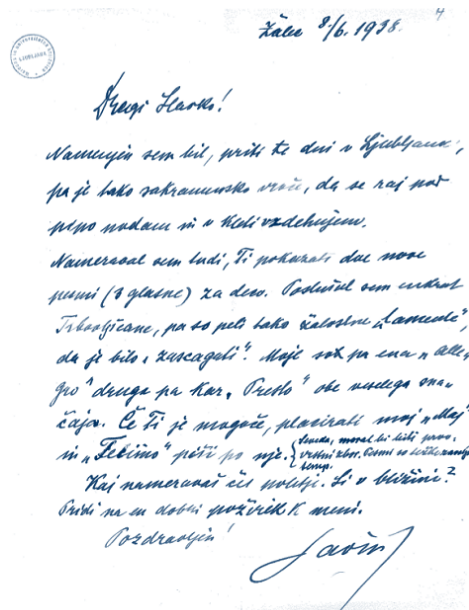
Nameraval sem tudi, Ti pokazati dve nove pesmi (3 glasne) za deco. Poslušal sem enkrat Trbovljščane, pa so peli tako žalostne "lamende", da je bilo "zascagati". Moje so pa ena "Allegro", druga pa kar "Presto" obe veselega značaja. Če Ti je mogoče, placirati moj "Maj" in "Tecimo" piši po nje. Seveda, moral bi biti prvovrstni zbor. Pesmi so težke zavoljo temp.

Kaj nameravaš čes poletje? Si v bližini? Pridi na en dobri požirek k meni.

Pozdravljen!

Savin

⁸⁴ Slavko Osterc, »Risto Savin: Matija Gubec«, *Muzički glasnik* viii, št. 5 (1938): 102.



Slika 4: Pismo Rista Savina Slavku Ostercu, 8. junij 1938. Hrani Glasbena Zbirka NUK v Ljubljani (z dovoljenjem)

Kako to, da je devetinsedemdesetletni skladatelj, ki se je pred tem posvečal predvsem operi, samospěvu in mešanim zborom, našel pot do otroškega zbora? Očitno je njegovo zanimanje spodbudil izboljššan odnos do otroškega in mladinskega petja pri nas v tistem času. Mladinski pevski zbor Trboveljski slavček z zborovodjem Avgustom Šuligojem je leta 1938 obeležil že osmo leto obstoja. Obstoj takšnega pevskega telesa je spodbujal nastanek podobnih zasedb in glasbeno ustvarjalnost za mladinske zборе. Kje in kdaj je Savin slišal omenjeni koncert, ni znano, po koncertnih sporedih sodeč pa je imel glade »lamendov«, ki naj bi jih izvajali, v veliki meri prav. Morda ga je ravno neprimernost nekaterih skladbic, ki jih je izvajal zbor, napeljala na misel, da bi kaj primernega napisal sam. Osterc je kot običajno reagiral hitro in dva dni kasneje odgovoril, da je pravi naslov Makso Pirnik, ki je bil izkušen pevovodja in je imel odločilno besedo med kolegi. Savin je poslal obe pesmi Ostercu. Ta se je obvezal, da ju bo prepisal in poslal Pirniku. Vmes sta na Savinovo prošnjo v pisnih tudi predebatirala novi pesmi, saj Savin ni imel izkušenj z glasovnimi obsegi in težavnostno stopnjo. Podobno se je kasneje posvetoval tudi s Pirnikom in Zepičem. Kljub temu da je spraševal za nasvete, pa je že s prvima mladinskima skladbicama zanesljivo pokazal svoje mojstrstvo. Z izjemno rahločutnostjo, ki jo dokazuje že njegova pazljiva in posrečena izbira besedil, se je znal vživeti v otroški miselni svet. Skladbici sta svetli in izražata prekipavejočo energijo in neizmerno radost nad življenjem, za katero se zdi, da je bila ena od komponent Savinove osebnosti. Kot pa je vedel tudi sam, so skladbice težavnostno primerne le za zelo dobre zборе.

Konec septembra je Savin prejel prvo pismo od Maksa Pirnika.⁸⁵ Ta je skladatelja povabil, naj sodeluje v drugi zbirki skladb, ki jo je pripravljalo Društvo pevovodij mladinskih zborov. Edicija je bila samozaložba društva. Savin bi plačal svoj delež pri izdaji in dobil denar povrnjen v obliki pripadajočih izvodov. Savin, ki je imel v tem času zdravstvene težave in je bil do jeseni nekajkrat operiran v Zagrebu, je Ostercu sporočil, da pri zbirki želi sodelovati. Konec oktobra je od Pirnika, ki je deloval na Rakeku, izvedel tudi, da je Pirnikov zbor že študiral *Maj*. 23. novembra je Savin prejel pozdrave od Pirnika in Osterca, ki sta ravno pregledovala korekture za edicijo, 18. decembra pa je Osterc sporočil, da je prejšnji dan izšla zbirka mladinskih zborov, ki je bila že skoraj razprodana. Obenem je imel Pirnik z zborom *Maj* že naštudiran. Ko je Savin 20. decembra prejel svoje izvode izdaje zbirke, je bil nad njo navdušen. En izvod je podaril Zepiču – ta je v svoji zahvali 12. januarja 1939 zapisal, da sta Savinovi skladbici v zvezku najboljši, kar je bilo dejansko res. Savin se je udeležil koncerta Pirnikovega zbora na Rakeku 19. marca 1939 in tako prvič slišal izvedbo kakšnega svojih mladinskih zborov. V pismu Ostercu je pokomentiral, da sta zborovdji Pirnik in Šivic njegovi deli podcenila, saj bi študij zahteval več vaj. Sicer pa je bil z interpretacijo v glavnem zadovoljen.

Iz zgodnjega leta 1939 izvira zanimiva izmenjava pisem s Slavkom Ostercem, ki se nanaša na sestanek med Ostercem in Savinom v Ljubljani 11. februarja 1939. Po Savinovem običajnem ljubljanskem dnevnem redu, ga je Osterc lahko našel ali ob pol enajstih dopoldne v kavarni Zvezda ali ob dvanajstih na kosilu v hotelu Union. Tisti dan sta bila v Ljubljani tudi Kosta Manojlovič in Milenko Živković z glasbene akademije v Beogradu. Na tem sestanku je Osterc Savinu podaril izvod svojih štirih miniatur za klavir, ki so leta 1938 izšle v ediciji *Glasbene matice*. Savin se je o tej izdaji v pismu 14. februarja izrazil zelo pohvalno. Glede na to, da sta skladatelja v svojih pismih, kljub temu da sta stalno bodrila drug drugega, le redko zapisala izrecne besede hvale drug drugemu, si to pismo zasluži, da ga navedemo v celoti (Sliki 5 in 6).

Risto Savin Slavku Ostercu, 14. februar 1939

Dragi prijatel!

Še enkrat se Ti zahvaljujem za Tvoje 4 miniature, za katere sem zelo unet. Posebno št 2 se mi je prikupla, desiravno jaz dinamiko ne razumem dobro. Takte 13, 14, 16, 17, in 18 v basu še moram bolj preštudirat. Tebi menda ni preveč ušeče, če govorim posebno pri št 1 in 2 o melodiji (Kantileni) in vendar Ti moram reči, da sem o čistosti in nežnosti teh dveh kompozicij očaran. Neka nedolžnost se javi iz teh komadov, kakor iz očesa otroka. Čestitam Ti! Po mojim mnenju si Ti eden tistih zelo redkih sodobnih komponistov, kateri se ne borijo več s formo in uporabljajo svoj[o] tehniko za izražanje svojega duševnega občutja, to se pravi: Ti si zreli komponist velikega formata.

Želim Ti še velikega uspeha in pomnoženje častilcev, kateri dela dobro umejo.

Živijo Slavko! Mojo nekdanjo prerokovanje se je izpolnilo!

Pozdrav!

Savin

⁸⁵ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 93.

Osterc je štiri dni kasneje odgovoril v svojem značilnem odrezavem slogu: zapisal je, da mu je zelo všeč, da je Savin v njegovih skladbah našel melodijo, da pa ve, da imata oba o »melodiji« enake pojme.

Leta 1939 je Savin doživel še eno izvedbo *Lepe Vide*, to pot v Mariboru, na pobudo dirigenta mariborske Opere Lojzeta Herzoga, da mariborsko gledališče proslavi svojo dvajseto obletnico s to predstavo.⁸⁶ Savinu je ta izvedba prinesla veliko veselja in tudi veliko skrbi, saj mariborska Opera ni imela takšne infrastrukture kot ljubljanska, za operne predstave je najemala vojaško godbo, zato je bilo treba opero prirediti in še krajšati. Uprizoritev je bila ponovno pripravljena ob prazniku zedinjenja, 2. decembra 1939, in je Mariborčanom pomenila zmagoslavje. Savin sicer ni bil zadovoljen s krajšanjem prizorov, a je dal ansamblu vseeno priznanje, saj je menil, da je bila premiera kljub skromnim sredstvom častno izvedena. Težave ob tej izvedbi so ga napeljale k misli na novo revizijo dela, ki pa se ni zgodila.

Od predvojnih dogodkov naj omenim še zmagoslavne koncerte Pirnikovega zbora v Celju in Mariboru aprila 1940 in počastitev Savinove osemdesetletnice junija 1940 s komornim koncertom, ki ga je v Žalcu pripravil Sokol, ter koncertom Celjskega pevskega društva v Celju. Tega koncerta sta se udeležila Osterc in Betteto (Savinovo pismo Ostercu 11. junij 1940, v katerem je ganjen zapisal »Veš, ti si edini bil med vsemi, ki je mene razumel, sodil moje delo iz pravega stališča in kateri je poslušal in tudi – slišal«).⁸⁷ Osterc je od programa na tem koncertu posebej pohvalil Savinove zборе op. 30, s katerimi je Savin prestopil v moderno zvočnost, in predlagal, naj jih natisne. Savin jih je začel v ta namen pregledovati in v zvezi s tem je Osterca 24. junija spraševal za mnenje o zaključku skladbe *Tuga*. Poslal mu je prepis zadnjih taktov in spraševal, če zadnji akord, zgrajen iz treh kvartnih sozvočij, dovolj izraža obup. Za *Tugo* je zapisal, da je ena najlepših narodnih pesmi, kar jih pozna, in dodal, da imajo Hrvati krasen material in da je Kuhačeva zbirka neprecenljiva. Za izvedbo skladbe *Stalan sam tvoj* pa je kot kritiko dejal, da naš hribovski značaj tega na pol madžarskega ritma ne razume (Savin Ostercu, 24. junij 1940). Osterc je 6. julija odgovoril, da je omenjeni akord idealen in dodal, naj ga Savin mirno napiše, saj »nas zaradi tega 'gotovi krogi' ne upajo več napadati«.

⁸⁶ Prav tam, 179.

⁸⁷ Prav tam, 81.



Ljubljana 14/2.1939.

Dragi prijatelju!

Te vidim se Ti zahanalujem za Tvoje 4 minin
lure, za katere sem zelo nudi. Poskusim št 2 se
mujji prikusnja, desraavo zaž delavnostka ne
nasumen dobro. Tudi 13, 14, 16, 17 in 18. v
kasi je moram bolj ^(kreativna) smatirati. Tebi menda ni
preve všeč, če govornu posrebo pri št 1 in 2
o mladiji (Kazileci) mi menda Ti moram
reči, da sem v čisti in nevedni tek dach.
Kompozicijah delam. Kaka nedolnost se
javi iz teh komada, kakor iz očesa draka.
Čestitam Ti! O mojim mnenju št Ti eda
kita ^{zelo malo} soditih, kompozicijo, kateri se ne
boje več s posmi in upornostjo svoj.

deluška za izražanje svoje, desionega
občutija, to se pravi. Ti št reči kompo,
sint. ustnega formata.

Kljuba Ti se velikoga uspeha in pomorlan,
je čustveno, katere dela dobro neujd.

Kivijo Hanko! Moje mladostno prevelo,
vazijo se št izpolniti!

Ordred!

Savina

Sliki 5 in 6: Pismo Rista Savina Slavku Ostercu, 14. februar 1939. Hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani (z dovoljenjem)

Kot zadnje delo pred drugo svetovno vojno je Savin napisal mladinske zборе op. 40. Vojna je prekinila tako njegovo glasbeno ustvarjanje kot stike z rednimi dopisovalci. Leta 1941 je umrl Osterc, kar je Savina zelo prizadelo. Po vojni je kmalu spet navezal stike z Zepičem in Pirnikom, na pobudo katerega je zdaj začel pisati tudi otroške zборе. Marca 1946 je slab teden po tem, ko je od Pirnika prejel besedili Župančičevih *Kroparjev* in *Pastirčkov*, Savin že poročal, da so *Kroparji* gotovi.⁸⁸ Otroški zbor pa mu je bil, kot je zapisal, nekoliko preozek in premalo barvit. Do konca življenja je napisal še en opus dekliskih zborov in dva opusa mladinskih zborov. Savin je imel v tem času težave z vidom. Prosil je Pirnika in Zepiča, da mu pomagata urediti »stvari na zemlji« (pismo Savina Pirniku, 3. maj 1946). Pirnik je po vojni vodil 120-članski mladinski pevski zbor Cankar, ki ga je sestavil na učiteljsišču v Ljubljani, kjer je poučeval. S tem zborom in tudi z otroškim zborom, ki ga je vodil ločeno, je prirejal koncerte, na katerih je izvajal Savinove skladbe. O vajah je Savinu natančno poročal. Nekatere Savinove skladbe za otroke in mladino so bile kmalu tudi natisnjene v *Naših zborih*, opusa 40 in 42 pa kot ločena zvezka pri Mladinski knjigi. Priznано je bilo, da so ti zbori najboljše, kar je dotlej premogla tovrstna slovenska literatura.

Leta 1947 je bila Savinova osemindeseta obletnica povod za čestitke, o njej pa so pisali tudi številni časopisi. V zadnjem letu njegovega življenja je pričel pisati monografijo o Savinu dr. Dragotin Cvetko. Iz pisem, ki sta si jih izmenjevala, je mogoče veliko razbrati o utripu življenja pri Savinovich v Žalcu.⁸⁹ Cvetko je Savina tudi obiskoval. Savin izida monografije ni doživel.

Sklep

Obdobje Savinovega ustvarjanja je bilo precej dolgo. Skladati je začel še v stari Avstroogrski, prvo svetovno vojno je prebil na fronti, nato je živel v kraljevini SHS, po drugi svetovni vojni pa v FLR Jugoslaviji. Preko korespondence ga spoznamo kot poklicnega vojaka, ki je vpisal študij kompozicije, nato pa ga spremljamo do konca življenjske poti kot ambicioznega slovenskega skladatelja. Svojim skladateljskim težnjam je lahko prisluhnil šele, ko je imel utrjen poklicni položaj. Ko se je odločil za skladateljsko pot, si je prizadeval, da bi pridobil kar se da trdno skladateljsko izobrazbo. O pomenu kompozicijskega znanja in o tem, da je pri nas dotlej manjkalo skladateljev s takšno trdno osnovo, je pisal tudi v svojih prvih ohranjenih pismih. Na Dunaju se je z odločnostjo in samodisciplino lotil kompozicijskega študija pri Robertu Fuchsu in se je kasneje izpopolnjeval pri Karlu Knittlu.

Pisma in skladbe iz prvega obdobja kažejo Savina v času, ko je posnemal romantične in novoromantične vzore in iskal svoj izraz. V Pragi je sprejel vplive češkega nacionalnega gibanja ter skladateljev Smetane in Dvořaka. Od nemških skladateljev so nanj vplivali Brahms, Mahler in Strauss. Wagnerjevemu germanizmu je načelno nasprotoval, saj se je že od vsega začetka nagibal k iskanju slovanskega izraza, Wagnerjevemu glasbenemu vplivu pa se ni izognil. Cenil je Debussyja in Berliozja, v opisu svoje skladateljske poti pa

⁸⁸ Prav tam, 95.

⁸⁹ Prav tam, 21.

je navedel tudi svoj poseben odnos do Mozarta: »Marsikdaj prisedem k Mozartu, prihitim k njemu – rekel bi – k duševni reparaturi.«⁹⁰

O svojem skladanju je v pismih izrecno spregovoril le nekajkrat, a tudi iz teh vrstic je mogoče razbrati marsikaj. Zepiču je pisal: »Pri komponiranju se vedno pustim voditi od impresij.« Savin si je, preden se mu je oblikovala slušna podoba skladbe, v domišljiji vedno ustvaril vizualno podobo dogajanja. Že pisma o *Poslednji straži* kažejo, da si je hotel biti najprej do potankosti na jasnem, kako se bo odvijalo dogajanje na odru. Najsi je šlo za veliko ali malo obliko, opero ali mladinsko skladbo, pogoj za uspešno delo je bil ta, da se je Savin vživel v zgodbo. Zato si je izbiral besedila, ki so burila njegovo domišljijo ali se ga dotaknila čustveno: dramatične balade, folklorna besedila, šaljive pesmi za otroke. Slavko Osterc je poročal, kako živo si je Savin predstavljal dogajanje opere *Matija Gubec*,⁹¹ ohranjeno je tudi Savinovo pismo Zepiču, v katerem je slikovito opisal, kakšne podobe so se mu porajale ob besedilu pesmi *Veter*, ki se je v Savinovi domišljiji razrasel v *Vihro*.⁹² Kako barvita je bila njegova domišljija, kažejo lastni scenariji za *Plesno legendico*, *Čajno punčko* in *Gospodovski sen*. Ko je pričel delati, je delal zelo hitro, saj ni želel izgubiti trenutka, v katerem se mu je porodil domislek.

Za razliko od Osterca, ki je običajno obveščal, kaj je skladal in kje so izvedli katero od njegovih skladb, je Savin v pismih velikokrat spraševal za mnenje o svojih skladbah. Poleg Osterca se je posvetoval predvsem s Pirnikom in Zepičem. Pri tem ni šlo toliko za skladateljsko negotovost, temveč za to, da je o svojih skladbah rad razpravljal. Njegovo tovrstno vnemo je opisal Osterc v članku o svojem prvem srečanju s Savinom.⁹³ Ker je za mnenje spraševal tiste, ki jim je zaupal, za njihove pripombe ni bil nedovzeten. Kljub temu da je bil Savin občutljiv za kritiko, je bil toliko glasbenika, da je vedel, kdaj je upravičena. Tisto, kar je priznaval zrelemu Ostercu, namreč, da je prerasel tehnične probleme in da kompozicijska sredstva povsem svobodno uporablja kot sredstvo za izražanje svojih čustev, se kaže tudi v Savinovih najbolj uspešnih delih, med katerimi so številni samospevi in zbori ter operi *Lepa Vida* in *Matija Gubec*.

Od prvih ohranjenih pisem bratu se je kot rdeča nit v Savinovih pismih pojavljalo zanimanje za izvedbe njegovih del ter odmeve nanje. Tudi ko je bil še vojak, je redno spremljal slovensko časopisje, ki je prinašalo natise ali ocene njegovih skladb. Njegovi stiki z nekaterimi interpreti so bili pogosto zelo intenzivni v obdobju priprav na izvedbe. Nekateri, med njimi Pirnik in Zepič, so ostali njegovi zvesti prijatelji do konca življenja. Velik del gradiva govori o skladateljevem intimnem doživljanju izvedb njegovih del. Pisma kažejo, da se je veselil vsake od njih in se jih udeleževal, če le le mogel. Pozorno je sledil tudi izvedbam skladb na ljubljanskem Raidu, o katerih ga je redno obveščal Osterc, ki je bil reden sodelavec radijskega programa in je pogosto sodeloval pri pripravi izvedb Savinovih skladb. Savin se je dobro zavedal, da je glasba, ki ostane le zapisana, mrtva. To lepo odseva tudi stavek, ki ga je zapisal, ko je govoril o svojih operah in baletih, od katerih so bili za njegovega življenja izvedeni vsi razen *Čajne punčke*, ki je doživela le delno izvedbo: »Samo *Čajna punčka* še čaka rešitve«.⁹⁴ V zadnjem obdobju svojega

⁹⁰ Savinov rokopis. Hrani Domoznanski oddelek Medobčinske splošne knjižnice v Žalcu.

⁹¹ Slavko Osterc, »Slovenska opera o Matiji Gubcu«, *Jutro* xvii, št. 226 (1936): 7.

⁹² Savinovo pismo Zepiču, 11. september 1947, Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina...*, Priloga, 148.

⁹³ Osterc, »Slovenska opera o Matiji Gubcu«, 7.

⁹⁴ Savinov rokopis. Hrani Domoznanski oddelek Medobčinske splošne knjižnice v Žalcu.

ustvarjanja je vse sile, ki jih ni usmeril v skladanje, porabil za spodbujanje izvedb svojih del. Ni naključje, da tudi zadnje ohranjeno pismo govori o nameravani izvedbi ene njegovih oper v Ljubljani (pismo Bogomila Gerlanca Savinu, 5. decembra 1948).⁹⁵

Savinova pisma in skladbe kažejo odločno, živahno glasbeno osebnost, ki je vse življenje težila za novim vedenjem in razvojem. V zadnjem obdobju je bil med starejšimi slovenskimi skladatelji edini, ki je svoje nazore in kompozicijski stavek nadgradil z najnovejšimi pridobitvami. Skladatelji Osterčevega kroga, s katerimi je bil tesno povezan, so bili tudi štirideset in več let mlajši od njega. Ker je novostim sledil, jih vgrajeval v svoj stavek in do konca ohranil ustvarjalno silo, ni nenavadno, da ga je Osterc uvrščal skorajda v najmlajšo generacijo »po stilu njegovih poslednjih del in po naprednosti umetniškega čustvovanja in pojmovanja.«⁹⁶ Savin je dejansko preživel več skladateljskih generacij in prehodil pot od romantike do moderne, njegova pisma in skladbe pa kažejo, da je do konca življenja ohranil tisto odločnost, s katero se je podvrgel kompozicijskemu študiju in tisto radovednost, s katero se je kot mladenič razgledoval po glasbenem življenju avstrijske prestolnice. Skladatelj, ki so ga do konca življenja opisovali kot vedrega človeka, ki je bil vselej življenjski, je s svojimi nazori, s svojim skladateljskim razvojem, predvsem pa z deli, ki jih je ustvaril, krepko vplival na razvoj slovenske glasbe in zavzema svoje mesto kot ena najznačilnejših slovenskih skladateljskih osebnosti s preloma preteklega stoletja.

SUMMARY

Savin's surviving correspondence serves as a source for the composer's general biography as well as his biography as a composer. At a rough estimate it comprises around 3000 documents; those devoted to music, including drafts, number over 550. This material, linked to new discoveries, offers the starting point for a new, updated music biography of Friderik Širca – Risto Savin. It helps chart four periods of Savin's composing creativity, which are here defined differently from the periodization by Dragotin Cvetko: 1. (1891–1903) the study period in Vienna and Prague and composition of first characteristic pieces; 2. (1903–1914) the period of independent maturity and the composition of the first stage works, *Poslednja straža* ('The Last Watch') and *Lepa Vida* ('Fair Vida'); 3. (1917–1926) the composing activity after the conclusion of his military career, primarily focused on the stage works *Plesna legendica* ('Dance Legend'), *Gospovetski sen* ('Gospa Sveta's Dream'), *Matija Gubec* and *Čajna punčka* ('Tea-Doll'); 4. (1926–1948) the

period of composing shorter genres, in particular choruses based on folk motives, and choruses for children and youth.

The correspondence sheds light on Savin's views on music, on his music studies; on the composition of various pieces, including early Slovene songs and operas (among these, the most significant discovery are the letters of the librettist of *Poslednja straža* Richard Batka, directly related to the process of the shaping of the libretto and the composition of the work in 1903–1904, as well as to the composition and the reception of *Lepa Vida*); on the events and arrangements surrounding performances of various pieces by Savin, including the productions of his opera in Ljubljana and Maribor, as well as fruitless efforts for production of *Matija Gubec* in Zagreb and Belgrade. Savin exchanged letters on music matters with his brother Josip, his friends and musicians, among them mainly Slovene, and also Croatian composers and performers. A special place is occupied by Savin's extensive correspondence and his close friendship with the composer Slavko Osterc.

⁹⁵ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 34.

⁹⁶ Osterčev rokopis z naslovom *Risto Savin*. Hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

Peter Zimmermann

Institut für Mechanik, Fakultät für Luft- und Raumfahrttechnik, Universität der Bundeswehr
München

Inštitut za mehaniko, Fakulteta za letalsko in vesoljsko tehniko, Univerza nemške zvezne armade
v Münchnu

Glanz und Elend des Militärs am Beispiel von Generalmajor Friedrich Schirza

*Blišč in beda vojske na primeru
generalmajorja Friderika Širca*

Für Mija, die anregte und half

Prejeto: 12. junij 2012

Sprejeto: 14. september 2012

Received: 12th June 2012

Accepted: 14th September 2012

Cljučne besede: Friderik Širca, Risto Savin, vojaška kariera, Avstro-Ogrska vojska, prva svetovna vojna, ruska fronta

Keywords: composer Friderik Širca [Friedrich Schirza], Risto Savin, military career, Austro-Hungarian army, Great War, Russian front

IZVLEČEK

Umetniška moč ustvarjanja Rista Savina kot skladatelja se ne ujema dobro s prozaičnim poklicem njegovega alter ega Friderika Širca (1859–1948): leta 1878 se je pridružil Avstrijsko-madžarski vojski in jo zapustil leta 1918 kot generalmajor. Viri, ki jih hrani Vojni arhiv na Dunaju, omogočajo natančen oris njegove uspešne kariere topničarja in kasneje kot višjega sodelavca vojaško industrijskega kompleksa.

ABSTRACT

The artistic creativity of Risto Savin as composer does not fit well with the prosaic profession of his alter ego Friedrich Schirza (1859–1948): he joined the Austro-Hungarian army in 1878 and left in 1918 as Major-General. Sources in the Vienna War Archives (Kriegsarchiv des österreichischen Staatsarchivs) allow us to draw an exact picture of his successful career as an artillery soldier and later as a senior official of the military-industrial complex.

Redaktionelle Bemerkungen zur Konzeption des Beitrags.

Die hier wiedergegebene Darstellung ist die schriftliche Version eines Vortrags, den ich anlässlich des internationalen Symposiums *Friderik Širca – Risto Savin. Osebnost,*

glasba, pomen am 10.7.2009 in Žalec gehalten habe. Damals hatte ich begonnen, eine militärische Biographie über Friderik Širca [Friedrich Schirza] zu schreiben. Daher bot es sich an, die Gliederung des entstehenden Buchs als „roten Faden“ für den Vortrag zu verwenden. Nachdem die Biographie 2012 erschienen ist, können die Hinweise auf die Gliederung in den Anmerkungen nun dazu dienen, dem interessierten Leser den Zugang zu weitergehenden Informationen zu erleichtern. Ein Nachtrag behandelt hauptsächlich Friedrich Schirzas bisher unbekannte, aber sehr wichtige Tätigkeit in der Kriegswirtschaft, deren Spuren in der Literatur ich erst 2011 gefunden habe.

Mit einer *militärischen Biographie*¹ des Offiziers Friedrich Schirza (1859–1948) möchte ich die ganz überwiegend „musikalische“ Biographie *Risto Savin: Osebnost in delo*² von Dragotin Cvetko (1911–1993) ergänzen. Die wesentlichen Grundlagen meiner Arbeit sind Personalakten, die das Kriegsarchiv in Wien verwahrt. Sie geben fast lückenlos Auskunft über Friedrich Schirzas militärische Laufbahn von 1878 bis 1918. Da ich hier nur wenig von dem zusammengetragenen Material wiedergeben kann, beschränke ich mich auf einen Überblick und gehe nur auf einige besonders interessante Einzelheiten ausführlicher ein.

Über Friedrich Schirzas Jugend, Schulbesuch und Berufswahl kann auch ich nur wenig Neues sagen, außer dass er zweifellos fünf Jahre lang eine Realschule besucht hat. Das musste er nämlich 1878 in seinem Gesuch „um die Begünstigung des einjährigen Präsenzdienstes“ im Heer belegen.³

Bezüglich seiner Berufswahl war Friedrich Schirza in einer vergleichbaren Lage wie Julien Sorel, der Held in Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* (1830), der arm, aber voller Tatendurst sein Glück machen will. Stendhal stellt „Rot“ als Symbol des Krieges hin, des Soldatentums, der Lebensfreude, des freien Lebens, „Schwarz“ dagegen als Symbol der dogmatischen Kirche, der seelischen Knechtschaft, der Heuchelei, der Reaktion. Und das ganze gesellschaftliche Leben erscheint ihm als ein Glücksspiel, gleichviel ob der strebende, ehrgeizige Mensch auf „Rot“ oder „Schwarz“ setzt. Der 19-jährige Friedrich Schirza setzte jedenfalls auf „Rot“, als er sich 1878 für eine militärische Laufbahn entschied. Dabei werden der Mangel an finanziellen Mitteln und wohl auch die wenig erfreuliche Atmosphäre in seinem Elternhaus eine Rolle gespielt haben.⁴

Friedrich Schirzas aktive militärische Laufbahn umfasste lange, gemächlich ablaufende „Jahrzehnte des Friedens“⁵ und zwei bewegte Jahre im ersten Weltkrieg. Ihre Bühne war „Das kaiserliche und königliche Heer“. Deshalb müssen wir einführend den legalen, hierarchischen und pekuniären Rahmen betrachten, in dem der 19-jährige Friedrich Schirza seine Wahl getroffen hat. Die damalige Regelung der „Wehrpflicht und des einjährig freiwilligen Wehrdienstes“ übergehe ich hier.⁶

¹ Peter Zimmermann, *Generalmajor Friderik Širca: Vojaška biografija; Generalmajor Friedrich Schirza: Eine militärische Biographie* (Žalec: ZKŠT Zavod za kulturo, šport in turizem, 2012), 358 Seiten; Text in Slowenisch und Deutsch.

² Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 202 Seiten.

³ Zimmermann, *Generalmajor Friedrich Schirza*, 17–18 (slowenisch) und 179–180 (deutsch).

⁴ Vgl. hierzu die von Rolanda Fugger Germadnik und Janko Germadnik transkribierten, übersetzten und herausgegebenen Tagebücher von Friedrich Schirzas Mutter *Babette: Dnevnik Barbare Širca, 1849, 1850, 1851* (Žalec: ZKŠT Zavod za kulturo, šport in turizem, 2009); dort insbesondere Seite 21–24 (slowenisch) bzw. 59–63 (deutsch).

⁵ Zimmermann, „3 Jahrzehnte des Friedens“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 19–59 und 181–227.

⁶ *Ibid.*, „3.1 Das kaiserliche und königliche Heer“, 19–25 und 181–188, dort insbesondere „3.1.1 Wehrpflicht und einjähriger freiwilliger Präsenzdienst“, 19 und 181.

Bei seiner Entscheidung für den Offiziersberuf wird das regelmäßige, wenn auch anfangs sehr geringe Gehalt eine wesentliche Rolle gespielt haben. Berufsoffiziere erhielten ein Jahresgehalt, eine „Gage“. Die „Gagisten“ sind in 12 Rangklassen vom Feldmarschall bis zum Leutnant eingeteilt. Friedrich Schirza hat von Mai 1881 bis Mai 1888, also sieben Jahre lang, als Leutnant gedient. In dieser Zeit musste er mit etwa 2.000 Kronen im Jahr auskommen. Das sind monatlich etwa 170 Kronen, die damals 52 g Feingold entsprachen.⁷ Die Wirtschaftsgeschichte lehrt uns, dass man damals mit diesem Betrag eher schlecht als recht auskam. Dagegen konnte Friedrich Schirza als Oberst, seit November 1913, mit jährlich etwa 8.800 bzw. monatlich 730 Kronen standesgemäß in der ihm zustehenden, kostenlosen 5-Zimmer-Dienstwohnung leben.⁸

Nach dieser pekuniären Abschweifung betrachten wir Friedrich Schirzas erste Schritte auf dem Weg ins Heer. Da er mit nur fünf Jahren Realschule kein Maturitätszeugnis besaß, hatte er eine Befähigungsprüfung abzulegen. Das Zeugnis dieser Prüfung musste er seinem Gesuch „um die Begünstigung des einjährigen Präsenzdienstes [...] auf eigene Kosten“ ebenso beilegen, wie die Erklärung des Vaters, ihn während der Präsenzdienstzeit zu erhalten. Die Kosten, die dem Vater daraus entstanden, betragen mindestens 612 Kronen im Jahr.⁹

Nun stand Friedrich Schirza die Wahl des Truppenkörpers frei.¹⁰ Er entschied sich für die Artillerie und wird „Am 8. Mai 1878 als Einjährig Freiwilliger auf eigene Kosten zum Feldartillerieregiment No. 6 [...] assentiert [gemustert].“¹¹ Gleichzeitig wird er „eingereiht in den Urlauberstand der leichten Batterie No. 11/VI“ und erst am 1.10.1878 „übersetzt vom Urlauber zum Präsenzstand.“¹² Jetzt war ihm eine Laufbahn in der Artillerie vorbestimmt. Die einzelnen Abschnitte seines beruflichen Werdegangs in den folgenden 40 Jahren versteht man eigentlich nur sehr gut, wenn man die Grundlagen und das Wesen der Waffengattung Artillerie einigermaßen überblickt. Einen Einblick habe ich in meiner Schirza-Biographie gegeben.¹³ Diese Darstellung ist zwar ziemlich kurz gefasst. Sie würde aber den hier vorgegebenen Rahmen dennoch sprengen. Daher muss ich auf meine Biographie und auf weiterführende Literatur verweisen.¹⁴

Jetzt ist oder wäre der Rahmen fertig, in den das Bild des Offiziers Friedrich Schirza eingefügt werden kann. Aber aus welcher Quelle soll das Wasser geschöpft werden, in das wir unseren Pinsel tauchen wollen? Die folgenden Ausführungen über die Quellen und ihre Kritik beantworten diese Frage.¹⁵

⁷ Mit Gesetz vom 2. Aug. 1892 wurde in Österreich die Kronenwährung eingeführt. Sie ist eine Goldwährung mit der Krone als Recheneinheit. Das 10-Kronen-Stück hat ein Feingewicht von 3,05 g Gold.

⁸ Zimmermann, „3.1.2 Rangklasse und Besoldung des Offiziers“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 19, 181.

⁹ *Österreichische Bürgerkunde*, Bd. I (Wien: Verlag der Patriotischen Volksbuchhandlung, 1910), 216.

¹⁰ Zimmermann, „3.1.3 Wahl des Truppenkörpers“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 20, 183.

¹¹ Reinsare der Qualifikationsliste für das Jahr 1908, Seite 1.

¹² Haupt-Grundbuchblatt, Seite 1.

¹³ Zimmermann, „3.2 Die kaiserliche und königliche Artillerie“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 21–24 und 184–187. Dieser Abschnitt umfasst die Unterabschnitte „3.2.1 Einteilung“, „3.2.2 Organisatorische Ordnung“, „3.2.3 Verbände und Truppenteile“ sowie „3.2.4 Geschütze des k. u. k. Heeres“.

¹⁴ Peter Zimmermann, „Entwicklungslinien der Waffentechnik bis 1914“ und „Die Rolle der Technik im ersten Weltkrieg“ in *Technik und Staat* (Düsseldorf: VDI-Verlag, 1992), 261–296 und 320–355.

Immer noch unübertroffen ist das klassische Werk von Carl Cranz, *Lehrbuch der Ballistik*, 4 Bände (Leipzig: Teubner, 1910–1926).

¹⁵ Zimmermann, „3.3 Die Quellen und ihre Kritik“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 25–26 und 188–189.

Im Krieg wird an der Front Blut vergossen, das bekanntlich rot ist. Der erste Weltkrieg kostete etwa 10 Millionen Kombattanten das Leben. Im Hinterland und besonders in Friedenszeiten fließt in den militärischen Kanzleien und Schreibstuben viel schwarze Tinte, die auf großen Bögen zu schwerwiegenden, Schicksal bestimmenden Beurteilungen der Offiziere eintrocknet. Während die traditionsreiche Armee der k.u.k. Monarchie im November 1918 unterging, sind ihre Aktenbestände zur Freude von Historikern teilweise erhalten geblieben. Sie befinden sich im Kriegsarchiv des österreichischen Staatsarchivs in Wien.

- Für Friedrich Schirza verwahrt das Kriegsarchiv
- das Grundbuchblatt (VAS, Karton Nr. 1492) und
- Qualifikationslisten (Karton Nr. 2976).

Das Haupt-Grundbuchblatt umfasst 6 Seiten im A4-Format. Das unter der Bezeichnung Qualifikationslisten zusammengefasste Konvolut besteht aus 49 Seiten im Folio- bzw. A3-Format. Fast alle Akten sind in deutscher Schreibschrift abgefasst, die erst 1941 offiziell von der lateinischen Schrift abgelöst wurde. 1902 wurde die deutsche Rechtschreibung erheblich reformiert. Dieser Reform schloss sich Österreich an. Deshalb weicht die Orthographie der älteren Schriftstücke von der „gestrigen“, bis 1998 gültigen Rechtschreibung ab und noch etwas mehr von der heutigen.

Die zahlreichen großformatigen Seiten lassen auf den ersten Blick einen breiten Strom von Informationen erwarten. Bei genauerer Betrachtung begegnet man jedoch einem hohen Maß an Redundanz. Die gründliche Auswertung aller Akten legt dann doch einen harten Kern von sachlichen Angaben und wertenden Urteilen frei. Damit lässt sich Friedrich Schirzas militärische Laufbahn fast lückenlos nachzeichnen und ein anschauliches, detailreiches Bild seines militärischen Werdegangs, seiner beruflichen Fähigkeiten und seines edlen Charakters malen. Es ist kein Selbstbildnis. Es zeigt ihn so, wie ihn seine Vorgesetzten sahen, die ihn beurteilen und seine Fähigkeiten begutachten mussten.

Ein Teil der Personalakten ist frei von subjektiven Wertungen, weil sie nur sachliche Angaben enthalten. Das trifft für das „Grundbuchblatt“ und die „Reinparien der Qualifikationslisten“¹⁶ zu. Sie liefern das Grundgewebe für die Beschreibung der Laufbahn eines Offiziers der k.u.k. Armee. Sie zeigen von wann bis wann der Offizier mit welchem Rang und mit welcher Verwendung in welcher Einheit und in welcher Garnison gedient hat.

Das „Grundbuchblatt“ umfasst sechs Seiten. Ich gehe hier nur auf die erste und letzte Seite ein. Die erste Seite¹⁷ beschreibt Friedrich Schirzas erste Schritte zum und im Feldartillerieregiment Nr. 6.¹⁸ Der katholische, ledige Friedrich Schirza, Geburtsjahr 1859, aus Sachsenfeld [Žalec], Bezirk Cilli [Celje], Land Steiermark [Štajerska] wird „Assentiert [gemustert] und eingetheilt am 8.5.1878 als Unter-Kanonier E.Frwlg. [Einjährig Freiwilliger] auf eig.[ene] Kosten auf 10 Jahre im stehenden Heere und zwei Jahre in der Landwehr,

¹⁶ Zimmermann, „3,4 Grundbuchblatt“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 27–32 und 190–196, sowie „3,5 Reinparien der Qualifikationslisten“, *ibid.*, 33–37 und 197–201.

¹⁷ *Ibid.*, „3,4.1 Seite 1“, 27 und 191.

¹⁸ Das „6. Steirische Feld-Artillerie-Regiment“ wurde 1854 errichtet. Es erhielt den Namen seines ersten Inhabers FZM [Feldzeugmeister] Erzherzog Wilhelm (1827–1894), *Schematismus für das Kaiserliche und Königliche Heer [...] für 1899* (Wien: Hof- und Staatsdruckerei, 1898), 779.

zum VI. Feld Artillerie Regiment. Eingereiht am 8. Mai 1878 in den Urlauberstand der leichten Batterie No. 11/VI. P.D.A. [Präsenzdienstantritt am] 1.10.1878.“

Jetzt folgt die „Personsbeschreibung. Haare: schwarz. Augen: braun. Augenbrauen: schwarz. Nase: proportional [angemessen]. Mund: proportion[al]. Kinn: rund. Etwaige Gebrechen: mäßig[iger] Blähhsals [Kropf] u.[nd] geringe Kurzsichtigkeit. Geimpft: ja. Sprachen, spricht, schreibt: slovenisch u. deutsch. Körpermaß in Meter: 1.770 m. Brustmaß: 0,850 m.“

Nun beginnt die Liste von „Veränderungen“ in der Laufbahn von Friedrich Schirza. Wir erfahren etwas über seine ersten beiden Beförderungen: ihm wird „verliehen am 4.4. 1879 die Vormeisterdinction [und] am 11.4.1879 die Corporalsdinction.“¹⁹

Auf den folgenden fünf Seiten sind die weiteren „Veränderungen“ in der Laufbahn detailliert aufgelistet. Wir überspringen Seite 2 bis 5 und sehen uns nur noch Seite 6 an.²⁰ Hier brechen die handschriftlichen Eintragungen für den „Hauptmann I. Cl[asse]“ am 2.11. 1903 aus mir unbekanntem Gründen ab.

Sie werden erst am 11.3.1942 maschinenschriftlich ergänzt. Inzwischen hatte sich die politische Landkarte Europas entscheidend verändert. Nach dem Anschluss der Republik Österreich an das Deutsche (dritte) Reich (13.3.1938) und nach der Kapitulation des Königreichs Jugoslawien (17.4.1941) kam die ehemalige Untersteiermark [Spodnja Štajerska] unter deutsche Zivilverwaltung. Trotz der Konzentration aller deutschen Kräfte auf den erhofften „Endsieg“ wurde das Grundbuchblatt eines 25 Jahre zuvor pensionierten Titular-Generalmajors nachträglich ergänzt. Warum? Man kann nur mutmaßen. Am 1.10.1942 wurde die Untersteiermark dem Deutschen Reich auch formal einverleibt. Spätestens jetzt war Friedrich Schirza als ein ehemaliger österreichischer General nun ein deutscher General geworden. Falls er das gewusst haben sollte, wird es ihn bestimmt nicht gefreut, sondern eher beunruhigt haben. Diese Überlegungen sind nicht abwegig, wie ein Blick in das 1940 erschienene *Militärische Wörterbuch* von Oberst Dr. Fritz Eberhardt (Kröner: Stuttgart) zeigt. Dort lesen wir für einen analogen Fall: „Krauß, Alfred, *1862, †1938, österr., 1938 deutscher General, [...]“.

Die Auswertung des Grundbuchblatts wird mit einem besonderen Blick auf die dort fortlaufend angegebenen Beförderungen (österr.: Avancements) abgeschlossen.²¹ Sie erfolgen meist nach dem Dienstalter, also „In der Rangstour“. Besonders geeignete, förderungswürdige oder protegierte Offiziere können jedoch auch „Außer der Rangstour“ befördert werden.

Eine mit den Angaben des Grundbuchblatts aufgestellte Tabelle (Fig. 1) bestätigt eine wohl allgemein gültige Regel: Wenn ein Oberoffizier keine besondere Protektion hat, muss er mit einer langen Verweildauer in seinem jeweiligen Dienstgrad rechnen. Dies erklärt sich leicht daraus, dass der Oberoffizier in Friedenszeiten wenig Gelegenheit hat, in seinem eng begrenzten Wirkungskreis höheren Vorgesetzten als tüchtig und förderungswürdig aufzufallen. Dagegen erfolgt die Beförderung eines Stabsoffiziers, dessen Leistung nicht so leicht übersehen werden kann, nach jeweils verhältnismäßig kurzer Dienstzeit.

¹⁹ Diese „Distinction [Auszeichnung]“ kennzeichnen zwei weiße Celluloid-Sterne am Kragen. *Bürgerkunde*, Bd. I, 267.

²⁰ Zimmermann, „3.4.6 Seite 6“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 31 und 194.

²¹ Zimmermann, „3.4.7 Beförderungen“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 32 und 196.

Beförderung		Verweildauer im Dienstgrad		
am	zum	Jahre	Monate	als
1.11.1879	Leutnant in der Reserve	1	6	Reservist
1.5.1881	Leutnant	7	-	Oberoffizier: 26 Jahre
1.5.1888	Oberleutnant	5	8	
1.1.1894	Hauptmann 2. Klasse	2	4	
1.5.1896	Hauptmann 1. Klasse	11	-	
1.5.1907	Major	3	6	Stabsoffizier:
1.11.1910	Oberstleutnant	3	-	11 Jahre und
1.11.1913	Oberst	5	-	6 Monate
11.11.1918	Titular-Generalmajor			General

Figur 1: Friedrich Schirzas Beförderungen

Ebenso wie das Grundbuchblatt sind die Reinparien der Qualifikationslisten²² frei von subjektiven Urteilen. Sie beruhen zum größten Teil auf den gleichen Grundtatsachen. Während aber das Grundbuchblatt diese Fakten in kleinen Portionen fortlaufend auflistet, strebt das Reinpare ein übersichtliches Bild des Offiziers an. Es verdichtet die Fakten und bezieht weitere Informationen, wie die Garnisonsorte, die Weiterbildung und abgelegte Prüfungen mit ein. Die Reinparien der Qualifikationslisten erleichterten den höheren Kommandobehörden, die Laufbahn der Offiziere nach ihrer Ausbildung, Qualifikation und bisherigen Verwendung zweckmäßig zu gestalten. Hier kann nur „Das Reinpare von 1908“ behandelt werden; die „Zusätze zu den Reinparien für 1909 bis 1913“ müssen übersprungen werden.²³ Das Reinpare von 1908 besteht aus drei Seiten. Die zweite ist nicht nur eine kalligraphische Meisterleistung, sondern verdient auch das größte Interesse wegen ihrer hohen Informationsdichte.

Auf Seite 1 des „Reinpare der Qualifikationsliste für 1908“ erfährt man über die von Friedrich Schirza „Später [also nach Eintritt ins Heer] absolvierte Schulen und dergleichen: 1878/79 den Einj.[ährig] Freiw.[illigen] Kurs im F.A.R. [Feldartillerieregiment] No. 6 mit ‘gutem’; 1879 die Prüfung zum Res.[erve] Offizier mit ‘entsprechendem’; 1880 die Ergänzungsprüfung zum Berufsoffizier; 1884/86 den höheren Artilleriekurs mit ‘gutem’; 1886 die Artill.[erie] Schießschule mit ‘vorzüglichem’ Erfolge. 1887 die Wiederholungsprüfung am höh.[eren] Artill.[erie] Kurs mit ‘sehr gutem’; 1889/90 die Brigadeequitation [den Brigadereit- und Fahrkurs] mit ‘genügendem’; 1903 die Prüfung zum Major in der Artillerie mit ‘entsprechendem’ Erfolg. - “

Seite 2 des „Reinpare“ stellt die voneinander abhängigen Veränderungen von Charge (Dienstgrad), dienstlicher Verwendung und Garnisonsort in ihrem zeitlichen Ablauf in übersichtlicher Form dar. Auf diese Weise ist ein „Flussdiagramm“ von Friedrich Schirzas militärischer Laufbahn von 1878 bis 1908 entstanden (Fig. 2). Der ganze Reiz

²² „Mit Cirkular-Verordnung des k.k. Reichskriegsministeriums vom 15.3.1870, Präs. Nr. 8621, wurde die Anlegung von Qualifikationslisten verfügt, [...] Die Qualifikationslisten sind in zwei Ausfertigungen (‘Parien’) zu führen. Das eine Pare diene als ‘Makulaturpare’ [...] Das andere Pare war als ‘Reinpare’ [...] dem Kriegsministerium [...] einmal pro Jahr zu übermitteln. [...]“. Elektronische Information des *Kriegsarchivs in Wien*.

²³ Zimmermann, Unterabschnitte 3.5.1 und 3.5.2 in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 34–37 und 198–201.

dieses Blattes erschließt sich nur, wenn man es gründlich studiert. Zu den 12, in der rechten Spalte genannten Garnisonsorten Esseg [Osijek], Banjaluka [Banja Luka], Wien, Sarajevo, Prag, Pržemysl, Wien, Prag, Wiener-Neustadt, Prag, Varasdin [Varaždin], Lugos [Lugoj] kommen bis 1914 noch Fehértemplom [Ungarisch-Weißkirchen, Bela Crkva] und Budapest hinzu.

Diese Ergänzung leitet thematisch über zur Seite 3, wo Friedrich Schirzas „Länderkenntnisse“ angegeben sind: „Teile von Niederösterreich, Steiermark, Kroatien und Bosnien durch Garnisonierung, Märsche und Übungen. - Das südliche Ungarn.“ Unter „Besondere Kenntnisse und Geschicklichkeiten“ lesen wir: „Schwimmer, guter Klavierspieler, Komponist.“

Die jährlichen Beurteilungen und deren Begutachtungen sind Bestandteile der Qualifikationslisten. Trotzdem ist es zweckmäßig, sie getrennt vom jeweiligen „Reinpare“ zu behandeln. Denn während die „Reinparien der Qualifikationslisten“, ebenso wie das „Grundbuchblatt“, wie wir gesehen haben, nur objektive Daten enthalten, geben die „Beurteilungen“ und noch mehr die „Begutachtungen“ naturgemäß auch subjektive Meinungen wieder.

Für Friedrich Schirzas 36 Dienstjahre bis zum Beginn des ersten Weltkriegs liegen 33 Beurteilungen vor, die seine unmittelbaren Vorgesetzten abgegeben haben. Diese Beurteilungen wurden wiederum von Vorgesetzten seiner Vorgesetzten begutachtet. Die Gutachten befinden sich teilweise auf den Beurteilungsbögen, teilweise auf separaten Bögen.

In meiner Schirza-Biographie gebe ich eine Auswahl von zehn „Beurteilungen“ für die Jahre 1879 bis 1913 wieder²⁴ und behandle alle „Den Qualifikationslisten beigelegten Begutachtungen“ des Artilleriebrigadiers, des Truppendivisionärs, des Korpskommandanten und des Generalartillerieinspektors.²⁵ Anschließend komme ich dann nochmals zurück auf die Beurteilungen und gehe in einem zeitlichen Längsschnitt zusammenfassend auf sechs Merkmale ein.²⁶

Hier muss ich mich auf zwei der zehn Beurteilungen beschränken und auf die Begutachtungsbögen ganz verzichten. Die Beurteilung für das Jahr 1900²⁷ gebe ich im handschriftlichen Original als Fig. 3 und diejenige für das Jahr 1882²⁸ nachfolgend transkribiert wieder:

1 *Jahrgang*: 1882

2 *Charge*: Lieutenant

3 *Sprachkenntnisse*:

deutsch, spricht und schreibt es gut und korrekt; slovenisch, spricht und schreibt es gut und geläufig.

4 *Charaktereigenschaften, Geistesgaben, dann Kenntnisse, Geschicklichkeiten und Verwendbarkeit in der gegenwärtigen Sphäre*:

Hat gute Geistesgaben mit gleicher Auffassung, entspricht den manigfachen Anforderungen als Kompagnie-Offizier und als Lehrer in der Unteroffiziers-Bildungsschule

²⁴ Ibid., Abschnitt 3,6, Unterabschnitte 3.6.1 bis 3.6.10, 38–47 und 202–213.

²⁵ Ibid., Abschnitt 3,7, Unterabschnitte 3.7.2 bis 3.7.5, 48–52 und 214–218.

²⁶ Ibid., Abschnitt 3,8, 53–59 und 219–226.

²⁷ Ibid., Unterabschnitt 3.6.6., 43 und 208.

²⁸ Ibid., Unterabschnitt 3.6.3., 40 und 205.

in jeder Beziehung sehr gut. Hat sehr gute Kenntnisse vom Schießwesen und weiß dieselben praktisch gut zu verwerthen. Ist ein ziemlich guter Reiter, besitzt einige Pferdekenntniß; ist ein guter Rekrutenlehrer und Instruktor [Erzieher].

5 *Verwendbarkeit außerhalb der gegenwärtigen Sphäre:* keine.

6 *Diensteifer, Erfolg, Streben nach höherer Ausbildung:*

Hat sehr viel Eifer mit gutem Erfolge. Sein Wirken entspricht dem inneren Drange nach Thätigkeit aus Liebe und Interesse für den Dienst.²⁹ Bereitet sich für die Aufnahme in den höheren Artillerie Kurs vor.

7 *Benehmen vor dem Feind:* Nicht gedient.

8 *Benehmen, dienstliches:*

Ruhiges Gemüth, sanguinisches Temperament, ehrenhaften und festen Charakter; besitzt Entschiedenheit und sehr viel Ausdauer. Gegen Vorgesetzte gehorsam mit pflichtgemäßer Offenheit. Gegen Untergebene mit angemessener Strenge, jedoch wohlwollend, versteht Dienstordnung und Mannszucht zu erhalten, besitzt das Vertrauen der Untergebenen.

9 *Benehmen, außerdienstliches:*

Sehr beliebter Kamerad, im geselligen Verkehr gegen Höhere sehr achtungsvoll bescheiden, gegen Niedere freundlich und wohlwollend. Bewegt sich meist im Kreise seiner Kameraden.

10 *Gesundheits-Umstände, Kriegsdienst-Tauglichkeit:*

Ist kräftig gebaut, gesund, zu allen Feldfatiguen [Strapazen im Felde] geeignet. War vom 10. Feber bis 3. März mit Siphilis krank, und vom 3. Mai bis 9. August zum Kurgebrauch in Lipik und Sachsenfeld [Žalec] beurlaubt mit recht gutem Erfolg.³⁰ Ist mäßig kurzsichtig.

11 *Anmerkung:* ./.

12 *Qualifikation zur Beförderung:* In der Rangtour.³¹

- Unterschrift des Verfassers:

[gez.] Gustav Semrad, Major, Bataillons-Kommandant,

[gez.] Georg Landwehr, Hauptmann-Kompagniekmtd. und Rangältester.

- Begutachtung: Ein sehr strebsamer eifriger Kompagnie-Offizier. In der Rangtour.

[gez.] Wenzel Nepasizky, Oberst, Artillerie Direktor des 13. Corps“.

Die Beurteilungen und Begutachtungen sind „Momentaufnahmen“ am Ende des jeweiligen Jahres. Sie liefern ein mehr oder weniger zutreffendes Bild von Friedrich Schirza. Die „Aufnahmen“ zeigen ihn im Rahmen des Truppenkörpers, in dem er gerade dient. Diese Zeit-„Querschnitte“ habe ich ergänzt durch „Längsschnitte“ für einige „Merkmale

²⁹ Diese pathetische, alberne Formulierung zieht sich wie „Stehsatz“ durch zahlreiche Beurteilungen.

³⁰ Lipik war ein „besuchter Badeort im kroatisch-slawnischen Komitat [Verwaltungsbezirk] Požega [...] mit einer Jod-Thermalquelle von 64°. Sie ist die einzige auf dem Kontinent [...] und wird mit Erfolg [...] bei skrofulösen, syphilistischen und gichtigen Leiden gebraucht.“ *Meyers großes Konversations-Lexikon*, Bd. 12 (Leipzig/Wien, 1908), 599. Der *Schematismus [...] für 1914*, 1117, nennt Lipik als eine von elf „Militär-Badeanstalten“. Das k. u. k. Heer hat sich offenbar rasch und wirkungsvoll um die Heilung des an Syphilis (Lues) erkrankten Friedrich Schirza gekümmert, weit bevor Salvarsan (seit 1910) oder Antibiotika (seit den 1940er Jahren) verfügbar waren. Dadurch ist ihm offenbar das zweite und dritte Stadium dieser heimtückischen Infektionskrankheit erspart geblieben und vor allem die für das Spätstadium typische Gehirnverweichung (progressive Paralyse), die zum Beispiel die Komponisten Franz Schubert (1797–1828) und Hugo Wolf (1860–1903) aus Slovenj Gradec um Verstand und Leben brachte.

³¹ Also nach dem Dienstalster („Anciennitätsprinzip“).

der Beurteilung“³², die über den zeitlichen Verlauf der militärischen Laufbahn von 1879 bis zum Weltkrieg verfolgt werden.

Die Merkmale, die die Rubriken der Beurteilungen vorgeben, sind:

- Privatverhältnisse,
- Sprachenkenntnisse,
- Gesundheitsverhältnisse,
- Diensteyer, Erfolg, Streben nach höherer Bildung,
- Charaktereigenschaften, Geistesgaben sowie
- Kenntnisse, Geschicklichkeiten.

Die Analyse und die Darstellung der Merkmale sind aufwändig. Deshalb greife ich hier nur die letzte Rubrik heraus und fasse sie kurz und vereinfachend zusammen. Die zahlreichen Beurteilungen der „Kenntnisse und Geschicklichkeiten“ in den aufeinander folgenden Jahren lassen sich auf einige wenige Gesichtspunkte verdichten:

- Friedrich Schirza ist ein sehr guter Lehrer an militärischen Schulen und Akademien,
- er ist ein sehr guter Instruktor [Erzieher] von [ihm unterstehenden] Offizieren,
- er ist ein sehr guter Reiter und besitzt sehr gute theoretische Kenntnisse im Pferdewesen, die er praktisch zu verwerten weiß,
- er führt die Truppeneinheit, die er jeweils kommandiert (Batterie, Kompanie, Division, Regiment), geschickt, umsichtig und schneidig mit richtigem taktischen Verständnis,
- er hat vorzügliche Kenntnisse im Schießwesen und verwertet diese praktisch sehr gut.

Im Laufe seiner Dienstjahre hat sich Friedrich Schirza durch unermüdliche Fortbildung offensichtlich umfangreiche und bedeutende Kenntnisse der militärischen Führung, der Taktik und vor allem des Schießwesens und der Ballistik erworben. Sie sind für die erfolgreiche Laufbahn eines Artilleristen tatsächlich unerlässlich. Die Ballistik ist die Lehre von der Flugbahn der Geschosse. Sie ist im Wesentlichen ein Teilgebiet der Mechanik.³³

Eine Armee wird gewöhnlich nach den Erkenntnissen und Erfahrungen des jeweils *letzten* Krieges ausgerüstet und ausgebildet. Daher ist sie in der Regel auf den *nächsten* Krieg nur unzureichend vorbereitet. Diese fatale Tradition traf aber auf die k.u.k. Artillerie, die 1914 in den Weltkrieg zog, nicht zu. In den Jahrzehnten zuvor waren das rauchschwache Nitrozellulosepulver als Treibmittel für Geschosse, Brisanzsprengstoffe wie Trinitrotoluol (TNT) zur Granatfüllung und zuletzt ab 1900 der gebremste lange Rohrrücklauf zur Konstruktion von Schnellfeuergeschützen eingeführt worden. Damit war die k.u.k. Artillerie ihren Gegnern qualitativ gewachsen, wenn auch allzu oft quantitativ unterlegen. Diese Bemerkung leitet zum 4. Kapitel meiner militärischen Schirza-Biographie über.

³² Zimmermann, Abschnitt 3.8, Unterabschnitte 3.8.1 bis 3.8.6 in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 53–59 und 219–226.

³³ Die innere Ballistik befasst sich mit den Vorgängen im Geschützrohr beim Schießen, die äußere Ballistik mit der Bewegung des Geschosses zum Ziel. Die Flugbahn, die ein Geschöß vom Verlassen des Rohres an einnimmt, heißt ballistische Kurve. Sie hängt ab von der Anfangsgeschwindigkeit, der Form und dem Gewicht des Geschosses, dem Erhöhungswinkel des Rohres, der seitlichen Abweichung infolge des stabilisierenden Dralls, dem Geschößpendeln, der Anziehungskraft (Gravitation) der Erde, dem schwer erfassbaren Luftwiderstand und den ebenso ungewissen Witterungseinflüssen. Mit diesem, auch mathematisch anspruchsvollen Problem hat sich Friedrich Schirza eingehend befasst: mit sehr gutem Erfolg, wie seine Beurteilungen zeigen.

Der erste Weltkrieg³⁴ wird als die „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ (George F. Kennan) verstanden. Als „Weltbürgerkrieg“ (Ernst Nolte) leitete er „das Ende des bürgerlichen Zeitalters“ (Wolfgang Justin Mommsen) ein und führte in ein „Zeitalter der Extreme“ (Hans-Ulrich Wehler), das mit dem Ende des zweiten Weltkriegs noch nicht abgeschlossen war. Einige Historiker bezeichnen sogar die Zeit von 1914 bis 1945 als „zweiten dreißigjährigen Krieg“.

Im ersten Weltkrieg endete Friedrich Schirzas vielversprechende aktive militärische Karriere von einem Tag zum anderen, nämlich am 4. August 1916. Diese einschneidende Wende wird er als seine in die „Urkatastrophe“ eingebettete persönliche Katastrophe empfunden haben.

In meiner Schirza-Biographie schildere ich sehr knapp die Vorgeschichte und den Ausbruch des ersten Weltkriegs³⁵, und ich behandle das Kräfteverhältnis zwischen den Mittelmächten, also Österreich-Ungarn und Deutschland, und der Entente, also Frankreich, England und Russland, zu denen bei Kriegsausbruch wenig überraschend noch Serbien, Montenegro und Belgien traten.³⁶ Die Gegner der Mittelmächte hatten eine zahlenmäßige Überlegenheit von etwa 3 Millionen Streitern, wie die Tabelle in Fig. 4 belegt. Dieses Ungleichgewicht zeigt sich auch bei der Stärke der Kampftruppen, d.h. bei der Infanterie, Kavallerie und dem größten Teil der Artillerie. Nur bei der schweren Feldartillerie sind die Mittelmächte deutlich überlegen. Mit Russland hatte Österreich-Ungarn an seiner nördlichen und östlichen Grenze einen zahlenmäßig weit überlegenen Gegner. Die im Laufe des Krieges mehrfach drohende Niederlage des k.u.k. Heeres konnte nur durch rasche und umfangreiche deutsche Hilfe abgewendet werden.

Abgesehen von wenigen Wochen an der serbischen Front bei Šabac an der Save kämpfte Friedrich Schirza nur gegen die Russen. In vier „Vormerkblättern“ hat er seine „Verwendung im Kriege“ selbst niedergeschrieben. Diese sehr knappe Darstellung gibt aber kein deutlich gezeichnetes Bild seines Einsatzes im Felde. Um dies zu gewinnen, müssen die Stichworte aus den Vormerkblättern im Zusammenhang mit dem militärischen Verlauf des Krieges gesehen werden. Die Schwierigkeit einer solchen Darstellung liegt in der notwendigen Verdichtung der Fülle von einzelnen wichtigen Ereignissen auf einen erträglichen Umfang, der aber immer noch so groß ist, dass wir hier auf eine Wiedergabe verzichten müssen.³⁷ Stattdessen beschränke ich mich auf einen Auszug der Kriegsgliederung des k.u.k. Heeres vom Mai 1915 (Fig. 5), die belegt, dass „Oberst Schirza“ nun schon ein deutlich wahrnehmbares Rädchen in der Kriegsmaschinerie ist, sowie auf eine ergänzende Karte mit den sehr erfolgreichen Operationen der Mittelmächte im Jahre 1915 (Fig. 6), an denen auch der Artillerist Friedrich Schirza seinen historisch belegten Anteil hatte, wie wir später sehen werden.

Während des ersten Weltkriegs wurden an Stelle der Qualifikationslisten lediglich „Vormerkblätter für die Qualifikationsbeschreibung“ geführt. Die in diesen Vormerkblättern enthaltenen Daten sollten nach Kriegsende in neue Qualifikationslisten übertragen

³⁴ Zimmermann, „4 Der erste Weltkrieg“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 61–93 und 228–263.

³⁵ *Ibid.*, „4.1 Vorgeschichte und Kriegsausbruch“, 61–62 und 228–229.

³⁶ *Ibid.*, „4.2 Das Kräfteverhältnis“, 63 und 230.

³⁷ In meinem *Generalmajor Friedrich Schirza* gebe ich in „4.3 Friedrich Schirzas Kriegstheater“ eine flüchtige Skizze des Geschehens an der Nord- und Ostfront und gehe im Einzelnen auf „Das Kriegsjahr 1914“, „[...] 1915“ und „[...] 1916“ ein, 64–69 und 231–237.

werden, wozu es jedoch nicht mehr kam. Das erste Vormerkblatt hatte die Zeit vom Kriegsbeginn bis zum 31. Mai 1916 zu erfassen. Das Wiener Kriegsarchiv verwahrt für Friedrich Schirza vier „Vormerkblätter“. Die ersten beiden betreffen seine Verwendung „Im Felde“, die folgenden beiden seine Tätigkeit „Im Hinterland“.³⁸

Das „Vormerkblatt für die Qualifikationsbeschreibung für die Zeit vom 28.7.1914 bis 31.5.1916“³⁹ erfasst beinahe zwei für Friedrich Schirza erfolgreiche und wohl auch glückliche Jahre. Anfangs ist er, wie zuletzt im Frieden, Kommandant des Feldkanonenregiments Nr. 10, das nun aber die Nummer 31 trägt, da es der 31. Infanterietruppendivision (ITD) zugeordnet ist. Seit dem 1.12.1914 kommandiert er die 31. Feldartilleriebrigade. Ihm unterstehen nun sein bisheriges Feldkanonenregiment 31, das Feldhaubitzenregiment 31 und das schwere Feldartillerieregiment 31.⁴⁰

Mit seinem Divisionär, Feldmarschallleutnant Kasimir Freiherr von Lütgendorf (1862–1958), verstand er sich offensichtlich sehr gut. Das Verhältnis zu dessen Nachfolger (seit 19.3.1916) Generalmajor Josef Lieb (1858–1936) scheint eher von persönlicher Abneigung geprägt gewesen zu sein. Dies deuten schon Liebs etwas distanzierte Äußerungen in den Rubriken 6 und 7 des Vormerkblattes an:

„6 Kurze Beschreibung betreffs Charakter, militärischer Eigenschaften, Verhalten im Gefechte, besondere Waffentaten und Tätigkeiten.

Mein Vorgänger im Kommando [Lütgendorf] schreibt: ‚Sehr fleißig und ambitioniert. Er hat als Art.[illerie] Brigadier während der bisherigen Kämpfe sowohl im Bewegungs- als auch im Stellungskrieg recht gut entsprochen. Lässt sich die Instruierung seiner unterstehenden Truppen sehr angelegen sein. Die Kriegstüchtigkeit seiner Regimenter ist erstklassig.‘ Hat unter meinem Kd. [Kommando] im Stellungskampfe entsprochen u.[nd] schließe ich mich dem vorstehenden Urteile an.“

„7 Eignung zur Führung des nächst höheren Kommandos. Funktionen. Besondere Eignung für bestimmte Dienstzweige oder Posten.

Um ein Urteil über dessen Eignung für die Führung größerer Art.[illerie] Truppen fällen zu können, ist meine Kdo[Kommando]führung noch zu kurz, da ich den Brigadier nur vom Stellungskampf kenne.“

Auch Liebs unmittelbarer Vorgesetzter, Feldmarschallleutnant Ferdinand Goglia (1855–1941), Kommandant des V. Korps, äußert sich abwartend in seiner „**11 Beurteilung**: Ab 24.2. bis 31.5.1916. Einverstanden! Hatte nicht Gelegenheit seine Feuerleitung“⁴¹ zu beurteilen.“

Die Frage, was Friedrich Schirza wann und wo militärisch geleistet hat, beantwortet er selbst auf der Rückseite des „Vormerkblattes“ in der Rubrik „**12 Verwendung im**

³⁸ Zimmermann, Abschnitte 4.4 und 4.5 in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 70–87 und 238–257.

³⁹ *Ibid.*, Unterabschnitt 4.4.1, 72–75 und 240–244.

⁴⁰ Edmund Glaise von Horstenau, Hrsg., *Österreich-Ungarns letzter Krieg 1914–1918*, Bd. I (Wien: Verlag der Militärwissenschaftlichen Mitteilungen, 1929–1938), 66 und Bd. IV, Beilage 2. Das siebenbändige Werk des (als Opfer alliierter „Sieger-Justiz“ tragisch geendeten) österreichischen Militärgeschichtlers General Edmund Glaise von Horstenau (1882–1946) gilt als die maßgebliche und an Einzelheiten reichste Darstellung aller Operationen des k. u. k. Heeres im ersten Weltkrieg.

⁴¹ Die Feuerleitung ist eine wichtige Aufgabe des Artillerieführers der Infanterietruppendivision (ITD). Dabei geht es um die Bekämpfung der feindlichen Artillerie, die der Artilleriebrigadier leitet. Unter Einsatz seiner Beobachtungsabteilung gibt er seinen Regimentern Gefechtsaufträge nach der Karte und befiehlt die Feuerzusammenfassung (artilleristische Schwerpunktbildung) in den einzelnen Gefechtsstreifen. Die Regimenter geben ihren Divisionen (Abteilungen, Bataillonen) Gefechtsaufträge und weisen ihnen die Ziele zu. Die Division (Abteilung) als artilleristische Feueereinheit verteilt die Ziele auf die Batterien (Kompanien) und gibt Feuerbefehle. Die Batterie Führer stellen Schießgrundlagen auf und führen die Bekämpfung der Ziele durch.

Kriege“ (Fig. 7). Die von ihm in Spalte 3 selbst eingetragenen geographischen Namen konnten größtenteils verifiziert werden. In dieser knappen Form liefern sie aber kein leicht erkennbares Bewegungsprofil des Artilleriebrigadiers. Dies entsteht erst, wenn man die geographischen Namen in „Friedrich Schirzas [zuvor erwähntes] Kriegstheater“ einordnet.

Das „Vormerkblatt [...] für die Zeit vom 1.6. bis 8.8.1916“⁴² umfasst überraschenderweise nur etwas mehr als zwei Monate. Noch mehr überraschen die absprechenden und perfiden Ausführungen Generalmajor Liebs in den Rubriken 6 und 7. Sie lassen ein schlimmes Ende befürchten:

„6 Ernster ruhiger Charakter. Periodenweise wenig regsam und wenig initiativ, wodurch die geregelte Einflussnahme auf den Gang der Ereignisse nicht sicher gewährleistet ist. Für die Leitung von größeren Aktionen in defensivem wie offensivem Sinn daher nicht vollkommen befähigt. Für eine Verwendung im Hinterlande⁴³, auch für Ausbildungszwecke dürfte derselbe Zufriedenstellendes leisten können.“

„7 Für höhere Kommando nicht geeignet. Für Ausbildung der Ersatzformationen im Hinterland geeignet.“

Der Eintrag in Rubrik 9 „Anmerkung“ bestätigt die Befürchtungen dramatisch:

„Enthoben vom Kmdo [Kommando] der 31.Art.[illerie] Brigade laut Befehl des A.O.Kdos [Armeeoberkommandos]⁴⁴ [Pers] No. 18.074 [art] vom 4.8.1916.“

Damit ist das Ende der aktiven militärischen Laufbahn von Oberst Friedrich Schirza zwar noch nicht formal, aber praktisch besiegelt.

Eine über die absprechende Beurteilung im Vormerkblatt hinausgehende Begründung für die Enthebung darf im erwähnten AOK-Befehl vermutet werden. Mit einiger Mühe konnte er im Wiener Kriegsarchiv gefunden werden. Er besteht aus drei A3-Seiten. Die erste betrifft Formalitäten. Die zweite regelt den Ablauf der Kommandoübergabe bis ins einzelne: Oberst Schirzas Nachfolger, Oberst Vinzens Latka, „hat ehestens über PSSSt [Personalsammelstelle] Lemberg einzurücken. Pferde sind mitzunehmen“. Der dritten Seite ist auch eine, allerdings völlig unbefriedigende Begründung zu entnehmen:

„Obst. Steinhauser und Schirza werden ihrer Kmdos [Kommandos] enthoben und dem KM. [Kriegsministerium] zur Verfügung gestellt. Beide Stabsoffiziere rücken nach Kmdo [Kommando]übergabe ins Hinterland ab. Es wird ersucht, ihnen dann die Gründe ihrer Enthebung bekannt geben zu wollen.“

„Obst. Schirza. 2.AK. [Armeekommando] Res.Nr. 2924. - 31. ITD [Infanterietruppendivision, also Generalmajor Josef Lieb] berichtet, daß Obst. Sch. auf dem Posten des Art.Brig. [Artilleriebrigadiers] nicht mehr entspricht und für einen Posten im Hinterland in Aussicht zu nehmen wäre. Kps. u. AK. [V. Korps- und 2. Armeekommando] sind mit diesem Antrag einverstanden, bitten um eheste Verfügungen.“

⁴² Zimmermann, Unterabschnitt 4.4.2 in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 76–81 und 245–250.

⁴³ Während des Krieges befindet sich der aktive Soldat entweder im Felde, also auf dem Kampfplatz, oder im Hinterland, wo nicht gekämpft wird.

⁴⁴ De jure führte der früh vergreiste 84-jährige Kaiser Franz Josef I. (1830–1916) den „Allerhöchsten“ Oberbefehl über die gesamte bewaffnete Macht. Im Juli 1914 übertrug er jedoch Erzherzog Friedrich (1856–1936) den Oberbefehl über das k. u. k. Heer und ernannte ihn zum Feldmarschall. Die strategische Führung der k. u. k. Wehrmacht lag allerdings in den Händen des Chefs des Generalstabs (1906–1917) Generaloberst (seit 1916: Feldmarschall) Franz Freiherr Conrad von Hötzendorf (1852–1925).

„Obst. Latka. An der Tour zum Brigadier. GAI [Generalartillerieinspektor, d.h. Erzherzog Leopold Salvator] schildert ihn als sehr energisch.“

Hier drängt sich nun die Frage auf, was der Artilleriebrigadier Oberst Friedrich Schirza wann und wo so falsch gemacht hat, dass seine Vorgesetzten nachdrücklich forderten, ihn ehestmöglich seines Kommandos zu entheben. Die Frage nach dem „was“ führt über die Beurteilung, dass er „nicht mehr entspricht“, auf die Frage, welchen Anforderungen ein Artilleriebrigadier genügen muss. Die Antwort kann hier nur eine sehr kurzgefasste sein.

Die wesentliche Aufgabe der Feldartillerie einer Infanterietruppendivision (ITD), die ihr Artilleriebrigadier kommandiert, ist die bestmögliche Unterstützung der eigenen Infanterie, der sie den Weg zum Sieg bahnt. Dazu kämpft sie die feindliche Artillerie nieder und erschüttert die feindliche Infanterie bis zur Sturmreife. Ebenso wichtig ist die Unterstützung der eigenen Infanterie bei einer drohenden Niederlage und beim Rückzug.⁴⁵

Selbstverständlich beherrschte der Artilleriebrigadier Friedrich Schirza als versierter Theoretiker und Praktiker sein Handwerk so perfekt, dass er auf jede Situation reagierte, ohne viel überlegen zu müssen. Dennoch konnte sein Feuer nur dann die gewünschte Wirkung erzielen, also den Anforderungen entsprechen, wenn die feindliche Artillerie und Infanterie zahlenmäßig nicht allzu überlegen waren.⁴⁶ Diese Feststellung führt unmittelbar zur Frage des „wann“ und „wo“.

Die nach General Alexej Brussilow (1853-1926) benannte Sommeroffensive der Russen vom 4. Juni bis 29. August 1916 wird in sechs Offensivstöße unterteilt (Fig. 8). Der fünfte russische Stoß führte zur Schlacht bei Brody (22.7. bis 3.8.). Die entscheidenden Tage dieser Schlacht sind dargestellt auf einer Karte in Edmund Glaise von Horstenaus monumentalem Werk *Österreich-Ungarns letzter Krieg 1914–1918* (Fig. 9)⁴⁷. Sie zeigt: Am 25. Juli, früh, greifen die Russen Brody an. Am 27. Juli haben sie die Stadt erobert.

Die Stellungen nördlich und südlich von Podkamien werden von Teilen der 27. bzw. 31. Infanterietruppendivision (ITD) noch gehalten. Am 28. Juli werden die vom neuen, eingedrückten Frontverlauf südlich von Brody durch Umzingelung bedrohten Einheiten der 27., der 31. und auch der 14. ITD zurückgenommen. In der Nacht zum 29. Juli beziehen sie vorsorglich vorbereitete Auffangstellungen am Fluss Sereth. Damit ist ein von der 27. und 31. ITD verteidigter Geländestreifen von bis zu 20 km Breite verloren gegangen.

Diese offizielle Darstellung des Geschehens stimmt überein mit Friedrich Schirzas eigenen Einträgen im Vormerkblatt: „1.6. bis 28.7.1916: Stellungskämpfe östlich Podkamien.“

⁴⁵ Dazu wendet die Artillerie folgende Feuerformen an:

„1. Sperrfeuer, kurzes, sehr schnelles Feuer aller Geschütze vor bedrohte Teile der Infanterie. [...] Es kann von der Infanterie durch Leuchtzeichen angefordert werden. [...] 2. Störungsfeuer, überfallartiges, unregelmäßiges, eventuell mit verschiedenen Pausen wiederholtes Feuer zur Beunruhigung des Feindes. 3. Zerstörungsfeuer, planmäßiges Wirkungsschießen gegen ein bestimmtes Ziel zu dessen Vernichtung. 4. Feuerüberfall, schlagartiges Feuer mehrerer Batterien auf dasselbe Ziel. 5. Feuerwalze, zusammengefaßtes Feuer vieler Batterien in breiter Front; soll der angreifenden Infanterie den Weg bahnen und wird sprunghaft vorverlegt. Ausdehnung, Zeit und Verlauf der Feuerwalze bedürfen sorgfältiger Einzelanordnungen der höheren Führung.“

Fritz Eberhardt, „Feuerformen“ in *Militärisches Wörterbuch* (Stuttgart: Kröner, 1940), 106.

⁴⁶ Im Juli 1916 verfügte die 31. Feldartilleriebrigade über 49 Geschütze. Im August, nachdem Oberst Latka das Kommando übernommen hatte, betrug deren Zahl 105. *Österreich-Ungarns letzter Krieg*, Bd. IV, Teil 1, Bei-lage 2 und 7.

⁴⁷ *Österreich-Ungarns letzter Krieg*, Bd. IV, Beilage 24.

[...] 28.7.: Befohlener Rückzug auf Pieniaki [an der Braberka etwas östlich des Sereth]“. Höchstwahrscheinlich hat man den beiden Artilleriebrigadiers der 27. und 31. ITD, Oberst Julius Steinhauser bzw. Friedrich Schirza, die Schuld an der schmerzlichen Niederlage gegeben; ob zu Recht oder zu Unrecht wird wohl nicht mehr zu klären sein.

Dieses dramatische Geschehen wäre ein effektvoller Schluss meiner Darstellung. Aber es wäre ein allzu trauriges Ende einer hoffnungsvollen militärischen Laufbahn. Freilich ist die unmittelbar folgende Zeit noch glanzloser. Auf eigenen Wunsch wird Friedrich Schirza zum 1.4.1917 pensioniert und gleichzeitig auf Kriegsdauer wieder aktiviert, um seinem bedrängten Vaterland als Vorsitzender der Beschwerdekommision III in Leoben dienen zu können. Er füllt nun „Im Hinterland“ einen nur scheinbar bedeutungslosen Posten aus.

Während dieser Zeit nimmt er ein Privileg in Anspruch, welches Offiziere der k. u. k. Armee mit mehr als 30 Jahren Dienstzeit hatten. Mit dem Prädikat „Edler von“ erwirbt er den erblichen Adelsstand, der ihm am 4.1.1918 verliehen wird.⁴⁸ Dafür hatte er eine Gebühr von 540 Kronen (Stand: 1908) zu zahlen.

Ein Ereignis, von dem ganz am Ende von Friedrich Schirzas militärischer Laufbahn zu berichten ist, bietet Anlass zu mitfühlender Freude. Aus dem „Grundbuch“, Seite 6, wissen wir, dass ihm der Titel und Charakter eines Generalmajors verliehen wurde.⁴⁹ Diese späte, allzu späte Ehrung wird ihm zweifellos große Freude und Genugtuung bereitet haben. Die in Žalec verwahrte, schlichte, wenig ansprechend auf schlechtem Papier mit Maschine geschriebene Verleihungsurkunde ist ein untrüglicher Beleg für den unmittelbar bevorstehenden Untergang der Monarchie. Sie lautet:

„Präsidial Nr. 40423. P.V.Bl. [Personalverordnungsblatt] Nr. 204. Das liquidierende Kriegsministerium verleiht Euer Hochwohlgeboren mit 1. Nov. 1918 den Titel und Charakter eines Generalmajors mit Nachsicht der Taxe.

Wien, am 11. November 1918.⁵⁰

Der Sektionschef: [gez. unleserlich] Fmlt [Feldmarschalleutnant]“.

Nachtrag vom Juni 2012.

Nachdem ich am 10. Juli 2009 in Žalec anlässlich des Symposiums *Friderik Širca – Risto Savin. Osebnost, glasba, pomen* mit der vorstehenden Darstellung über *Generalmajor Friedrich Schirza* vorgetragen hatte, fand ich zwei weitere wichtige Quellen. Sie haben das bis dahin eher düstere Bild vom Ende der aktiven Karriere des Obersten Friedrich Schirza erheblich verändert und aufgehellt. Dies sind einmal drei „Offiziersbelohnungsanträge (OBA)“ und zum anderen ein Sammelband über die *Historischen Wurzeln der Sozialpartnerschaft* in Österreich aus dem Jahre 1986.

Die Belohnungsakten, die das Wiener Kriegsarchiv verwahrt, enthalten drei Anträge über Oberst Friedrich Schirza. Dies ist der OBA Nr. 4.806 (Karton 6) vom 27.9. und

⁴⁸ Die Stufen des Adels in absteigender Reihenfolge sind: Herzog, Fürst, Graf, Freiherr (Baron), Ritter (nur in Bayern und im alten Österreich), Edler (nur im alten Österreich) und das bloße „von“.

⁴⁹ Zimmermann, „4.6 Späte Ehrung und Orden“ in *Generalmajor Friedrich Schirza*, 88–93 und 258–263.

⁵⁰ Am gleichen Tag verzichtet Kaiser Karl I. (1887–1922) auf jeden Anteil an den Regierungsgeschäften und geht ins Exil. Damit ist das Kaiserreich Österreich-Ungarn zerfallen.

10.10. 1914 sowie der OBA Nr. 53.191 (Karton 48) vom 1.10.1915. Sie schreiben Friedrich Schirza gerade diejenigen militärischen Fähigkeiten in hohem Maße zu, die ihm sein Divisionär Generalmajor Josef Lieb Anfang August 1916 kategorisch abspricht. So lesen wir im Antrag vom

- 27.9.1914: „Seiner [Friedrich Schirzas] eminenten Umsicht und Rührigkeit ist es zu verdanken, daß die an diesem Schlachttage [9.9.1914] konzentrierte große Artilleriefront von 11 Batterien [...] durch musterhafte und zielbewußte Feuerleitung bald alle im Angriffsraume [...] feuernden feindlichen Batterien niederkämpfte, hiedurch den Angriff der eigenen Infanterie vorbereitete und deshalb direkt zum Erfolg des Tages beitrug.“
- 10.10.1914: „Ganz ausschließlich der persönlichen, aufopferungsvollen Einflussnahme des Obersten Schirza war es zu verdanken, daß die über nahezu ungangbares Terrain führenden, die feindlichen Stellungen an der Straße umfassenden Angriffe der 31. Infanterietruppendivision von Teilen des Feldkanonenregiments No. 10 begleitet und die Angriffe unserer Infanterie durch Artillerie unterstützt wurden. Insbesondere muß das Vorziehen von 4 Geschützen auf die steile Höhe Kote 743 [...] als eine ganz besondere artilleristische Leistung bezeichnet werden, welche gleichfalls nur der persönlichsten Einflußnahme des Obersten Schirza zu verdanken ist. Auch in früheren Affairen am nördlichen Kriegsschauplatz erwies sich Oberst Schirza als kaltblütiger, besonnener, ganz hervorragender Artilleriekommandant, [...]“.
- 1.10.1915: „Artilleriebrigadier Oberst Schirza hat an den vielen erfolgreichen Kämpfen der 31. Infanterietruppendivision durch zweckmäßige, zielbewußte [Feuer-] Leitung zweifellos Anteil genommen, insbesondere: [...].
Im Gefecht an der Ikwa bei Sapanow am 19.9. hat er durch die Gesamtleitung der Artillerie beim russischen Durchbruch bei Sapanow die eigene Infanterie bei Abwehr und nachfolgendem Gegenangriff hervorragend unterstützt. Am selben Tage wurde eine andere russische Abteilung bei Tarnobor zum fluchtartigen Rückzug in die Ikwa Sümpfe gezwungen, wobei diese sehr große Verluste durch unser Artillerie Feuer und Ertrinkungstod erlitt. Ich erachte diesen hervorragenden Oberst Brigadier einer neuerlichen Allerhöchsten Auszeichnung für besonders würdig.“

Auf Grund dieser Anträge erhielt Friedrich Schirza am 2.12.1914 den Orden der Eisernen Krone, Ritter 3. Klasse, und am 22.11.1915 das Ritterkreuz des Leopold-Ordens. Da er Schulter an Schulter mit seinen reichsdeutschen Waffenbrüdern gekämpft hatte, hat ihm Kaiser Wilhelm II. am 31.5.1915 das deutsche Eisernen Kreuz 2. Klasse verliehen.

Ein kritischer Vergleich der Belohnungsanträge mit der absprechenden Beurteilung durch Generalmajor Josef Lieb, die zur Kommando-Enthebung von Oberst Friedrich Schirza als Artilleriebrigadier führte, verstärkt den Verdacht auf eine willkürliche, persönlich motivierte Intrige des selbst nicht sehr erfolgreichen und daher wohl missgünstigen Divisionärs Lieb.

Nach seiner Pensionierung und gleichzeitigen Reaktivierung zum Oberst der Landwehr am 1.4.1917 leitete Friedrich Schirza seit dem 22.4.1917 die Beschwerdekommision

III in Leoben. Die naheliegende Annahme, dass diese Einrichtung Beschwerden von Soldaten behandeln würde, trifft nicht zu. Vielmehr sollten die 53 Beschwerdekommis-sionen für die Rüstungsindustrie Österreichs, die nach kaiserlicher Verordnung vom 18.3.1917 gebildet wurden, eine Lücke im *Kriegsleistungsgesetz* vom 26.12.1912 schließen, das Streiks der Arbeiter in Rüstungsbetrieben bei strenger Strafe untersagte.⁵¹ Die aus fünf Mitgliedern bestehenden Kommissionen, die ein höherer Staboffizier oder General leitete, hatten die Befugnis zur Zwangsschlichtung von Streitigkeiten um Löhne und Arbeitsbedingungen. Ihre Entscheidungen waren für Unternehmer und Arbeiter rechtsverbindlich und unanfechtbar.

In der spärlichen Literatur über die Arbeit der Beschwerdekommis-sionen ist nur *ein* Fall als Beispiel zu finden, nämlich eine „Beschwerde der Aufseher und Meister gegen die Bergdirektion Seegraben der Alpinen Montan-Gesellschaft [...]: der Verhandlungs-leiter in der Beschwerdekommis-sion Leoben III, Oberst Friedrich Schirza, unterstützte die Forderungen der Beschwerdeführer nach höheren Löhnen unter anderem mit dem Argument, die [offensichtlich unzureichende] Verpflegung der Belegschaft durch die Firma rechtfertige keine geringeren Geldlöhne. Die Lebensmittelversorgung sei unnötig schlecht, da er [Schirza] im Gasthaus ohne Probleme Schweinsbraten oder Rehrücken bekomme. [...] Für den Bergwerksdirektor in Seegraben [...] waren diese Vorgänge das Vorspiel zur russischen Revolution in Österreich.“⁵²

Friedrich Schirza hat in dieser zweiten, bisher unbekanntem und deshalb nicht gewür-digten Laufbahn in weniger als zwei Jahren Bedeutendes in zweierlei Hinsicht geleistet. Sein Gerechtigkeitssinn und seine kleinbürgerliche Herkunft machten ihn besonders empfindsam für berechtigte Anliegen der ausgebeuteten Arbeiterschaft. Daher war seine Verwendung als Vorsitzender einer Beschwerdekommis-sion vielleicht weniger für ihn selbst, als für die von hartherzigen Unternehmern und skrupellosen Kriegsgewinnlern drangsalierten Arbeiter ein Glücksfall.

Für die Kriegswirtschaft oder, wie man heute sagt, für den militärisch-industriellen Komplex war Friedrich Schirzas Tätigkeit sehr wichtig. In seinem örtlichen Bereich (Leoben) hat er Streiks in der Rüstungsindustrie durch sozialpartnerschaftliche Schlichtung abgewendet und dadurch die bestmögliche Versorgung der kämpfenden Truppe mit Waffen, Munition und Gerät ermöglicht. Damit hat er sein Vaterland im Hinterland wohl wirkungsvoller verteidigt, als er es im Felde als aktiver Artilleriebrigadier an einem Frontabschnitt von einigen Kilometern Breite bestenfalls gekonnt hätte. Daher darf seine Verwendung als Vorsitzender der Beschwerdekommis-sion Leoben III durchaus als krönender Abschluss seiner 40-jährigen militärischen Laufbahn gewertet werden.

⁵¹ Reichsgesetzblatt (RGBl) Nr. 236, betreffend die Kriegsleistungen.

⁵² Margarete Grandner, „Die Beschwerdekommis-sionen für die Rüstungsindustrie Österreichs während des ersten Weltkrieges - Der Versuch einer 'sozialpartnerschaftlichen' Institution in der Kriegswirtschaft?“ in *Historische Wurzeln der Sozialpartnerschaft*, Hrsg. Gerhard Stourzh und Margarete Grandner (München: Oldenbourg, 1986), 191-224.

I. Friedensstand (ohne Kolonialtruppen).

	Armee-korps	Inf. Divi-sionen	Kav. Divi-sionen	Inf. (Jäger-)Batt.	Kav. Estab-rons	Feld-art. Batt.	Fuß-(Festungs-)Art. Batt.	Pion. Komp.	Verte-hrstruppen-Komp.	Gesamt-friedens-stärke	
										Offiz. (ohne San. Offiz., Ob. Be-zante usw.)	Unter-offiziere und Mann
Deutschland a) . .	25	50	1	669	547	642	199	139	107	29 000	725 000
Osterreich-Ungarn	16	49	10	683	353	430	92	75	45	31 000	414 000
Mittelmächte	41	99	11	1352	900	1072	291	214	152	60 000	1 139 000
Frankreich	21	44	10	631	445	693	97	76	37	31 000	786 000
Rußland	37	79 ^{1/2} b)	28c)	1268	799	641	261	169	169	40 000	1 400 000
England	—	6	—	157	155	279	15	87	—	12 800	240 000
Serbien	—	10	1	60	16	62	8	8	3	2 400	87 000
Montenegro . . .	—	4	—	62	—	18	—	—	—	200	3 800
Entente	58	143^{1/2}	39	2178	1415	1693	381	549	—	85 900	2 416 800
Belgien	—	6	1	122	88	58	—	12	5	8 500	44 000
Zusammen	58	149^{1/2}	40	2300	1453	1751	381	566	—	89 400	2 460 800

a) Einschl. Lehr- und Versuchstruppen. — b) 70 Divisionen und 19 Schützen-Brigaden. — c) 24 Divisionen und 8 selbständige Brigaden (beides einschl. Kasaten).

II. Kriegstand (ohne Kolonialtruppen).

	Feldheer ^{a)}											Gesamt-kriegs-stärke (einschl. Besatzungs-truppen)	
	Armee-korps	Inf. Divi-sionen b)	Ref. Div. (einschl. Landw.-, Territorial- u. ähnl. Verbände) b)	Kav. Divi-sionen	Inf. (Jäger-)Batt.	Kav. Estab-rons	Feld-art.		Schwere Art. des Feld-beeres		Pion. Komp.		Kopf-stärke des Feld-beeres
							Batterien	Geschütze	Batterien	Geschütze			
Deutschland . .	26	51	45	11	1191	599	865	5 124	147 ^{1/2}	575	202	2 292 679	3 823 000
Osterreich-Ung..	16	45	7	11	755	408	450	3 516	42	168	64	1 421 000	2 500 000
Mittelmächte	42	96	52	22	1946	1007	1315	8 640	189^{1/2}	743	266	3 713 679	6 323 000
Frankreich . . .	21	46	37	10	1210	516	963	3 852	45	180	95	1 867 000	3 580 000
Rußland	37	79 ^{1/2}	35	28c)	1828	920e)	852	6 508	72	288	168	3 420 000	4 800 000
England	2	6	—	1	76	51	84	492	15	60	12	155 000	350 000
Serbien	—	6	6	1	156	54	102	408	14	58	36	240 000	300 000
Montenegro . . .	—	—	—	—	72	—	18	100	—	—	—	25 000	40 000
Entente	60	137^{1/2}	78	40	3342	1541	2019	11 360	146	586	311	5 707 000	9 070 000
Belgien	—	6	—	1	128	44	87	348	—	—	12	117 000	222 000
Zusammen	60	143^{1/2}	78	41	3465	1585	2106	11 708	146	586	323	5 824 000	9 292 000

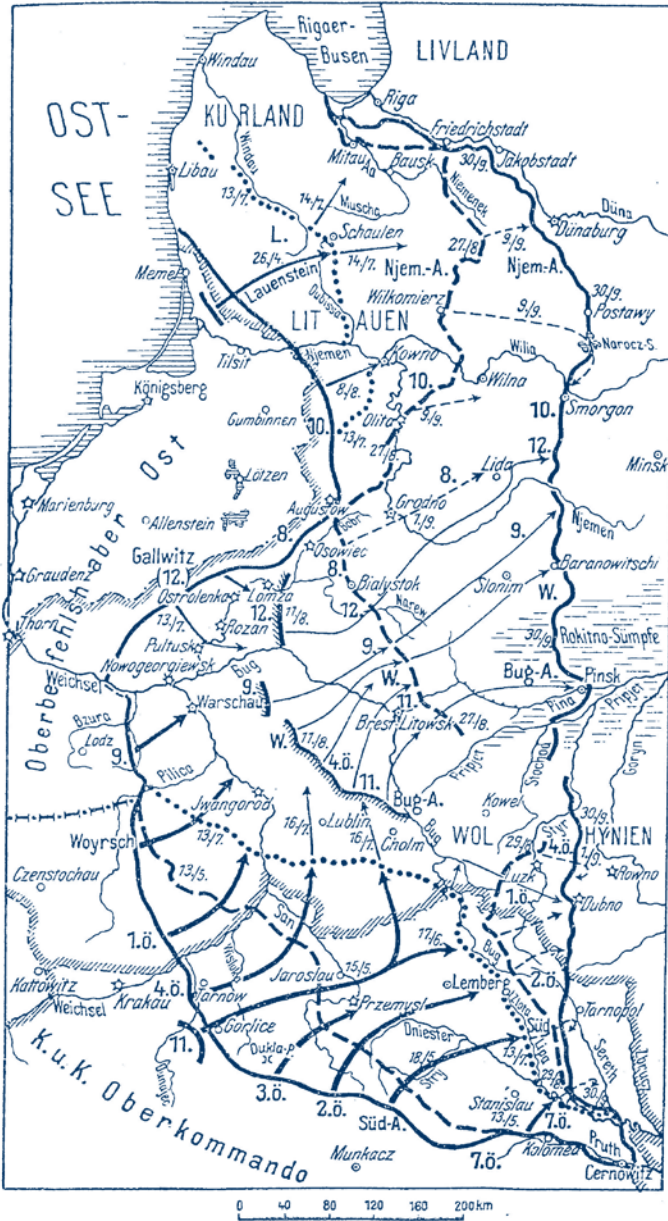
a) Einschl. der planmäßig zum Feldheer gehörenden Landwehr-, Territorial- und ähnl. Truppen sowie der Hauptreserven der Festungen; ausschließlich immobiler Truppen und Ersatz-truppen (auch mobiler). — b) Zwei selbständige Brigaden gleich einer Division gerechnet. — c) Ohne Kasakentruppen 2. Aufgebots, die als Divisions-Kavallerie Verwendung fanden.

Figur 4: Das militärische Kräfteverhältnis zwischen den Mittelmächten und der Entente zu Kriegsbeginn aus Reichsarchiv, Hrsg., Der Weltkrieg 1914–1918, Anlagenband zu Bd. 1.1 (Berlin: Mittler & Sohn, 1930), 510


2. ARMEE Kmdt.: GdK. v. Böhm-Ermolli GstbsChef.: GM Dr. Bardolff	
IV. KORPS Kmdt.: GdK. v. Tersztzyanszky GstbsChef.: Obstlt. Freih. v. Salfs-Samaden	V. KORPS Kmdt.: FZM v. Puhallo GstbsChef.: Obst. Sallagar
13. SchD.: FML Edl. v. Kreysa 25. SchBrig.: Obst. Richter 26. SchBrig.: GM Rintl 13. FABrig.: GM Tunk 32. ID.: GM Ritt. v. Willering 63. IBrig.: GM Edl. v. Obauer 64. IBrig.: GM Grallert 32. FABrig.: GM Kreycy 31. ID.: <u>FML Freih. v. Lütgendorf</u> 61. IBrig. GM v. Felix 31. FABrig.: Obst. Schirza 43. SchD.: FML Schmidt v. Georgeneegg 59. IBrig.: GM Kroupa 86. SchBrig.: Obst. Ritt. v. Zygadlowicz 54. IBrig.: Obst. v. Watterich 43. FABrig.: Obst. Michalek	37. HonvID.: GM Tabajdi 73. HonvIBrig.: Obst. v. Pogany 74. HonvIBrig.: GM Hunke 37. FABrig.: Obst. Wondre 33. ID.: FML Goglia 65. IBrig.: GM Freih. v. Dürfeld 66. IBrig.: GM Lieb 33. FABrig.: Obst. Kaufmann 27. ID: FML Kosak (Truppen beim IV und XVIII. Korps)
VIII. KORPS Kmdt.: FZM v. Scheuchenstuel GstbsChef.: <u>Obst SÜndermann</u>	XVIII. KORPS Kmdt.: <u>GdK. Ritt. v. Ziegler</u> GstbsChef.: Obst. Edl. v. Lunzer
51. HID.: FML v. Kornhaber 200. HIBrig.: GM Tanarky 201. HIBrig.: Obst. Szotak 14. ID.: FML Csicseric 27. IBrig.: GM Horvath 28. IBrig.: Obst. v. Zeldler 14. FABrig.: Obst. v. Ripper 41. HID.: FML Schay 40. HIBrig.: Obst. Schnetzer 82. HIBrig.: GM Schamschula 41. FABrig.: Obst. Capp	44. SchD.: FML Ludwig Goiginger 17. IBrig.: Obst. Edl. v. Dietrich 122. IBrig.: Obst. Ritt. v. Wasserthal 44. FABrig.: Obst. Edl. v. Ellenberger 9. ID.: GM Schön 18. IBrig.: Obst. Edl. v. Dokonal 53. IBrig.: GM Urbarz 9. FABrig.: Obst. Putsek
XIX. KORPS Kmdt.: FML Trollmann GstbsChef.: Obst. <u>Günste</u>	
29. ID.: FML Zanantoni 57. IBrig.: Obst. Wöllner 58. IBrig.: GM Poleschensky 7. FABrig.: GM Soppe 34. ID.: GM Ritt. v. Birkenhain 67. IBrig.: Obst. Trojan 34. FABrig.: Obstlt. Köchert	
Summe der 2. Armee: 127 ¹ / ₂ Baone, 12 Schwd., 85 Bt., 17 techn. Komp., 81.567 Feuegewehre, 1598 Reiter, 407 Geschütze	

Figur 5: Auszug aus der Gliederung des k.u.k. Heeres auf dem Russischen Kriegsschauplatz zum 1. Mai 1915

**Die Operationen der Verbündeten gegen Rußland
von Ende April bis Ende September 1915**



Figur 6: Die Operationen der Verbündeten gegen Russland von Ende April bis Ende September 1915. Aus Fritz Eberhardt, Militärisches Wörterbuch (Stuttgart: Kröner, 1940), 159

Verwendung im Kriege (chronologisch geordnet)							
auszufüllen vom Beschriebenen							
12	von bis	Dienstverwendung (Kommando, Truppe, dienstliche Stellung)	In dieser Verwendung mitgemachte Gefechte, Operationen, besondere größere Arbeiten etc.	Vorgesetzte im nebenstehenden Dienstverhältnis (Augenzeugen besonderer Waffentaten)	Verwundungen, Erkrankungen (in welchen Sanitätsanstalten, Urlaube, wo?)		
	1914	Obrtl. der 5. J. B. 10	alle Lagerarbeiten an	auf der 21. Feldzug an Gefangenenlager	auf der 23./II. 1914	keine Verwundungen, keine Erkrankungen	
	12/11			Verwundung der Lase, Lohar			
	12/12			Aktionen der 21. J. B. an der Lase			
	1919 - 2019			auf der Lase, Pneumonie			
	9/19			Aktionen der Lase, Korogama			
	10/19			Aktionen der Lase			
	3 - 5/10			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	13 - 23/10			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	27/10 - 31/10			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	14/11			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	21 - 22/11		Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	4/12		Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	5 - 14/12		Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	15 - 20/12		Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	20/12		Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	26 - 27/12		Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	28 - 29/12		Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	- 19/15	Obrtl. der 21. J. B. Ost. J. B.	Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	- 19/12			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	5/13 - 16/13			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	16/13 - 7/14			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	7/14 - 14/14			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	2 - 7/15			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	8/15			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	10 - 12/15			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	15/15			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	16 - 20/15			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	21/15 - 13/16	Obrtl. der 21. J. B. Ost. J. B.	Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	14/16			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	17 - 19/16			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	21 - 23/16			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	24 - 28/16			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	29/16 - 7/17			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	8/16 - 20/16			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	21/16 - 6/17			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	7/17 - 20/17			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	1916			Aktionen der Lase, Lohar, Lohar			
	24/12 - 16/16		Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
	16/16 - 14/16		Aktionen der Lase, Lohar, Lohar				
13	Unterschrift des Beschriebenen, womit derselbe für die Richtigkeit der selbst gemachten Angaben haftet:						
							

Figur 7: Vormerkblatt für die Qualifikationsbeschreibung für die Zeit vom 28.7.1914 bis 31.5.1916, Rückseite

<p>Juni</p>	<p>Sommeroffensive der Russen (4./6. – 29./8.)</p> <p>1. Offensivstoß (4. – 16./6.) Schlacht bei Olyka-Luck (4. – 9./6.) und beiderseits vom Dniester (10. – 16./6.) Gegenoffensive in Wolhynien (16. – 30./6.)</p>
<p>Juli</p>	<p>2. Offensivstoß (16. – 30./6.) Eroberung der Bukowina durch die Russen (16. – 24./6.) Schlacht bei Kolomea, am Pruth u. bei Kutu (24. – 30./6.)</p> <p>3. Offensivstoß (1. – 15./7.) Schlacht bei Kolomea (4. – 6./7.) Erste Schlacht bei Baranowicze (2. – 9./7.)</p> <p>4. Offensivstoß (15. – 31./7.) Schlacht bei Beresteczko (20. und 21./7.) Entlastungsvorstöße der Verbündeten (21. – 27./7.) Schlacht bei Bausk (16. – 22./7.)</p>
<p>August</p>	<p>5. Offensivstoß (22./7. – 3./8.) Schlacht bei Brody (22./7. – 3./8.) Schlacht beiderseits vom Dniester (22./7. – 3./8.) Entlastungsvorstöße der Verbündeten (28./7. – 4./8.)</p> <p>6. Offensivstoß (28./7. – 12./8.) Schlacht bei Kowel (28./7. – 12./8.) Schlacht bei Zalošce (4. – 8./8.) Schlacht bei Stanislaw (7. – 10./8.) Zweite Schlacht bei Baranowicze = Gorodyszczce (10./7. – 9./8.)</p> <p>Örtl. Kämpfe an allen Teilen der Ostfront (13. – 29./8.)</p> <p>Kriegserklärungen: Rumänien an Österreich-Ungarn (27./8.) Deutschland an Rumänien (28./8.) Türkei an Rumänien (30./8.)</p> <p>Einbruch der Rumänen über die Ost- und die</p>

Figur 8: Die Brussilow-Offensive. Aus Österreich-Ungarns letzter Krieg 1914-1918, Bd. V, Beilage 35, Auszug

SUMMARY

Friedrich Schirza/Friderik Širca (1859–1948), born in Žalec, Slovenia, is better known under his pseudonym Risto Savin, as an important composer, an exponent of Late-Romantic, Post-Romantic and Impressionist styles. In 1878 he joined the Austro-Hungarian army, which he left in 1918 as Major-General. The War Archives in Vienna (Kriegsarchiv des österreichisch-en Staatsarchivs) keep a large number of record sheets recording his military career, written in old German handwriting. They have recently been discovered by the author of this paper. The information they provide allows us to draw an exact picture of Friedrich Schirza's

career as an artillery soldier and show him in a commendable light. Through 36 years of peacetime he reached the rank of a colonel (1913) and became a commander of an artillery regiment. The consecutive steps of his career, his employment in different military units and the judgement of his performance by his superiors, are described in detail. In the Great War Friedrich Schirza served until 1916 as a highly decorated commander of an artillery brigade and fought at the Russian front. The description of the military actions and operations in which he took part is put in the context of a concise history of the war against Russia. After he retired from active service, he took over a senior position within the military-industrial complex.

Aleš Nagode

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

Med domom in svetom: Pesmi za glas in klavir Rista Savina

Between the Homeland and the Wider World: Songs for Voice and Piano by Risto Savin

Prejeto: 12. april 2012

Sprejeto: 14. september 2012

Received: 12th April 2012

Accepted: 14th September 2012

Ključne besede: 19. stoletje, 20. stoletje, Risto Savin, samospev, narodni preporod

Keywords: nineteenth century, twentieth century, Risto Savin, Slovene song, German Lied, national revival

IZVLEČEK

Članek ponuja nov pogled na gradivo povezano z ustvarjalnostjo Rista Savina za glas in klavir. Opozarja na nekaj doslej spregledanih skladb ter poskuša z razširjenim naborom dejstev korigirati uveljavljeno kronologijo nastajanja del. Izsledki znatno spreminjajo dosedanje razumevanje Savinove ustvarjalnosti. Njegova opredelitev za slovensko nacionalno gibanje ni bila nenaden zasuk, kot je to veljalo do sedaj, temveč rezultat dolgotrajnega odzivanja na pobude iz kulturnega okolja, v katerem je deloval.

ABSTRACT

The article presents a new view on the material linked to Risto Savin's songs for voice and piano. It draws attention to several songs that have thus far been unaccounted for and uses a range of facts to correct the established chronology of Savin's songs. The results of this research considerably alter our understanding of Savin's creativity. His decision to associate himself with the Slovene national movement was not an instant turning point, as has been believed, but rather a result of a long-term response to the initiatives from the cultural environment in which he worked.

Pesem je v 19. stoletju brez dvoma sodila med najpomembnejše glasbene žanre. Današnji opazovalec, ki lahko dejstva o glasbi tega časa spoznava predvsem s posredovanjem strokovne in znanstvene literature, bi sicer lahko dobil vtis, da je bila v senci drugih glasbenih zvrsti, predvsem glasbeno-scenske in simfonične glasbe. A že površen pregled ohranjenih dokumentov o koncertnih dogodkih pokaže, da so bile pesmi za različne zasedbe – od solista s klavirjem, preko vokalnega ansambla do različnih zbo-

rovskih zasedb - najbolj številne in v glasbenem življenju najbolj vsestransko prisotne skladbe.

Posebno mesto, ki so ga zasedale v glasbi 19. stoletja, je bilo posledica spleta političnih in kulturnih okoliščin. Delček odgovora na vprašanje, zakaj je bila prav pesem deležna take pozornosti, razkriva dejstvo, da je pesemski repertoar v največjem obsegu nastajal prav v Srednji Evropi. Prebivalstvo tega dela celine je živelo v političnih okvirih, ki niso ustrezali prevladujočim nacionalističnim težnjam sodobnega evropskega meščanstva. Drugače kot v zahodni Evropi, kjer so si nastajajoče meščanske elite lahko prisvojile že oblikovano identiteto velikih centraliziranih monarhij, se je srednja Evropa, razdrobljena v politične okvire, ki so bili dediščina fevdalnega partikularizma, krčevito borila za oblikovanje sodobnih nacionalnih držav. Ključno orodje za vzpostavitev vsaj duhovne nacionalne enotnosti je postala kultura, zlasti pa tisti del, ki je bil tako ali drugače povezan z rabo knjižnega jezika. Na njem je najprej temeljila zavest o enotnosti vseh Nemcev, kasneje pa so ta ključni določevalni dejavnik povzeli tudi drugi srednjeevropski narodi.

V tem procesu je pesem doživela popolno vsebinsko in funkcionalno preobrazbo. Če je bila vse do sredine 19. stoletja intimna zvrst, zasidrana v območju vedre, morda kvečjemu sentimentalne družabnosti in sorazmerno neodvisna od zunanjih estetskih, političnih in finančnih določitev, je v drugi polovici stoletja postala osrednje torišče nacionalnega prebujanja. Neizbežna tesna povezanost z jezikom in literaturo jo je nezadržno vsrkala v vrtnec političnega dogajanja. Ni naključje, da je pesemski repertoar najbogatejši pri narodih, ki v 19. stoletju niso imeli trdnega političnega okvira. Razumevanje njene vloge v javnem življenju se je tudi na Slovenskem – morda še izraziteje, kot v drugih evropskih okoljih - odvijal vzporedno z razvojem nacionalne ideje: od široke, multikulturne odprtosti za umetniške dosežke drugih jezikovnih skupin, do ekskluzivističnega purizma, ki je poskušal iz nacionalno čistega okolja izgnati vse, kar ni domače. Iz zvrsti za glasbenega ljubitelja je postala koncertna skladba, katere izvedba je bila vedno do določene mere tudi politična izjava.

Prav zato se tudi opazovanje ustvarjalnosti Rista Savina za glas in klavir v svojem izhodišču nujno nekoliko razlikuje od opazovanja del skladateljev, ki so delovali v drugačnih razmerah. Vsako glasbeno delo je namreč predvsem rezultat soodvisnosti med okoljem, ki je hkrati oblikovalo skladateljeva estetska in kompozicijska izhodišča ter določalo merila odmevnosti njegovih del, in skladateljevo inovativnostjo. Je svojevrsten seizmogram avtorjevega odločanja med različnimi možnostmi, ki se mu ponujajo v danih zunanjih okoliščinah.

Savinove skladbe za glas in klavir so zato izjemno uporabne za opazovanje skladateljevega osebnega razvoja in njegovega razmerja do okolja, v katerem je deloval. Njihova vrednost je toliko večja, saj jih v nasprotju z večjimi deli, npr. simfoničnimi ali glasbenoscenskimi, pri nastajanju in razširjanju ne omejujejo v tolikšni meri morebitne ekonomske in organizacijske omejitve. Zato bomo v nadaljevanju prispevka s pomočjo samosplovnih poskušali orisati in razumeti dinamiko spreminjanja skladateljevih ustvarjalnih in drugih nazorov ter poskušali na tej podlagi ponovno oceniti njegove ustvarjalne dosežke v tej žanru, pa tudi do sedaj uveljavljene ocene strokovne kritike.

Iz virov, ki pričajo o Savinovi glasbeni zapuščini, je mogoče razbrati obseg pozornosti, ki jo je skladatelj namenil ustvarjanju za glas in klavir. Načrtoval, komponiral ali

dokončal je skupno 41 skladb v tem žanru, od tega 16 na nemška in 25 na slovenska besedila. Nekatere od teh skladb niso povsem dokončane, spet druge pa so znane le po naslovu in so njihovi zapisi izgubljeni. Iz ohranjenega gradiva je le delno mogoče rekonstruirati kronologijo nastajanja tega repertoarja. Nekajkrat je to poskušal narediti skladatelj sam in izdelal več popisov del, ki jih hrani glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnica v Ljubljani.¹ Njegovi sezname so sicer dokaj popolni, vendar v njih vseeno pogrešimo nekaj – po njegovem mnenju verjetno manj pomembnih – del. Precej zmede je prineslo tudi njegovo neprestano spreminjanje številke posameznih opusov, ki so zato le nezanesljiv pokazatelj za identifikacijo in kronološko zaporedje skladb. Na podlagi dostopnega gradiva je seznam del z najbolj osnovnimi podatki izdelal tudi Dragotin Cvetko za svojo monografijo o skladatelju.² Zasnoval ga je kronološko, kar je nujno prineslo težave z umestitvijo skladb, za katere ni imel na voljo trdnih in na virih utemeljenih datacij. Pomanjkljive podatke je poskušal – kot bomo videli dokaj neuspešno – dopolniti z ugotovitvami stilne analize.

Že Cvetko je pravilno ugotovil, da je Savin svoja prva dela v tem žanru ustvaril na nemška besedila. Kronološko jih je umestil v čas študija pri Robertu Fuchsu in jim večinoma pripisal le skromno umetniško vrednost. Dejansko je mogoče v ta čas zanesljivo datirati le eno skladbo. Iz leta 1892 je gotovo *Mädel, wie blüht's*, podnaslovljena s *Volkslied*, katere rokopis nosi datum 1.4.1892.³ Medtem ko gradivo povezano s samospevi *Lass das Fragen, Eh' ich sah* in *Bild der Nacht* ne ponuja zanesljive podlage za datacijo, pa je mogoče nekoliko bolj natančno opredeliti ostale nemške samospeve, ki jih je Cvetko v svojem seznamu umestil v ta čas. Samospev *Wald bei der Nacht* je zelo verjetno nastal kar nekaj let kasneje, verjetno po letu 1898, kot je na podlagi zvez med pesnikom besedila in Savinom ugotovil Peter Zimmermann.⁴ Podobno je s skladbo *Bist du braun, bist du blond*. Cvetko je spregledal datacijo I/1900 na rokopisu,⁵ ki jo zopet potrjujejo tudi ugotovitve Petra Zimmermanna.⁶

Dodatno osnovo za datacijo lahko morda ponudi tudi primerjava notnega papirja, ki ga je Savin uporabljal za zapis svojih del. Čeprav so rokopisi njegovih del za glas in klavir na kar 27 različnih vrstah papirja – kar na nek način priča tudi o njegovi dinamični življenjski poti – se vseeno nakazujejo določene povezave, ki bi lahko kazale na kronološko bližino nekaterih del. Na enakem papirju kot *Bist du braun, bist du blond* sta še *An die Entfernte* in *Ich schreite heim*, ki bi jih zato lahko prej umestili v čas ok. leta 1900, kot na začetek prejšnjega desetletja.

V nadaljevanju seznama navaja Cvetko le še nekaj samospevov na nemška besedila. *Zwei Lieder von Richard Sanneck*, op. 18 (skladatelj je v seznamih del uporabljal tudi slovensko verzijo naslova) brez podrobnejše navedbe vira postavlja v leto 1901.⁷ Danes dostopno dokumentarno gradivo obsega rokopis, v katerem sta skladbi enoznačno datirani 3/[19]17 (*Am Wege*) in 4/[19]17 (*Im Mai*). Da je rokopis zelo verjetno nastal

¹ Narodna in univerzitetna knjižnica (v nadaljevanju NUK), Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del.

² Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 189–193.

³ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe K–N.

⁴ Peter Zimmermann, »Poesie und Trivialität in Risto Savins deutschen Liedtexten«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 104–105.

⁵ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe A–J.

⁶ Zimmermann, »Poesie und Trivialität ...«, 98–99.

⁷ Cvetko, *Risto Savin ...*, 59.

v označenem času priča tudi dejstvo, da so na podobnem papirju tudi nekateri drugi rokopisi, ki jih lahko enoznačno datiramo.⁸ Malo verjetno je tudi, da bi avtor ali drug prepisovalec izdelal prepisa starejših skladb istega niza s časovnim premorom enega meseca. Zato se ne zdi brez podlage domneva, da sta samospeva verjetneje kot leta 1901 nastala 1917.

Zelo malo zanesljivih sledi je tudi za kronološko umestitev samospeva *Frühling*. Cvetko ga je na podlagi stilistične analize postavil v leto 1906, kar pa je glede na druge pokazatelje malo verjetno. Prvi je brez dvoma uporaba podpisa Friederich Schirza na rokopisu skladbe, ki ga redno najdemo na skladbah iz zgodnjih devetdesetih let, kasneje pa je skladatelj dosledno uporabljal psevdonim. Drugi argument prinašajo znova ugotovitve Petra Zimmermanna, ki je uspel izslediti sorazmerno redko izdajo, ki je Savinu služila kot vir besedila in ki je izšla že leta 1893.⁹ Njena uporaba bil lahko prispevala k verjetnosti, da je samospev nastal že pred letom 1900.

Zadnja skladba na nemško besedilo, ki jo navaja Cvetkov seznam del, je *Kosakisches Wiegenlied*. Postavlja jo v leto 1920, tudi tokrat le na podlagi stilističnih potez in dejstva, da je napisan v nadaljevanju *Sonate za čelo in klavir*, op. 22 iz leta 1920.¹⁰

V svojem pregledu je Cvetko spregledal še tri skladbe na nemška besedila. Prva je *Wintersonne*, katere rokopis je na enakem papirju kot skladba *Svetla noč* iz niz *Pet pesmi Otona Župančiča*, op. 13, datirana v leto 1904. V zadnjih letih pa sta bili odkriti še dve, doslej povsem neznani deli: *Abendfriede*, ki je ni mogoče podrobneje datirati, in *Barbarazweige*, za katero bi lahko na podlagi ugotovitev Petra Zimmermanna o okoliščinah izida njenega besedila¹¹ postavili domnevo, da je nastala po letu 1909.

Kronologija nastajanja samospevov na slovenska besedila je – vsaj v grobih potezah – bolj zanesljivo določljiva. Večina skladb je nastala v sorazmerno kratkem ustvarjalnem obdobju desetih let med sredino zadnjega desetletja 19. in sredino prvega desetletja 20. stoletja. Niz začenjajo *Tri Aškerčeve balade*, op. 3, ki jih je Savin skladal v zadnjih mesecih leta 1895. V pismu bratu Josipu z dne 20. 10. 1895 omenja, da sta dve že dokončani. V naslednjem pismu, z dne 25. 11. 1895 pa se opravičuje, da se je prepisovanje nekoliko zavleklo in da jih zato prilaga šele omenjenemu pismu.¹²

Nekoliko bolj nejasno je nastajanje naslednjih dveh opusov, niza *Dve predsmrtnici*, op. 10 in *Skala v Savinji*, op. 9. V prvega je precej po nastanku povezal dve skladbi na besedilo Simona Gregorčiča (*Kropiti te ne smem* in *Tone sonce*). Prva je izšla že nekje na začetku leta 1903, v drugem letniku revije Novi akordi z naslovom *Predsmrtnica*. V avtorjevi zapuščini se je ohranila vrsta rokopisnih zapisov.¹³ Eden od njih nosi datum 1. 7. 1902, ki pa bi lahko označeval tudi datum prepisa, morda namenjenega uredništvu Novih akordov (rokopisa te skladbe sicer ni v arhivu uredništva Novih akordov). Drugi od rokopisov se po tipu uporabljenega papirja ujema s samospevom *Ljubica zdaj je dan*, ki je bil vključen v niz *Pet pesmi Otona Župančiča*, op. 13, ki pa je ni mogoče z

⁸ Npr. *Tri pesmi Otona Župančiča* iz 1918. NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe U–Ž.

⁹ Zimmermann, »Poesie und Trivialität ...«, 97–98.

¹⁰ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe S.

¹¹ Zimmermann, »Poesie und Trivialität ...«, 102–103. Za opozorilo na obe novoodkriti skladbi se iskreno zahvaljujem Suzani Ograjenšek.

¹² Suzana Ograjenšek, Priloga k diplomski nalogi *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in glasbenem dogajanju* (Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1998–99), 123–124.

¹³ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe A–J.

gotovostjo datirati. Tretji rokopis ni datiran, niti ga ni mogoče povezati z nobeno od skladb v skladateljevi zapuščini. Še več težav prinaša datacija samospeva *Tone sonce*.¹⁴ V zapuščini sta ohranjena dva rokopisa. Prvi nosi letnico 1903, drugi pa ni datiran, a je pisan na papirju tiskarne J[osef]. E[berle] & Co. z Dunaja, ki ga je Savin uporabljal v dveh različnih obdobjih svojega življenja (med 1895 in 1902 in med 1917 in 1918). Tako sicer nič ne nasprotuje Cvetkovi, na stilni analizi utemeljeni dataciji obeh del v leto 1898, vendar se zarisuje tudi možnost, da je Savin izpopolnjevanje obeh skladb dejansko zaključil šele med poletjem 1902 in začetkom leta 1903.

V istem obdobju je morala nastati tudi *Skala v Savinji*, op. 9, ki je prav tako izšla v drugem letniku Novih akordov leta 1903. Rokopisu, ki ga ni mogoče datirati ali kako drugače povezati s kakšno od datiranih skladb, je priložena obsežna korektura na papirju tiskarne J[osef]. E[berle] & Co., kakršnega je Savin uporabljal tudi za drugo od *Predsmrtnic*, op. 10. *Izgubljeni cvet*, ki ga je Cvetko na podlagi stilne analize postavil v leti 1898 ali 1899 je zanesljivo datiran z datumom 25. 5. 1899 na rokopisu skladbe.¹⁵ V istem času je morala nastati tudi *Zimska idila*, op. 7, ki je leta 1900 brez letnice izšla v založbi Schwentner v Ljubljani.¹⁶ Njen rokopis s prej omenjenimi skladbami izpred leta 1900 povezuje uporaba enakega papirja tiskarne J[osef]. E[berle] & Co.¹⁷

Le par let kasneje sta nastali obe skladbi, ki ju je Savin – skupaj z nemškima samospévoma *Eh' ich sah* in *Wald bei Nacht* – vključil v zbirko *Štiri pesmi za glas in klavir*, op. 5. Rokopis pesmi *Kaj bi te vprašal* je datiral 25. 10. 1903, na rokopisu *Pozabil sem mnogokaj dekle* pa je le letnica 1903.¹⁸

Skladbe naslednjega niza *Pet pesmi Otona Župančiča*, op. 13, so verjetno nastajale v prvih letih 20. stoletja. Enoznačno sta datirana rokopisa skladb *Svetla noč* (1904) in *Marica* (I/1906). *Pismo* in *To je* sta morda nastali v letih 1905 ali 1906, saj sta na enakem papirju kot *Marica*. Zadnja skladba, *Ljubica zdaj je dan*, pa je sicer nedatirana, a zapisana na enakem papirju kot eden od rokopisov samospeva *Kropiti te ne smem* iz op. 10.¹⁹ Zato bi bila morda lahko celo najstarejša skladba tega niza.

Savin se je zopet lotil komponiranja samospevov šele po desetletnem premoru. *Tri pesmi Otona Župančiča*, op. 20, je verjetno zložil v drugi polovici leta 1918, na kar bi lahko sklepali na podlagi pripisa »na Silvestrovo 1918« na zadnji strani zadnje pesmi.²⁰ Skupino samospevov, ki jih lahko enoznačno umestimo v to obdobje, zaokrožujeta *Čarne tvoje so oči*, op. 29, št. 1, katerega rokopis je datiran 26. 10. 1921²¹ in *Maškarada* (*Maskerada*) op. 31 iz leta 1928.²²

Ob navedenih skladbah pa je v delu Savinove zapuščine, ki jo hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, še nekaj nedatiranih samospevov na slovenska besedila. Najzgodnejša je verjetno *Ponočna potnica*, ki je Cvetko v času pisanja svoje monografije očitno še ni imel na razpolago. Med skladbe zgodnejšega

¹⁴ Vsi rokopisi obeh skladb so v NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe A-J.

¹⁵ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe A-J.

¹⁶ Franc Simonič, *Slovenska bibliografija. 1. del: Knjige (1550-1900)* (Ljubljana, 1905), 452.

¹⁷ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe U-Ž.

¹⁸ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe Š-T.

¹⁹ Vsi rokopisi so v NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe O-R.

²⁰ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe Š-T.

²¹ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe A-J.

²² NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe K-N.

obdobja bi jo lahko uvrstili na podlagi več posrednih sledi. Skladatelj je posegel po besedilu Antona Aškerca, ki ga je navduševal predvsem v času ok. leta 1900. V dvajsetih letih je uporabljal predvsem besedila mlajše generacije slovenskih pesnikov. S starejšimi samospeli jo povezuje tudi izrazito baladni značaj. Bližino nastanka obeh del morda izpričuje tudi avtorjev prvotni načrt, da bi jo skupaj z *Zimsko idilo*, komponirano leta 1900, povezal v op. 4.²³

Ostala nedatirana dela brez dvoma sodijo v dvajseta leta. *Romanca*, na besedilo Srečka Kosovela, ni mogla nastati prej, saj je pesnik v tem času šele začel s svojim ustvarjanjem. Dragotin Cvetko jo je na podlagi stilističnih značilnosti umestil v leto 1922. V svoji monografiji navaja tudi, da naj bi bila skupaj s *Kosakisches Wiegenlied* napisana na nadaljevanju papirja *Sonate za violončelo in klavir*, op. 22 iz leta 1920, kar bi dajalo domnevi nekoliko večjo težo.²⁴ Medtem ko Cvetkova navedba za *Kosakisches Wiegenlied* drži,²⁵ pa je edini rokopisni izvod *Romance* v Savinovi zapuščini pisan na povsem drugačnem papirju.²⁶ Domneva, da je samospel nastal že leta 1920, je še nekoliko manj verjetna ob dejstvu, da je Kosovelovo besedilo prvič izšlo šele leta 1927 v zbirki *Pesmi*.²⁷ Zato je veliko verjetnejša domneva, da je skladba nastala ob koncu dvajsetih let.

Podobno velja za nekončan samospel *Molče v večer sem šel*, ki ga prav tako ni v Cvetkovem seznamu del. Savin ga je verjetno komponiral najprej v drugi polovici leta 1927, ko je v prvi številki revije *Svobodna mladina* izšlo besedilo Vladimirja Premruja.²⁸ V skupino del iz dvajsetih let sodi tudi nedokončani *April*, katerega nastanek je Cvetko sodeč po predvidenem opusu 25 (ki ga imata sicer tudi *Dva četverospela* iz leta 1926) umestil v leto 1926 ali 1927.²⁹

Zgolj po naslovu poznamo samospel *Pomladi*, ki ga je hotel Savin skupaj s *Čarne tvoje so oči*, kot številko dve povezati v opus 29. O njem priča le napis na skupni mapi, v kateri pa je danes le rokopis prvega samospela. Morda gre za samospel *Frühling* iz zgodnejšega obdobja. Povezovanje zgodnejših in kasnejših ter nemških in slovenskih del v enoten niz ni izključen, saj je na podoben način oblikovan tudi niz *Štiri pesmi za glas in klavir*, op. 5.

Obsežen opus samospelov na nemška besedila je - vsaj kolikor je mogoče sklepati po dostopnih podatkih - ostal v veliki meri neznan širši javnosti. Nobena od skladb ni izšla v tisku, zdi pa se tudi, da si Savin ni posebej prizadeval, da bi izvajalcem omogočil dostop do njih. Leta 1937 se je pisec besedil samospelov *Am Wege* in *Im Mai*, Richard Watzlawek - Sanneck nanj obrnil s pobudo, da mu posreduje rokopise obeh pesmi. Sanneck je bil v tem času zastopnik znanega češkega tenorista Richarda Kuble, ki bi v sporede svojih koncertov in načrtovane turneje po Jugoslaviji uvrstil tudi Savinove skladbe. Skladateljjev odgovor je bil dokaj hladen. Izgovoril se je, da nima pripravljenih prepisov skladb, da bi prepisovanje terjalo preveč časa in da Sanneck lahko skladbe

²³ Prim. ustrezne oznake na obeh rokopisih. NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe O-R in skladbe U-Z.

²⁴ Cvetko, Risto Savin ..., 106.

²⁵ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe S, Mapa *Sonata za violončelo in klavir*, op. 22.

²⁶ NUK, Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika, Sezname del. Skladbe O-R.

²⁷ Anton Ocvirk, ur., Srečko Kosovel: *Zbrano delo: Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*, 1. zvezek (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1964), 447. Morda bi jo lahko Savin povzel tudi po skoraj sočasni objavi v reviji *Mladina* 3 (1926/27): 74.

²⁸ Vladimir Premru, »Molče v večer sem šel«, *Svobodna mladina* 1 (1927/28): 57.

²⁹ Cvetko, Risto Savin ..., 156.

dobi, če bo v času turneje na obisku v Jugoslaviji. Vzrok za Savinovo zadržanost do Sanneckove pobude bi lahko bila sicer tudi osebna zamera, katere vzrok je bilo Sanneckovo neuspešno, a drago posredovanje za izvedbo Savinove opere *Lepa Vida* na Dunaju.³⁰

Nekoliko bolj znane so bile skladbe na slovenska besedila. Sorazmerno kmalu po nastanku, domnevno 1899 in 1900, so v založbi Schwentner v Ljubljani izšle *Zimska idila*, op. 7 in *Tri Aškerčeve balade*, op. 3. V drugem letniku revije *Novi akordi* so 1903 izšle *Predsmrtnica (Kropiti te ne smem)* in *Skala v Savinji*, op. 9. Naslednji samospevi so v tisku izšli šele iz leta 1921, ko je Savin v založbi Goričar in Leskovšek iz Celja izdal zbirki *Pet pesmi Otona Župančiča*, op. 13 in *Tri pesmi Otona Župančiča*, op. 20. V začetku tridesetih let si je dopisoval z Ludvikom Zepičem v zvezi z izvedbo nekaterih samospevov (*Skala v Savinji*, *Maškarada*, *Čarne tvoje so oči*) na koncertih v Ljubljani, Ptujju in Beogradu.³¹

Sorazmeren je bil tudi odziv strokovne javnosti. Medtem ko o nemških skladbah nimamo nobenega kritičnega zapisa, so bile večinoma ugodnih ocen deležne natisnjene slovenske skladbe. Gojmir Krek je v leta 1901 ugodno, a nekoliko zadržano ocenil *Tri Aškerčeve balade* in *Zimsko idilo*. Prepoznal je skladateljev smisel za ustvarjanje baladnih vzdušij, primerno deklamacijo, všečno melodiko, domiselno rabo harmonskih možnosti in bogato oblikovanje klavirskega stavka.³² Do podobnih ugotovitev je prišel tudi Vladimir Foerster, ki je v skladbi *Skala v Savinji* najbolj pohvalil smisel skladatelja za slikanje baladnega vzdušja in bogato, skoraj simfonično klavirsko spremljavo.³³ Anton Lajovic je nekaj let kasneje Savinove samospeve s preloma stoletja označil kot »znanilke novih časov«, kot glasbo, ki je »krepka, mladostno brezobzirna glasba, ubirajoča predrzne moderne harmonije, v jezo in ogorčenje naših tedanjih kritičnih kvintolovcev.«³⁴ A navdušenje nad Savinovim delom se je postopno ohlajalo. Patetične oznake, ki jih srečamo v Lajovčevem zapisu, so se pri naslednji generaciji ohladile. Kogoj je v pregledu slovenske ustvarjalnosti za glas in klavir hladno ugotovil, da je Savin »napravil nekaj samospevov, ki so prav izrazite skladbe.«³⁵ Že leto pred tem pa je precej zmerno pohvalil zbirko *Pet pesmi Otona Župančiča* in kot popolnoma nepotrebno označil *Tri pesmi Otona Župančiča*.³⁶

Zgodovinski lik Rista Savina, znanilca moderne in dviga slovenske nacionalne kulture na evropsko raven, je do konca izrisal Dragotin Cvetko s svojo monografijo iz leta 1949, ki še danes ostaja edina podrobna, celovita in znanstveno utemeljena obravnava skladateljevega življenja in dela. Njegovo videnje so močno zaznamovala metodološka izhodišča, na katerih temeljijo tudi ostala Cvetkova dela o zgodovini glasbe na Slovenskem. Savinovo ustvarjalnost je opazoval na podlagi dveh, zanj nespornih in naravno pogojenih razvojnih procesov. Prvi je bil stilistični razvoj evropske umetne glasbe, ki ga je razumel kot stalen napredek v odkrivanju vedno bolj izpopolnjenih skladateljskih izraznih sredstev. Kvaliteta glasbenega dela je bila po njegovem mnenju v pretežni meri

³⁰ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 114–115.

³¹ Prav tam, 135–136.

³² Gojmir Krek, »Zimska idila«, *Ljubljanski zvon* 21 (1901): 68–69.

³³ Vladimir Foerster, »Novi akordi«, *Ljubljanski zvon* 22 (1902): 713–714.

³⁴ Anton Lajovic, »Lepa Vida«, *Novi akordi* 9, št. 2 (1910): 9.

³⁵ Marij Kogoj, »O razvoju slovenskega samospeva«, *Dom in svet* 35 (1922): 284.

³⁶ Marij Kogoj, »Risto Savin: op. 13, *Pet pesmi*; op. 15, *Tri pesmi*. Celje: Goričan in Leskovšek, »*Ljubljanski zvon* 41 (1921): 700.

odvisna od čim večje uporabe zadnjih novosti sodobne kompozicijske prakse. Drugo merilo, s katerim je Cvetko meril estetski, s tem pa implicitno tudi zgodovinski pomen na Slovenskem nastalih glasbenih del, pa je njihov prispevek k razvoju in uveljavitvi samobitne slovenske nacionalne glasbene kulture. Po njegovem mnenju je pomembna le tista glasba, ki s svojimi potezami izpričuje narodno zavednost svojega avtorja.

Cvetkov metodološki pristop pove več o zgodovinopiscu in o času, v katerem je bil uporabljen, kot o predmetu opazovanja. Njegova interpretacija Savinove ustvarjalnosti je prej skrbno retuširana slika, kot prikaz in razčlemba dejanskega zgodovinskega dogajanja. Prikazuje jo tako, kot so si jo udeleženi – zavedno ali nezavedno – želeli videti. Težnja po jasni, z obema že omenjenima vodilnima procesoma strukturirani pripovedi o Savinovem delu, je Cvetka zapeljala v tavnološko opazovanje njegovih del. Svoje ugotovitve o skladateljevem ustvarjalnem razvoju je največkrat utemeljil na domnevnih datacijah skladateljevih del, ki pa jih je določil sam, največkrat izključno na podlagi teh istih, vnaprej postavljenih ugotovitev.

Dopolnjena in deloma korigirana datacija Savinovih del za glas in klavir zato pomembno spreminja Cvetkovo poenostavljeno videnje skladatelja, ki z vsako naslednjo skladbo stopa naprej na poti od posnemanja uveljavljenih tradicionalnih zgledov proti avtonomnemu odkrivanju širnih prostranstev modernistične izraznosti in od nacionalne neopredeljenosti proti vlogi enega od prerokov nacionalne glasbe. Pri podrobnejšem opazovanju se Cvetkovi jasno usmerjeni razvojni tok razlije v vrsto vzporednih, v različne smeri tipajočih procesov. Savinova dela za glas in klavir niso postaje na jasno usmerjeni poti, ampak množica avtonomnih zgodovinskih dogodkov. Vsak zase je pogojeni s spletom spremenljivih osebnih in zunanjih okoliščin, ki je ključno določal skladateljeve ustvarjalne odločitve.

Najprej se ozrimo na Savinovo izbiro jezika besedil za uglasbitev. Cvetko je v svoji monografiji nastanek večine samospbevov na nemška besedila postavil v prvo polovico devetdesetih let in njihov nastanek pojasnil - bolje bi rekli opravičil - s študijskimi nalogami pri Robertu Fuchsu.³⁷ V čas po vstopu Savina v slovensko glasbeno javnost pa je umestil le še tri nemške skladbe, od katerih je ena ostala nedokončana. Cvetkova pripoved, podprta tudi s skladateljevimi razmišljanji o prihodnji ustvarjalni usmeritvi v jugoslovansko smer,³⁸ izraža sklepanje, da se je Savin v sredini devetdesetih let popolnoma predal slovenskemu nacionalnemu gibanju in služenju slovenski glasbeni kulturi.

Korigirana kronologija pa opozarja na možnost, da je Savin vse do začetka dvajsetih let kontinuirano ustvarjal nemške pesmi za glas in klavir v podobnem obsegu kot slovenske. Pobude za to so brez dvoma dajali družabni stiki, ki jih je navezal v tujejezičnem okolja, v katerem je dolga leta bival. Vanj se je lahko - tako duhovno kot jezikovno - vključil brez težav. Izhajal je iz spodnještajerskega malomestnega okolja, v katerem je bila brez občutnejših konfliktov vse do sredine 19. stoletja uveljavljena izrazita diglosija. Slovenščina je bila sicer sprejet in samoumeven jezik ruralnega okolja, a je bila funkcionalno omejena na vsakdanjo rabo. Vsa višja kultura je bila tesno povezana z uporabo nemškega jezika, ki je bil zato tudi pomemben označevalec družbenega položaja. Iz

³⁷ Cvetko, *Risto Savin* ..., 23.

³⁸ Cvetko, *Risto Savin* ..., 38-39.

ohranjenega arhivskega gradiva lahko jasno razberemo, da se je Savin – ne glede na svojo morebitno zavestno nacionalno opredelitev – v izhodišču pogosteje in bolje izražal v nemščini, kot v slovenščini. S svojimi najožjimi sorodniki si je dopisoval v nemščini, za pisma v slovenščini pa je pogosto izdelal nemške koncepte ter jih je šele nato prevedel v slovenščino. Dominantno vlogo nemščine je še okrepilo dolgoletno bivanje v tujem, predvsem nemško govorečem okolju.

Njegovo izpopolnjevanje v uporabi knjižnega slovenskega jezika je bilo sorazmerno pozno in je bilo samo dolgotrajen proces, ki se odraža tudi v njegovi ustvarjalnosti za glas in klavir. Stik med melodijo in besedilom je v skladbah na nemška besedila veliko bolj naraven in doživet. Določene zadrege s prozodijo slovenskih besedil so opazne predvsem v zgodnjih slovenskih skladbah. Medtem ko se glasbena kritika Gojmir Krek in Anton Lajovic v ocenah *Treh Aškerčevih balad* za te spodrsrljaje nista zmenila, je nanje opozoril prvenstveno literarni kritik Evgen Lampe³⁹ (njegovo besedilo je Cvetko v monografiji popolnoma spregledal).

Predstava o Savinu kot prepričanem nacionalistu je zato brez dvoma zaznamovana s kasnejšim političnim in kulturnim razvojem in v svojem bistvu povsem ahistorična. Skladatelj je vse do popolnega preloma, ki ga je prinesel konec 1. svetovne vojne in razpad Avstro-Ogrske, poskušal premoščati naraščajoči prepad med kulturama. Vedno znova se je loteval nemških besedil, občasno si je prizadeval tudi za izvedbo svojih skladb v nemško govorečem delu Avstrije.⁴⁰ A na svoji ustvarjalni poti je bil vedno močneje razpet med dva vsaksebi drveča svetova, dokler ga zgodovinske okoliščine niso privedle do tega, da je dokončno sprejel vlogo slovenskega skladatelja.

Od kod torej Savinova odločitev za uglasitev dosežkov mladega slovenskega pesništva, ki so mu povzročali nemalo težav? Lahko ga razložimo predvsem z zavestno željo, da bi ohranil stik s svojo vedno bolj izključno slovensko domovino in vstopom v javnost nastajajoče nacionalne glasbene kulture. Ne smemo namreč pozabiti, da je Savin s svojimi stvaritvami stopal pred javnost, ki je v vedno manjši meri delila njegovo, v domačem okolju pridobljeno in med dolgotrajnim bivanjem v vele mestih poglobljeno multikulturnost. Uporaba slovenskega jezika je bila pomembna – v slovenskih razmerah morda celo edina – izbira, ki je državljana Avstro-Ogrske opredelila kot Slovenca in ga ločila od pripadnikov drugih narodov. Zato je dejanje, ki bi bilo za skladatelja v drugačnih razmerah zgolj ena od ustvarjalnih odločitev, postalo ključno za ugoden odmev v njegov domači kulturni javnosti.

Druga ustvarjalna odločitev, ki jo je moral Savin sprejemati ob nastanku vsake od skladb, pa je zadevala njihovo glasbeno podobo. Cvetko je poskušal s svojo kronologijo poudariti stilni razvoj, ki naj bi se odvijal v skladateljevem ustvarjanju. Prve skladbe, zlasti tiste na nemška besedila, je zaradi ponekod jasne, zaokrožene oblikovanosti in nekoliko ožjega izbora harmonskih možnosti označil z zelo neposrečeno oznako »klasicistične«. Na drugi strani pa opaža v skladbah na slovenska besedila pojav prvin, ki jih označuje kot »pozno romantične«, v slovenskem kontekstu celo »moderne«.⁴¹

³⁹ Evgen Lampe, »Tri Aškerčeve balade«, *Dom in svet* 13, št. 3 (1900): 94–95.

⁴⁰ Npr. dopisovanje s Sanneckom, ki je posredoval pri ponudbah za izvedbo opere *Lepa Vida* v Volksoper na Dunaju. Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 112.

⁴¹ Cvetko, *Risto Savin ...*, 35.

Dopolnjen pregled pesmi in spremenjena kronologija tudi tu nekoliko spreminja našo sliko zgodovinskega dogajanja. Za številne »klasicistične« skladbe se izkaže, da so nastale hkrati z »modernističnimi«, včasih pa celo za njimi. Njihova drugačna podoba torej ne more biti posledica skladateljeve ustvarjalne nezrelosti ali nezmožnosti za uporabo širše palete skladateljskih rešitev. Podrobnejši pogled pokaže, da gre večinoma za bolj lirične skladbe, kjer je vsebina in struktura besedila ponujala manj možnosti za uporabo prekomponirane oblike ali zaostrenih harmonskih možnosti. Morda pa so njihovo podobo narekovale tudi povsem drugačne spodbude za njihov nastanek. Precejšen del tovrstnih skladb je očitno nastal za izvedbo v krogu Savinovih sorodnikov, prijateljev in znancev. Izvajalska zahtevnost skladbe je v mnogih prilagojena izvajalskim sposobnostim ljubiteljskih glasbenikov. Morda od tod tudi nekoliko skromnejše melodično oblikovanje, ki pred pevca ne postavlja težjih nalog. Po pravilu pa je že v zgodnjih delih široko razvit klavirski part, ki ga je verjetno izvajal skladatelj sam in ga je zato lahko ustrojil po svojih, nikakor ne skromnih pianističnih sposobnostih.

Slovenski samospevi na drugi strani odražajo Savinovo željo, obogatiti slovenski repertoar za javno, koncertno izvedbo. Skladbe so zahtevnejše tako za izvajalce, kot za poslušalce in si jih težko predstavljamo izvedene v okvirih salonskega družabnega muziciranja. Za primer, kakšne so bile izvajalske zahteve v primerjavi s splošno ravno sposobnosti poklicnih glasbenikov, lahko navedemo dogajanje ob načrtovani izvedbi nekaj Savinovih samospevov na koncertih v začetku tridesetih let. Kot glavna ovira za uvrstitev skladbe na spored se je pokazala zahtevnost klavirskega parta samospeva *Maškarada*, ki se ga pianist Anton Ravnik, sicer diplomant praške mojstrske šole in učitelj klavirja na Konservatoriju Glasbene matice, ni utegnil naučiti v dveh tednih, kolikor je ostalo do koncerta.⁴² Ustvarjalna brezkompromisnost in upoštevanje mednarodnih izvajalsko-tehničnih standardov, ki mu je prinesla navdušeno hvalo Gojmira Kreka in Antona Lajovica, je bila v skromno razvitem slovenskem kulturnem okolju morda najpomembnejša zavora pri širšem odmevu Savinovega ustvarjanja.

Dopolnjena kronologija Savinove ustvarjalnosti za glas in klavir tako narekuje opazovalcu drugačno pripoved, kot jo je opisal Dragotin Cvetko. Pokaže nam ustvarjalca, ki je bil razpet med dvema svetovoma, ki ju tako jedrnatopodaja v času skladateljevega delovanja pogosto uporabljana sintagma »dom in svet«. Družinsko okolje, šolanje in vztrajno glasbeno izobraževanje v velikih središčih Avstro-Ogrske so ga pripravili na vstop v okolje nemško zaznamovane srednjeevropske kulture. S svojimi skladateljskimi sposobnostmi je v njem zasedel mesto osupljivo večšega diletanta, ki bi si lahko s kakšnim od boljših del morda celo utrl pot na koncertni ali operni oder. A nacionalno gibanje na slovenskem etničnem ozemlju, s katerim se je zaradi domačijske navezanosti čutil vedno bolj povezan, mu je odprlo novo pot. S svojim skladateljskim znanjem je v ustvarjalno revnem okolju nastajajoče slovenske nacionalne kulture postal eden od najpomembnejših ustvarjalcev svoje generacije.

⁴² Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina* ..., 135–136.

SUMMARY

Risto Savin wrote music for voice and piano from his study days in Vienna (*ca.* 1891) until the late 1920s when he wrote his last song, *Maškarada* ('Masquerade'). In this time span he planned, composed, or finished 41 pieces. He composed his songs on German (16) as well as Slovene (25) texts. The established chronology by Dragotin Cvetko artificially separates this creativity into two clearly divided periods: the German songs are supposed to fall mainly in the time when Savin studied with Robert Fuchs in Vienna; while after the mid-1990s when Savin actively joined the Slovene national movement, he was supposed to have reverted to composing primarily Slovene songs. Based on the surviving manuscript material, the author of

the present paper offers a different chronology, which considerably alters our understanding of Savin's works for voice and piano. It is demonstrated that Savin sporadically continued to write German songs until the end of World War I and the collapse of the Austro-Hungarian empire. Both poles of Savin's creativity in the genre separate themselves into two different responses to his creative impulses: the German one as a means for establishing the technically-skilled amateur composer in the musically-apt social environment of the large centres of the monarchy in which Savin worked throughout his career; and the Slovene one as the key, developmental and ambitious contribution to the meagre but rising Slovene musical culture.

Peter Zimmermann

Institut für Mechanik, Fakultät für Luft- und Raumfahrttechnik, Universität der Bundeswehr
MünchenInštitut za mehaniko, Fakulteta za letalsko in vesoljsko tehniko, Univerza nemške zvezne armade
v Münchnu

Poesie und Trivialität in Risto Savins deutschen Liedtexten

Poezija in trivialnost v besedilih nemških samospevov Rista Savina

Prejeto: 12. junij 2012

Sprejeto: 14. september 2012

Received: 12th June 2012

Accepted: 14th September 2012

Ključne besede: Risto Savin, samospevi na nemška besedila, poetska besedila, nemška poezija

Keywords: Risto Savin, German songs (Lieder), settings of poetry, German poetry

IZVLEČEK

V glasbeni zapuščini Rista Savina je ohranjenih petnajst nemških samospevov. Večina jih je napisanih na nemške pesnitve, med njimi pa so tudi trije prevodi tujih pesnitev v nemščino. Odgovor na vprašanje, če je imel skladatelj pri izbiri besedil srečno roko, je prepuščen bralcu. Avtorji besedil so predstavljeni po biografski in umetniški plati, saj nekateri od njih dandanes niso dobro znani. Na osnovi datumov prvih izdaj pesmi članek popravlja napačne datacije skladb, ki jih navaja Dragotin Cvetko. Članku so dodane transkripcije Savinovih rokopisov, ki so pisani v *Kurrentu*, stari nemški pisavi.

ABSTRACT

Most of the fifteen Lieder by Risto Savin which survive in his legacy are based on German poetry, while three of them are based on translations of foreign poetry into German. The article leaves it to the reader to decide whether the composer had a lucky hand in the choice of poems. Their authors are presented with a short biography and a discussion of their artistic output, as some of them are not well known today. On the basis of the first-publication dates of the poems, the article corrects some wrong composition dates given by Dragotin Cvetko. A supplement gives exact transcriptions of Savin's manuscripts of these Lieder, which are written in Deutsche Schreibschrift, the old German handwriting.

Nach dem Tod seiner Witwe Olga im Jahre 1969 kam ein großer Teil von Risto Savins musikalischem Nachlass in den Besitz der Narodna in univerzitetna knjižnica (NUK), Ljubljana. Von dort erbat sich die Sängerin und Musikwissenschaftlerin Dr. Suzana Ograjenšek, damals Research Fellow, jetzt Life Member von Clare Hall, University of Cambridge, Kopien der handschriftlichen Notenblätter, die Lieder für eine Singstim-

me und Klavier mit deutschen Texten enthalten, um sie gelegentlich (und dann wohl erstmals) öffentlich vorzutragen. Tatsächlich hat sie inzwischen einige dieser Lieder am 8. Juli 2011 in Žalec im Rahmen eines Konzerts zur Feier von Risto Savins Geburtstag (11.7.1859) in Begleitung der Pianistin Urška Babič vor einem begeisterten Publikum gesungen und sie nachfolgend auch für das Archiv des slowenischen Rundfunks aufgenommen.¹

Risto Savin hatte die Texte, wie vor 1918 üblich, in deutscher Schreibrift geschrieben, die heute in Slowenien wenig geläufig ist. Deshalb bat mich Suzana Ograjensek, die Texte zu transkribieren. Diese Arbeit war nicht schwer, da Risto Savins alter Ego, der Offizier Friedrich Schirza, eine klare, leicht lesbare Handschrift hatte. Vertrauen in meine Transkription ist gut, eine Verifizierung besser. Deswegen habe ich mich bemüht, die von Risto Savin vertonten Gedichte in gedruckten Versionen aufzuspüren. Dabei musste ich mich zwangsläufig auch und besonders intensiv mit den weniger bekannten Dichtern befassen. So entstand der Gedanke, zu den Liedtexten einige kritische Bemerkungen zu machen und den Lebensweg der Autoren zu skizzieren. Auch wenn ich vor vielen Jahren ein wenig Literatur studiert habe,² sollten meine diesbezüglichen Ausführungen nur als die Bemühungen eines interessierten Laien gewertet werden. Immerhin könnten sie zur Klärung der Datierung einiger Kompositionen beitragen.

Als musikalisches Kunstwerk ist das Lied die Vertonung eines vorwiegend lyrischen Gedichtes, das in durchgeformten Wortreihen (Versen) und in reimenden Strophen gegliedert ist, und das eine gesanglich geführte, in sich abgeschlossene Melodie hat. Als Gedicht ist das Lied die wichtigste und schlichteste Form der Lyrik. Es drückt im besten Fall das menschliche Gefühl in seiner Wechselbeziehung zur Natur unmittelbar aus. Von Rhythmus und Melodie der zu Grunde liegenden Stimmung durchgestaltet, steht es im nahen Verhältnis zur Musik und bietet sich der Vertonung an.

Mit der literarischen Romantik, die in ihrer musikalischen Ausprägung den jungen Risto Savin an sich zog und viele Jahre fesselte, setzte die Glanzzeit des deutschen Liedes ein.³ Die hohe Entfaltung der volkstümlichen Gefühlslyrik beginnt allerdings schon mit der Gründung des „Göttinger Hains“ (1772). Diesem Freundschaftsbund junger Dichter sind u. a. Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776), Gottfried August Bürger (1747–1794)⁴ und Matthias Claudius (1740–1815) zuzurechnen. Ihr Schaffen bildet den Ausgangspunkt aller weiteren deutschen Lieddichtung.

¹ Die uraufgeführten Lieder waren: *Laß das Fragen* (Hans von Hopfen); *An die Entfernte* (Nikolaus Lenau); *Ich schreite heim* (Emil Claar [eigentlich Emil Rappaport]); *Mädel, wie blüht's* (Rudolf Baumbach).

² Die Technische Universität Berlin hatte seit 1946 neben acht ingenieurwissenschaftlichen Fakultäten eine Humanistische Fakultät. Ihre Aufgabe war es, für die ingenieurwissenschaftlichen Studenten die Lehre anzubieten, die es ihnen ermöglichte, in vier „humanistischen“ Fächern Prüfungen abzulegen. Dafür konnten zum Teil hervorragende Professoren gewonnen werden, wie Walter Höllerer (1922–2003) für Literaturwissenschaften und Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988) für Musikgeschichte. Das 1968 leider eingestellte Humanistische Studium als obligatorischer Teil des gesamten Studiums sollte die Gefahr verringern, ingenieurwissenschaftliche „Fachidioten“ auszubilden.

³ Eine ausführlichere Übersicht über die deutsche Lyrik in ihrer Blütezeit findet man in Leo Krell und Leonhard Fiedler, *Deutsche Literaturgeschichte*, 14. Aufl. (Bamberg: Buchner, 1971), insbesondere über den „Göttinger Hain“ auf den Seiten 150–153; „Romantik“, 221–246; „Realismus“, 260–264 und 293–294; „Naturalismus“, 334–336; Impressionismus und „Symbolismus“, 350–362; sowie über den „Expressionismus“, 372–379.

⁴ Der hohe Wert dieser deutschen Gefühlslyrik wurde schon sehr früh auch in Slowenien erkannt. Der Geistliche und „Volksbildner“ Valentin Stanič (1774–1847), der eine bemerkenswerte Rolle in der slowenischen Wiedergeburt (preporod) spielte, hat Gedichte von Bürger und Hölty übersetzt bzw. nachgedichtet und 1828 in Gorica veröffentlicht. Vgl. Peter Zimmermann, *Valentin Stanič: Gornik, pisec, dobrotnik* (Regensburg: Bavarsko-slovensko društvo, 2000), 48.

Sie nimmt ihren Anfang mit der gefühlvollen Schwärmerei der Frühromantik (1790–1806), hervorragend vertreten durch Novalis (1772–1801) und Ludwig Tieck (1773–1853). Ihr folgt die Lieddichtung der Hoch- und Spätromantik (bis etwa 1830) als der verinnerlichten, sehnsuchtsvollen und volksliednahen Blüte der Gattung, die in *Des Knaben Wunderhorn* (1805–1808) kulminiert. Leitfiguren sind Clemens Brentano (1778–1842), Joseph von Eichendorff (1788–1857) und Ludwig Uhland (1787–1862). Nun beginnt sich der allgemeingültige Charakter des Liedes einzuschränken durch individuelle Züge der Dichter. Dies sind bei Eduard Mörike (1804–1875) geistliche, bei Heinrich Heine (1797–1856) politische und bei Nikolaus Lenau (1802–1850) weltenschmerzliche Tendenzen. Die bloße Formenkunst nimmt überhand bei den Epigonen Paul Heyse (1830–1914) und Emanuel Geibel (1815–1884).

Im Realismus, zwischen dem Ende der Romantik und dem Aufkommen des Naturalismus, verflacht und verbürgerlicht das überkommene Ideengut. Aber es entstehen auch neue, zartherbe lyrische Töne, beispielsweise bei Anette von Droste-Hülshoff (1797–1848) und Theodor Storm (1817–1888). Andererseits beginnt nun der Siegeszug der Trivilliteratur, der Lyrik im Gewand des Historismus, die vom national gesinnten Besitzbürgertum begeistert begrüßt und unkritisch verschlungen wird. Hier wären Victor von Scheffel (1826–1886), Rudolf Baumbach (1840–1905) und all zu viele andere zu nennen. Die wertvolle Lyrik wird an den Rand gedrängt von einer literarisch weitgehend wertlosen Massenproduktion von Gedichten, die von Gemeinplätzen, abgenutzten, süßlichen Redensarten und sinnentleerten Plattheiten überquellen.

Der literarische Impressionismus (1890–1910), die von Frankreich ausgehende „Eindruckskunst“, ist eine Bewegung, die nationale Grenzen rasch überwand. Wir können sie auch als gelungenen Versuch ansehen, die übermächtige Trivilliteratur in den beiden deutschsprachigen Kaiserreichen zurückzudrängen und letztlich zu überwinden. Bevorzugte Stilmittel in der Lyrik sind Lautmalerei, Synästhesien und sorgsam gewählte Beiworte. Impressionistische Lyrik schrieben u. a. Detlev von Liliencron (1844–1909), Richard Dehmel (1863–1920), Rainer Maria Rilke (1875–1926) und Hugo von Hofmannsthal (1874–1929). Hier darf nicht der Hinweis auf den Symbolismus fehlen, der ebenfalls von Frankreich und zwar aus dem Kreis um Stéphane Mallarmé (1842–1898) ausging. Sein Wesen besteht darin, die vielfältigen und geheimnisvollen Bezüge zwischen Ideen, Welt und Seele aufzuspüren und sie vorwiegend lyrisch darzustellen. Weitere Hauptvertreter sind Charles Baudelaire und Paul Verlaine, von dem Risto Savin ein ins Deutsche übersetztes Gedicht vertonte. Der Expressionismus beherrschte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auch die deutsche Literatur, deren Sprachnormen er zu sprengen versucht. Mit ihrem pathetisch gesteigerten Ausdruck des Ichs steht die „Ausdruckskunst“ dem Liedhaften fern.

* * *

Risto Savin hat 15 deutsche bzw. ins Deutsche übersetzte Gedichte vertont, 14 davon wohl vor 1918. Hatte Risto Savin eine glückliche Hand bei der Wahl seiner Textdichter? Dieser Frage wird hier im Einzelnen nachgegangen.

Die Abschnitte, die die vertonten Gedichte behandeln, folgen der neuen Nummerierung von Ograjenšek und Krstulović;⁵ jedoch sind auch die bisher gebräuchlichen Nummern von Cvetko angegeben. Drei der Lieder wurden erst 2012 gefunden; daher sind sie in dem von Dragotin Cvetko 1949 aufgestellten Verzeichnis der Werke von Risto Savin nicht enthalten.⁶ Die einzelnen Abschnitte enthalten jeweils eine kurze Biographie sowie Informationen über den künstlerischen Weg und die Werke des Dichters, wo erforderlich auch des Übersetzers. Der vollständige Text der Gedichte wurde durchgehend wiedergegeben, da Risto Savin sich die künstlerische Freiheit nahm, gelegentlich etwas vom Original abzuweichen. In einigen wenigen Fällen konnte kein edierter Text nachgewiesen werden; dann wurde meine Transkription aus den Notenblättern eingefügt. So weit als möglich habe ich das Datum oder eine Zeitspanne der Erstveröffentlichung des jeweiligen Gedichts und gegebenenfalls auch seiner Übersetzung ins Deutsche angegeben. Dies ermöglicht eine zum Teil genauere Datierung der Vertonung als die von Cvetko für sein Werkverzeichnis vermutete.

4. [Cvetko 1.] **Laß das Fragen** (Hans Hopfen)

Hans Hopfen (3.1.1835–19.11.1904), der Dichter dieses Liedes, war eine ungewöhnlich schillernde Persönlichkeit. Als unehelicher Sohn eines jüdischen Kaufmanns in München geboren, studierte er dort Rechtswissenschaft und Geschichte. Nach einer kurzen Zeit im bayerischen Staatsdienst verzichtete er auf eine Beamtenlaufbahn und widmete sich ganz der Dichtkunst. Von Emanuel Geibel (1815–1884), einem spätromantischen Epigonen und nationalpathetischen Lyriker gefördert, trat er der „Münchner Dichtergemeinschaft“ bei. Im *Münchner Dichterbuch*, das von dieser Gruppe getragen und von Geibel herausgegeben wurde,⁷ erschienen erste lyrische Gedichte. Sie begründeten den Ruhm des erst 27-jährigen Hopfen. 1864 promovierte ihn die Universität Tübingen zum Doktor der Philosophie. 1865–66 war er Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung in Wien unter der Präsidentschaft von Paul Heyse (1830–1914). Seit 1886 bis zu seinem Tode lebte Hopfen in Berlin (Fig. 1). Die Notwendigkeit des Broterwerbs zwang ihn zur Vielschreiberei von Gesellschaftsromanen. Jedoch hat seine Ballade „Die Sendlinger Bauernschlacht“ bleibenden Wert; sie erschien 1883 im Band *Gedichte*. Der bayerische Prinzregent hat Hopfen 1888 zum Ritter geadelt.

Dr. phil. Hans Ritter von Hopfen war eine schwankende, zerrissene und damit typische Figur seiner Zeit. Er „war ein eklektischer, Zeitströmungen geschickt verarbeitender Epigone [...]. Hopfens Lyrik steht im Banne Geibels; das von Heine mitgeprägte ironische Element bildet jedoch ein Gegengewicht.“⁸

Nach Dragotin Cvetko (Anm. 6, S. 23) vertonte Risto Savin Hopfens Gedicht „Laß das Fragen“ zwischen 1891 und 1893. In heutiger Orthographie lautet es:

⁵ Siehe: Suzana Ograjenšek und Zoran Krstulović, »Bibliografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 269–289.

⁶ Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 189–194.

⁷ Emanuel Geibel, Hrsg., *Ein Münchner Dichterbuch* (Stuttgart: Kröner, 1862).

⁸ Karl Schindler, „Hopfen, Hans“ in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 9 (Berlin: Duncker & Humblot, 1953, 1972), 610f. Vgl. auch Rudolf von Gottschall, „Hans Hopfen“, in *Die Gartenlaube*, Heft 26 (1887): 425ff.

Lieb Seelchen, laß das Fragen sein:
 Was wird der Frühling bringen?
 Lichtgrünes Gras, Waldmeisterlein
 Und Veilchen vor allen Dingen.

Auch Herzeleid und Frauenhuld
 Gedeiht in diesen Tagen,
 Ein bischen Glück, ein bischen Schuld –
 Lieb Seelchen, laß das Fragen!

Das Gedicht findet sich im 1883 erschienenen Band *Gedichte*.⁹ Möglicherweise wurde es schon zuvor in einer Zeitschrift abgedruckt.

5. [Cvetko 8.] **Mädel, wie blüht's** (Rudolf Baumbach)

Rudolf Baumbach (28.9.1840–21.9.1905), der dieses Gedicht schrieb, setzte seine enttäuschten Lieben in eingängige teils freche, teils romantische Gedichte um. Wegen ihrer einfachen Sprache sind die melodiosen und rhythmischen Verse oft und auch von sehr bedeutenden Komponisten vertont worden.

Nach der Gymnasialzeit in Meiningen (Thüringen) studierte Baumbach Naturwissenschaften in Leipzig, Würzburg und Heidelberg (1860–1864), wo er 1864 promovierte. Aus Geldmangel musste er seine akademische Laufbahn abbrechen. Er arbeitete dann als Hauslehrer in Wien, Brünn und Graz. 1868 ging er als Erzieher zur Familie des griechischen Kaufmanns Afendulis nach Görz [Gorica] und zog mit ihr 1870 nach Triest [Trst]. Dort übernahm Baumbach 1873 die Redaktion der Wochenschrift *Enzian* des Alpenvereins.¹⁰ Damit begann seine literarische Laufbahn. Sein erster großer Erfolg wurde *Zlatorog. Eine Alpensage*, die ihm 1877 den Durchbruch brachte.¹¹ Baumbach gestaltete die slowenische Sage um den schneeweißen Gamsbock mit goldenem Gehörn als schlichtes Versepos, das im Laufe der Jahre mehr als 100 Auflagen erreichte. Der finanzielle Erfolg erlaubte ihm, die Stelle als Hauslehrer 1881 aufzugeben und als freier Schriftsteller in Triest zu leben. 1885 zog der Jungeselle zurück zu seiner Mutter nach Meiningen, wo er als Bibliothekar arbeitete und Hofrat wurde (Fig. 2). 1895 erlitt er einen lähmenden Schlaganfall, der seiner schriftstellerischen Tätigkeit ein Ende setzte.¹²

„Während der 1880er Jahre war Baumbach neben Victor von Scheffel und Julius Wolff der populärste deutsche Dichter. Scheffels Schule gab Baumbach die Möglichkeit, sein oberflächliches Talent zu entfalten: einen frischen, zum Teil burschikosen Ton und die Kunst des leicht eingehenden Verses. Paul Heyse hat die Bezeichnung ‘Butzenschei-

⁹ Hans Hopfen, *Gedichte* (Berlin: Hofmann, 1883), 109.

¹⁰ Dabei lernte er den jungen Julius Kugy (1858–1944) kennen, den er auf weiten Wanderungen in die Flora des Karstes einführte. Kugy verehrte Baumbach abgöttisch und setzte ihm in seiner Autobiographie *Aus dem Leben eines Bergsteigers* (München: Rother, 1925), S. 5 ff, und noch mehr in seiner Lebensbilanz *Aus vergangener Zeit* (Graz: Leykam, 1943) mit „Dr. Rudolf Baumbach. Eine Studie“, 218–268, ein nobles literarisches Denkmal.

¹¹ Erschienen bei Liebeskind: Leipzig 1877. Die erste slowenische Übersetzung, besser Nachdichtung, besorgte Anton Funtek (1862–1932). Unter dem Titel *Zlatorog. Planinska pravica* erschien sie 1886 bei Kleinmayr & Bamberg in Ljubljana.

¹² Heinz Otto Burger, „Baumbach, Rudolf“ in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 1 (Berlin: Duncker & Humblot, 1953), 654–655.

benlyrik¹³ aufgebracht, unter der Baumbach in die Literaturgeschichte eingegangen ist.¹⁴ Andererseits begeisterte Baumbach genügsame Leser mit Gedichtbänden wie *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1878), *Spielmannslieder* (1881), *Von der Landstraße* (1882) u. a. Die Leser fanden in seinen Gedichten Lebensfreude und einen Ausgleich zum immer hektischer werdenden Alltag. Viele seiner Gedichte gingen, losgelöst vom Verfasser, in die Welt – wie das Lied „Hoch auf dem gelben Wagen“, 1880 unter dem Titel „Der Wagen rollt“ in den *Neuen Liedern eines fahrenden Gesellen* erschienen, 1922 von Heinz Höhne vertont. Der Titel dieses Gedichtbandes war damals schon so sehr in aller Munde, dass Gustav Mahler (1860–1911) ihn für seinen ersten, zwischen 1884 und 1885 komponierten Liederzyklus verwandte. Allerdings stammen die vier *Lieder* seines *fahrenden Gesellen* nicht von Baumbach.

Das von Risto Savin (nach eigener Angabe auf dem Notenblatt) am 1.4.1892 vertonte Gedicht „Mädel, wie blüht's“ erschien 1891.¹⁵ Es lautet:

Mädel im Rosenhag,
Mädel, wie blüht's!
Hörst du des Ammers Schlag?
Mädel, wie blüht's!
Scheu von des Mieders Saum
Hebst du die Augen kaum,
Aber im Innern glüht's. –
Mädel, wie blüht's!

Knospe, du träumend Kind,
Knospe spring auf!
Lind weht der Morgenwind.
Knospe spring auf!
Hast ja so lang geträumt;
Nur nicht den Mai versäumt!
Schnell ist der Sonne Lauf.
Knospe spring auf!

Von hier aus werfen wir einen kurzen Blick auf ein weiteres Werk von Risto Savin, das zwar kein Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung ist, aber dennoch sehr gut in den Rahmen unserer Betrachtungen passt. Gemeint sind „3 Neue Lieder eines fahrenden Gesellen von Rudolf Baumbach für 4 Männerstimmen [1895] componiert von Friedrich Schirza.“ In diesem damaligen „op. 8“ hat Risto Savin die drei leicht frivolten Gedichte „Im Korn“ (S. 77), „Wächterruf“ (S. 80) und „Triftiger Grund“ (S. 19) aus Baumbachs *Neuen Liedern eines fahrenden Gesellen* (1880) vertont. Seitdem Anton Aškerc (1856–1912) die Liedtexte übertragen hat, nehmen die „Tri nove pesmi potujočega tovariša (1. Zori rumena rž, 2. Ponočni stražnik, 3. Tehtni vzrok)“ als op. 2 einen guten Platz in der slowenischen Chormusik ein.

¹³ Mit diesem Begriff sollten altertümliche Verserzählungen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenso verächtlich gemacht werden, wie die Butzenscheibe (slov.: pihanec) als Element des historistischen Wohnstils.

¹⁴ Vgl. Burger, „Baumbach“.

¹⁵ In Rudolf Baumbach, *Thüringer Lieder* (Leipzig: Liebeskind, 1891), 89.

8. [Cvetko 33.] **Frühling** (Karl Zastrow)

Ist die Quellenlage bei dem weiter unten behandelten Richard Sanneck (vgl. die Nr. 38) schon schwach, so ist sie in Bezug auf Karl Zastrow (Pseudonym Karl von Prenzlau, 11. 4.1836–9.2.1903), der dieses Gedicht schrieb, noch schwächer. Die wenigen mühsam ermittelten Informationen stammen aus verschiedenen Jahrgängen von *Kürschners Deutscher Literaturkalender* und dem Aufsatz von Karl Demmel: „Dichter aus der Uckermark“ im *Heimatblatt Angermünde* 1936, Nr. 40, 2.

Zastrow wurde in Prenzlau in der Uckermark als Sohn eines Offiziers geboren. Nach dem Besuch der Garnisonschule wurde er Unteroffizier, bildete sich dann aber in Berlin weiter, um Lehrer zu werden. Jedoch änderte er seinen Lebensplan nochmals und wurde Angestellter, zuletzt Betriebssekretär bei der Niederschlesisch-Märkischen Eisenbahn. 1862 erschien sein einziger Gedichtband *Traum und Leben*,¹⁶ in dem das Gedicht „Frühling“ nicht enthalten ist. Bald darauf wechselte Zastrow zur Prosa. Er schrieb bzw. bearbeitete Abenteuer-Erzählungen für die „reifere Jugend“ und schrieb Romane. Von 1864 bis zu seinem Tod veröffentlichte er 106 Romane und Erzählungen; davon sind 14 Bearbeitungen u. a. von James Fenimore Cooper (Lederstrumpf-Erzählungen) und Frederick Marryat (Sigismund Rüstig). Neben seinem prosaischen Brotberuf war Zastrow zweifellos ein überaus erfolgreicher Jugendschriftsteller. Ein lyrisches Talent ist bei ihm weniger erkennbar.

Durch einen glücklichen Zufall konnte das von Risto Savin vertonte Gedicht in einer Anthologie mit dem Untertitel *Perlen neuerer Lyrik* gefunden werden. Der 1893 erschienene Band¹⁷ vereint Gedichte von sehr unterschiedlicher Qualität: sie reicht von Erlesenem aus der Feder hervorragender Poeten der Romantik (Eichendorff, Lenau u. a.) bis zu wohlgemeinten, aber missglückten lyrischen Bemühungen (z.B. von Emil Rittershaus). Die jugendliche Naivität des Gedichtes von Zastrow lässt vermuten, dass er es viel früher als im Alter von 57 Jahren (1893) geschrieben und zuvor vielleicht schon an anderer Stelle veröffentlicht hat. Es lautet:

Wenn im Lenz die lieben kleinen
Blauen Veilchen blüh'n,
Und in frischen Laubenhainen
Wilde Rosen glüh'n,
Wend' ich mich, du Holde, immer,
Sehnsucht tief im Sinn,
Zu dem seelenvollen Schimmer
Deiner Augen hin.

Seh' auf deinem Antlitz glänzen
Frühlings Widerschein,
Seh' umwallt von Maienkränzen
Deine Stirn so rein.

¹⁶ Herm. Karl Zastrow, *Traum und Leben. Ein Fest-Geschenk für Deutsche Jungfrauen* (Berlin: Bach, 1862).

¹⁷ Helene von Velten, Hrsg., *Sei mir gegrüßt! Perlen neuer Lyrik* (Leipzig: Cavael, 1893).

Und verstoßen forsch' ich immer,
 Forste bang und still -
 Ob in deinem Herzen nimmer
 Frühling werden will.

19. [Cvetko 2.] **Bist du braun, bist du blond** (Paul Verlaine, übersetzt von Karl Klammer)

Mit der Vertonung dieses Gedichts von Paul Verlaine (30.3.1844–8.1.1896) in der Übertragung von Karl Klammer zeigte Risto Savin, dass er mit den neusten literarischen und musikalischen Strömungen seiner Zeit nicht nur vertraut, sondern auch in sie eingebettet war.

Das von Widrigkeiten überschattete Leben Paul Verlaines ist hinlänglich bekannt.¹⁸ Deshalb skizzieren wir hier nur seine Bedeutung in der Literatur und für die Musik. Als junger Lyriker wurde der in Mallarmés Kreis verkehrende Verlaine in den Bann des Symbolismus gezogen. Dann wagte er jedoch eine stilistische Variante, die nachhaltig auf die moderne Lyrik wirken sollte. Verlaine löste sich völlig von Reim und Versmaß. Die Betonung der musikalischen Sprache tritt in den Vordergrund. Dabei versteht er es meisterhaft, jede Nuance seelischer Regung in Sprachmelodie umzusetzen. Im Gedicht „L'Art poétique“ stellt er 1882 sein literarisches Programm vor: Der Vers soll Musik sein, eine Harmonie von Tönen, ein flüchtiger Rausch, der die Grenzen der Form verwischt und die Farben nur als Nuancen wiedergibt.¹⁹

So ist der Klang von Verlaines Gedichten meistens wichtiger als ihr Inhalt. Deshalb sind sie schwer zu übersetzen; sie müssen nachgedichtet werden. An diese schwierige Aufgabe wagten sich einige namhafte deutsche Lyriker von Richard Dehmel über Rainer Maria Rilke und Hermann Hesse bis Stefan Zweig, aber auch der damals noch unbekannte, später hoch geschätzte, im abgeschiedenen Ostgalizien garnisonierte k. u. k. Kavallerie-Leutnant Karl Klammer (13.10.1879–8.3.1959). Neben Verlaine übertrug er weitere Symbolisten – wie Verlaines Freund Arthur Rimbaud (1854–1891), Maurice Maeterlinck (1862–1949) und Emile Verhaeren (1855–1916) sowie den Vaganten und ersten großen französischen Lyriker François Villon (um 1431 – nach 1463).²⁰ 1957 ließ Klammer einen Sammelband seiner Nachdichtungen erscheinen.²¹

In der 1894 in Berlin gegründeten, für den deutschen Impressionismus überaus wichtigen Kunst- und Literaturzeitschrift *PAN* (Fig. 3) erschienen in ihrem fünften und letzten Jahrgang 1899–1900 auf Richard Dehmels Fürsprache erste Nachdichtungen von Klammer, darunter das von Risto Savin vertonte Gedicht Verlaines.²²

¹⁸ Wilhelm Stenzel, *Paul Verlaine, der Mensch und der Dichter* (Leipzig: Xenien-Verlag, 1913).

¹⁹ Paul Verlaine, „L'Art poétique“ in *Paris moderne. Revue littéraire et artistique*, Vol. 2 (10.11.1882): 144–145.

²⁰ Bertold Brecht (1898–1956) hat mehrere längere Passagen aus Klammers meisterhafter Villon-Nachdichtung unerlaubt in seine *Dreigroschenoper* (1928) übernommen. Im folgenden Plagiatsprozess wurde Klammer eine beträchtliche Entschädigung zugesprochen. Davon kaufte er sich einen Weinberg in Grinzing (Wien). Den dort erzeugten Wein nannte er „Drei-Groschen-Tropfen“.

²¹ Karl Klammer, Übersetzer, *Aus französischer Lyrik* (Wien: Holzhausen, 1957).

²² *PAN* 5, Heft 1 (Berlin: Fontane, 1899), 52.

Risto Savin hat das 1899 veröffentlichte Gedicht im Jahre 1900 vertont. Damit sind Cvetkos falsche Datierung und seine unsinnige Argumentation widerlegt.²³ Neben Klammers Nachdichtung wird hier auch das französische Original²⁴ wiedergegeben:

Bist du braun, bist du blond? Ist es schwarz, ist es blau, dein Auge? Ich weiss es nicht, doch lieb ich seine reine Tiefe und bete deine wilden Haare an.	Es-tu brune ou blonde? Sont-ils noirs ou bleus, Tes yeux? Je n'en sais rien mais j'aime leur clarté profonde, Mais j'adore le désordre de tes cheveux.
Bist du mild, bist du hart? Ist es liebevoll oder spöttisch, dein Herz? Ich weiss es nicht, doch dank ich dem Geschicke, dass ich's zu meinem Herrn und Sieger auserkor.	Es-tu douce ou dure? Est-il sensible ou moqueur, Ton cœur? Je n'en sais rien mais je rends grâce à la nature D'avoir fait de ton cœur mon maître et mon vainqueur.
Bist du untreu, bist du treu? Ach was thut das, in der That, da deiner Schönheit Lohn für meine Liebe immer als Krone meinem kühnsten Wunsche gilt.	Fidèle, infidèle? Qu'est-ce que ça fait, Au fait Puisque toujours dispose à couronner mon zèle Ta beauté sert de gage à mon plus cher souhait.

Risto Savins Vertonung von Verlaines Gedicht bietet Anlass, einen Blick auf die entsprechende künstlerische Beziehung zwischen Claude Debussy (1862–1918) und Stéphane Mallarmé zu werfen. Debussy nahm häufig an den legendären „Dienstag Abenden“ bei Mallarmé teil, an denen er und sein Kreis, zu dem auch Verlaine und Rimbaud gehörten, über die symbolistische Dichtkunst in ihrem Bezug zur Musik diskutierten. Debussy nahm diese Theorien fasziniert in sich auf. Davon angeleitet vertonte er einige Gedichte Mallarmés und vor allem dessen Dichtung *Der Nachmittag eines Fauns* (1876) als orchestrales *Prélude à l'après-midi d'un faune*, das erstmals 1894 zu hören war. Es gilt als das vollkommenste Beispiel für die Übertragung von Grundsätzen der symbolistischen Lyrik auf die Musik. Dies mag Risto Savin bei der Komposition von Verlaines Gedicht inspiriert haben.

²³ Vgl. Cvetko, Anm. 6, 23: „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“.

²⁴ Paul Verlaine, *Chansons pour Elle*, Nr. XIII (Paris: Léon Vanier, 1891), 26.

20. [Cvetko 3.] An die Entfernte (Nikolaus Lenau)

Nikolaus Lenau (eigentlich Nikolaus Niembsch Edler von Strehlenau, 13.8.1802–22.8.1850), der dieses Lied dichtete, gilt als einer der bedeutendsten modernen Lyriker Österreichs. Sein überwiegend leidvoller Lebensweg ist so bekannt, dass wir uns hier im Wesentlichen auf seine Bedeutung in der Literatur beschränken.

Lenau war eine für die Spätromantik typische Gestalt, die das eigene (tatsächlich beschwerliche) Leben nicht zu meistern verstand und sich in Weltschmerz und Sehnsucht flüchtet. Nach erfolglosen Studienversuchen in Wien, Pressburg und Heidelberg ging er nach Stuttgart. Europas überdrüssig emigrierte Lenau 1832 nach Nordamerika, von wo er schon 1833 enttäuscht und völlig verarmt zurückkehrte. Der Erfolg seines 1832 in Stuttgart bei Cotta erschienenen Bandes *Gedichte* hatte ihm inzwischen Anerkennung eingebracht, die ihn bei seiner Rückkehr nach Deutschland überraschte. Von nun an führte Lenau ein unruhiges Dichterleben, zwischen Wien und Stuttgart pendelnd. 1838 erschienen seine *Neueren Gedichte*.²⁵ Sie sind zum Teil geprägt von der hoffnungslosen Leidenschaft für Sophie von Löwenthal, der Frau eines Freundes. Lenau verlobte sich mehrmals und fiel 1844 in geistige Umnachtung. Seinen Nachlass gab der Slowene Anastasius Grün (eigentlich Anton Alexander Graf von Auersperg, 1806–1876) heraus.²⁶

Lenaus überzeitlich gültige Gedichte stehen in der Tradition der Weltschmerzpoesie Giacomo Leopardis und Lord Byrons. Heimatlosigkeit und Fernweh, Sehnsucht und seelische Zerrissenheit sind ihre tragenden Bestandteile. Seine Gedichte „Der Postillon“ (1833), „Die drei Zigeuner“ (1838) und weitere gehören zu den schönsten deutschen lyrischen Werken. Zahlreiche seiner Lieder wurden vertont u. a. von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Franz Liszt und Richard Strauss.

Das von Risto Savin (nach Cvetko zwischen 1891 und 1893) vertonte Gedicht, „um welches andere Nationen die deutsche Dichtkunst beneiden können“ (Anm. 27), erschien 1838 in den *Neueren Gedichten* (Anm. 25, S. 146). Seine Entstehung verdanken wir Lenau unerfüllter Liebe zu Sophie von Löwenthal. „Und was sich aus dem Abgrund seines tiefen Seelenschmerzes empor rang zu den verklärenden Sphären der Dichtung, das ist für uns ein köstlicher Besitz geworden, ein Besitz, den der Spender leider mit vielem herben Weh bezahlen musste.“²⁷ In der Orthographie von 1838 lautet das Gedicht „An die Entfernte. I.“, das auch Mendelssohn (als op. 71 No. 3) vertont hat:

Diese Rose pflück ich hier,
In der fremden Ferne;
Liebes Mädchen, dir, ach dir
Brächt ich sie so gerne!

Doch bis ich zu dir mag ziehn
Viele weite Meilen,

²⁵ Nicolaus Lenau, *Neuere Gedichte* (Stuttgart: Hallberger, 1838).

²⁶ Anastasius Grün, Hrsg., *Nicolaus Lenau's sämtliche Werke*, 4 Bde. (Stuttgart: Cotta, 1855). Grüns einleitende „Lebensgeschichtliche Umriss“ sind die erste Biographie seines Freundes Lenau.

²⁷ Carl Hepp, Hrsg., *Lenaus Werke* (Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, o. J. [um 1902]), XLVII.

Ist die Rose längst dahin,
Denn die Rosen eilen.

Nie soll weiter sich in's Land
Lieb' von Liebe wagen,
Als sich blühend in der Hand
Läßt die Rose tragen;

Oder als die Nachtigall
Halme bringt zum Neste,
Oder als ihr süßer Schall
Wandert mit dem Weste.

21. [Cvetko 4.] **Ich schreite heim** (Emil Claar)

Emil Claar (eigentlich Emil Rappaport, 7.10.1842–25.7.1930), der dieses Gedicht schrieb, war ein guter Schauspieler und ein hervorragender Schauspiel- und Opernintendant (Fig. 4).

Seine Verdienste als Schriftsteller werden in den wenigen zeitgenössischen biographischen Skizzen, die über ihn zu finden sind, nicht besonders hervorgehoben.²⁸ Dennoch hat er fünf Gedichtbände veröffentlicht.²⁹ Mit seiner teils beschaulichen, teils lebensbejahenden Lyrik konnte er zwar nicht die Literaturkritik für sich gewinnen, aber mit einem ironisch gebrochenen schlichten Volkslied-Ton eine breite genügsame bourgeoise Leserschaft ansprechen.

Emil Claar wurde in Lemberg/Galizien als Sohn eines jüdischen Rechtsanwalts geboren. Mit 12 Jahren kam er nach Wien, wo er auf Wunsch seiner Eltern eine kaufmännische Ausbildung begann. Er setzte jedoch durch, Schauspieler werden zu dürfen. Nach seinem Debüt am Wiener Burgtheater (1860) führte ihn sein Weg über Graz, Linz, Innsbruck und Berlin nach Leipzig, wo er fünf Jahre blieb. 1870 wechselte Claar am Weimarer Hoftheater ins Regiefach, ging 1872 als Oberregisseur nach Prag und übernahm 1876 die Direktion des Berliner Residenz-Theaters, wo er sich durch realistische Inszenierungen zeitgenössischer Dramen rasch einen guten Ruf erwarb. Schon 1879 berief man ihn in Frankfurt a. M. zum Leiter des Stadttheaters und 1880 zusätzlich zum Leiter der neu eröffneten Oper. Bis 1900 blieb er Generalintendant beider Häuser, die sich unter seiner Leitung den Ruf als eine der führenden deutschen Bühnen erwarben. Dann gab er die Opernleitung ab, um sich ganz auf das Theater zu konzentrieren, das er bis 1912 leitete.

Die Bilanz seiner schriftstellerischen Leistung fällt weniger positiv aus. Als Lyriker zählt er zu den Epigonen Heinrich Heines. Wie Heine bemüht er sich um eine ironische Distanz zu den behandelten Themen (wie enttäuschte Liebe, Todessehnsucht). Seine Dra-

28 Franz Brümmer, Hrsg., *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, 6. Aufl., Bd. 1. (Leipzig: Reclam, 1913), 422.

29 *Gedichte* (Leipzig: Leiner, 1868); *Gedichte* (Berlin: Freund & Jeckel, 1885); *Neue Gedichte* (Stuttgart: Cotta, 1894); *Weltliche Legenden* (Stuttgart: Cotta, 1899); *Vom Baum der Erkenntnis* (Stuttgart: Cotta, 1909).

men sind ohne größeren literarischen Wert. Das von Risto Savin (nach Cvetko zwischen 1891 und 1893) vertonte Gedicht erschien 1885 im Band *Gedichte*, S. 48. Es lautet:

Ich schreite heim, vom Ball, vom Tanze,
Und schleppe zurück
Das alte Leid, und Nichts vom Glanze,
und Nichts vom Glück.

Ich schreite heim – es schrei'n die Raben,
Und fällt und fällt
Der stille Schnee, als wollt' er begraben
Die ganze Welt!

Mit Deinem Falle, mit Deinem Weben,
Du stiller Schnee,
Bedeck' mein Haupt, bedeck' mein Leben,
Bedeck' mein Weh'!

Das Gedicht wurde auch vom Münchner Komponisten Bertram Currier (1874-1934) 1897 vertont, ebenfalls als Lied für eine Singstimme und Klavier.

23. [Cvetko -] **Abendfrie**de (Ludwig Eichrodt)

Dieses Lied ist nicht in Cvetkos Werk-Verzeichnis enthalten. Außerdem wird das Manuskript des Notenblatts nicht von der NUK verwahrt, sondern ist im Besitz des Zavod za kulturo, šport in turizem, Žalec. Der Zavod za kulturo hatte einen Auszug des Notenblatts als Blickfang für ein neues Prospekt verwendet. Mit ihm wird zum Besuch der Ausstellung in Risto Savins Geburtshaus geworben, in dem das Notenblatt auch ausgestellt ist. Als Suzana Ograjenšek das Prospekt sah, erkannte sie sofort, dass das Lied von Cvetko nicht erfasst und nummeriert worden war.

Ludwig Eichrodt (Pseudonym Rudolf Rodt, 2.2.1827–2.2.1892), der das dem Lied zu Grunde liegende Gedicht schrieb, war im Brotberuf Jurist, nebenbei aber mit Herz und Seele ein humoristisch burschikoser Lyriker und Mundartdichter ohne höhere literarische Bedeutung. Nach dem Gymnasium in Karlsruhe, wo er Freundschaft mit Victor von Scheffel schloss, studierte er Jura in Heidelberg und Freiburg (Breisgau). Seine berufliche Laufbahn endete in Lahr im Schwarzwald, wo er zuletzt Oberamtsrichter war (Fig. 5).³⁰

Mit dem humorvollen Gedicht „Wanderlust“ in den *Münchner Fliegenden Blättern* (1849), in dem er die damalige Auswanderungssucht parodierte, begründete er seinen Ruhm als humoristischer Dichter, den er fortan nicht mehr los wurde. Zusammen mit seinem später sehr berühmten Studienfreund, dem Mediziner Adolf Kußmaul, erfand Eichrodt die Figur des schwäbischen Dorflehrers Gottlieb Biedermeier, dem „seine kleine Stube, sein unansehnlicher Flecken und das dürftige Los eines verachteten Dorf-

³⁰ Käte Lorenzen „Eichrodt, Ludwig“ in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 4 (Berlin: Duncker & Humblot, 1959), 385.

schullehrers zu irdischer Glückseligkeit verhelfen.³¹ Nach dieser Figur wurde später eine ganze Epoche als das „Biedermeier“ benannt.

Das von Risto Savin vertonte Gedicht „Abendfriede“ erschien 1856.³² In alter Orthographie, in der man Thau statt Tau und Thal statt Tal schrieb, lautet es:

Schwebe, Mond, im tiefen Blau
Über Berg und Höhn,
Sprudle Wasser, blinke Thau!
Nacht, wie bist du schön!

Spiegle See den reinen Strahl!
Friedeathmend lind
Durch das wiesenhelle Thal
Walle, weicher Wind!

Wie durch einen Zauberschlag
Bin ich umgestimmt
Von Gedanken, die der Tag
Bringt und wieder nimmt.

Daß es auch ein Sterben gibt,
Fühl ich ohne Schmerz,
Was ich liebe, was mich liebt,
Geht mir still durchs Herz.

Auch Risto Savin verwendete diese bis 1902 gültige Rechtschreibung, was der Datierung der Komposition eine ungefähre zeitliche Grenze setzt. Auf dem Notenblatt hat er seinen Künstlernamen, aber keine Werk-Nummer eingetragen.

Die bisher behandelten Lieder hat Risto Savin durchkomponiert. Er ging also davon aus, dass ihr von Strophe zu Strophe wechselnder Gehalt auch eine jeweils verschiedene musikalische Gestaltung der Strophen erfordert. Dagegen hat er „Abendfriede“ als „Strophenlied“ gestaltet, bei dem entweder alle oder mehrere Textstrophen nach derselben Melodie gesungen werden. Risto Savin hat zwar nur den Text der beiden ersten Strophen im Notenblatt eingetragen. Mit einfacher sprachlicher Anpassung der dritten und vierten Strophe könnte das Lied textlich so vervollständigt werden, dass es auch vollständig vorgetragen werden kann.

26. Nr. 2. [Cvetko 5.] **Eh' ich sah** (Georg Scherer)

Georg Scherer (16.3.1828–21.9.1909), der dieses Gedicht schrieb, hat nur wenige eigene Gedichte, dafür aber umso mehr Volkslieder veröffentlicht. Er studierte in München Philosophie und Philologie. Dann ging er nach Stuttgart. Dort war er anfangs Erzieher eines Neffen des Verlegers Cotta, der ihn bei den schwäbischen Dichtern einführte.

³¹ Gesammelt erschienen in *Gedichte in allerlei Humoren* (Stuttgart: Scheitlin, 1853).

³² In Ludwig Eichrodt, *Leben und Liebe* (Frankfurt: Heinrich Keller, 1856), 38–39.

Später promovierte er zum Doktor der Philosophie, habilitierte sich 1864, wurde 1865 Dozent für Literatur- und Kunstgeschichte am Polytechnikum und 1871 Professor an der königlichen Kunsthochschule in Stuttgart. Seit 1881 lebte er als freier Schriftsteller wieder in München.

Der Literaturhistoriker Georg Scherer (Fig. 6) hat mit kritischer Sachkenntnis und großer Sorgfalt deutsche Volkslieder gesammelt, aufgezeichnet und erforscht.³³ Seine eigenen Gedichte sind gemühtief und formvollendet. Das vertonte Gedicht³⁴ lautet:

Eh' ich sah den Rosenstrauch
Selbst in Blüte stehen,
Fühlt' ich seinen süßen Duft
Lockend in der Abendluft
Mir entgegen wehen.

So hat deiner Anmuth Ruf,
Deiner Huld und Güte
Längst mein lauschend' Herz erquickt,
Eh' mein Auge noch erblickt
Deiner Schönheit Blüte.

26. Nr. 3. [Cvetko 6.] **Wald bei Nacht** (Karl Schneller)

Die Biographien von Karl Schneller (Pseudonym Hans Rudorff, 19.4.1878– 24.4.1942), der dieses Gedicht schrieb, und Risto Savin – oder nun besser Friedrich Schirza – weisen erstaunliche Gemeinsamkeiten auf.

Als Sohn eines Feldmarschalleutnants war Karl Schneller eine militärische Laufbahn geradezu vorbestimmt. Nach dem Besuch der Technischen Militärakademie in Wien trat er 1898 als Leutnant in das Korpsartillerieregiment Nr. 8 ein. 1902 wurde er Oberleutnant, 1905 Hauptmann, 1913 Major, 1915 Oberstleutnant (Fig. 7) und 1917 Oberst. In der (ersten) Republik Österreich wurde er 1923 Sektionschef im Staatsamt für Heerwesen, 1924 Titular-Generalmajor und 1925 General. Aus politischen Gründen (er war Sozialdemokrat) hat ihn der faschistoid-klerikale Heeresminister 1926 in den Ruhestand versetzt. Auf seine überaus interessanten Verwendungen im ersten Weltkrieg und seine Teilnahme an den Waffenstillstands- und Friedensverhandlungen kann hier nicht eingegangen werden.³⁵

Aber wir wollen nicht vergessen zu erwähnen, dass Leutnant Karl Schneller, als er am 1.9.1898 in das 8. Korpsartillerieregiment eintrat, auf Hauptmann Friedrich Schirza traf, der dort vom 1.9.1897 bis 31.10.1903 diente.³⁶ Ein Vergleich der Geschwindigkeiten,

³³ *Die schönsten deutschen Volkslieder*, 2. Aufl. (Leipzig: Dürr, 1851); später weitergeführt als *Jungbrunnen* (Berlin: Hertz, 1874); *Liederborn. Zweihundert Volks- und volkstümliche Lieder* (Stuttgart: Müller, 1873 und Berlin: Grote, 1880); u. a.

³⁴ Abgedruckt in *Gedichte* (Leipzig: Dürr, 1864); 3. vermehrte Aufl. (1885), 136.

³⁵ Peter Broucek, „Schneller, Karl“ in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 23 (Berlin: Duncker & Humblot, 2007), 319–320.

³⁶ *Schematismus für das k. u. k. Heer [...] für 1899* (Wien: Hof- und Staatsdruckerei, 1898), 804f, und *Schematismus für das k. u. k. Heer [...] für 1902* (Wien: Hof- und Staatsdruckerei, 1901), 845f, sowie Peter Zimmermann, „Anhang 7.5.1“ in *Generalmajor*

mit denen die beiden Artilleristen ihre Karrieren durchliefen, zeigt sehr deutlich, dass der Sohn eines Generals mehr gefördert wurde, als der Sohn eines kleinbürgerlichen Einzelhändlers: Während Karl Schneller nach 19 Dienstjahren zum Oberst befördert wurde, brauchte Friedrich Schirza 36 Jahre, um diesen Rang zu erreichen.

„Von Jugend an der Literatur zugeneigt, veröffentlichte Schneller früh Gedichte in Zeitschriften und Tageszeitungen, aber auch schon während seiner Dienstzeit kleine Lyriksammlungen. [...] In seinen Gedichten zeigt er soziales Verständnis, Ehrfurcht vor der Schöpfung und Friedenswillen.“³⁷ Von Kriegsbeginn bis 1917 leitete Schneller den Pressedienst des Armeeoberkommandos (AOK). Sein literarisches Talent half ihm bei dieser delikaten Tätigkeit, bei der es darum ging, möglichst nicht die Unwahrheit, aber oft auch nicht die ganze Wahrheit zu verlautbaren. Seine Formulierungen – wie „Lemberg noch in unserem Besitz“ oder „Umgruppierung“ an Stelle von Rückzug – wurden bald zu geflügelten Worten. „Der emotionale Schneller war ‘Dichter aus Leidenschaft’. Der verantwortungsbewusste Schneller, ‘Offizier aus Pflichtgefühl’, beeinflusste und formte durchaus auch die Gedanken des Dichters. Und beides gemeinsam bildete die interessante und überaus vielschichtige Persönlichkeit des Militärs und Schriftstellers General Karl Schneller.“³⁸

Nach dem ersten Weltkrieg hat Schneller einige Bände Lyrik veröffentlicht,³⁹ die das von Risto Savin vertonte Gedicht nicht enthalten. Es ist entweder viel früher schon einmal, wo auch immer, gedruckt worden oder Schneller hat es seinem älteren Kameraden direkt zur Komposition gegeben, als beide ab 1898 einige Jahre lang im gleichen Regiment dienten. Jedenfalls ist Cvetkos Datierung der Komposition „zwischen 1891 und 1893“ offensichtlich falsch, denn um diese Zeit war Schneller erst etwa 14 Jahre alt und besuchte die Militärunterrealschule in St. Pölten. Das verstörende Gedicht „Wald bei Nacht“ lautet (in meiner Transkription):

Wie bist du, Wald bei Nacht,
 So schauerlich in deiner Gottespracht!
 Du ängstest mich, du ängstest mich.
 Als ob ich beten sollt'
 Zu Himmels Huld,
 Sie fand Erlösung hold
 Aus schwerer Schuld!
 Mein Kind, wo weilst du, Unschuldgestalt!
 Ich hab' vor Gott nicht Ruh!' nicht Ruh'!
 Im nächtigen Wald.

Friderik Širca: Vojaška biografija; Generalmajor Friedrich Schirza: Eine militärische Biographie (Žalec: ZKŠT Zavod za kulturo, šport in turizem, 2012).

³⁷ Österreichische Akademie der Wissenschaften, Hrsg., *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 10 (Wien: Verlag der ÖAW, 1994), 398–399.

³⁸ Gaby Bischof-Németh, *General Karl Schneller* (Wien: Gerold's, 2012).

³⁹ *Gedichte*, 1920; *Neue Gedichte*, 1922; *Gesichte und Gestalten*, 1925; alle in Leipzig bei Staackmann, sowie weitere Lyrik-Bände, teils postum.

26. Nr. [4]. [Cvetko 7.] **Bild der Nacht (Nachts)** (Joseph von Eichendorff)

Joseph von Eichendorff (10.3.1788 – 26.11.1857), der dieses Gedicht schrieb, ist einer der bedeutendsten deutschen Lyriker und Schriftsteller der Romantik. Die Sekundärliteratur, die sein Leben und seine Bedeutung behandelt, ist sehr groß. Wir beschränken uns auf das Wesentliche.

Eichendorff wurde auf Schloss Lubowitz in Oberschlesien geboren. Nach dem Besuch des Katholischen Gymnasiums in Breslau (1801-04), das ihn prägte, studierte er Jura in Halle (1805-06), Heidelberg (1807-08), Berlin (1809-10) und Wien (1810-12). Ausgedehnte Bildungsreisen und Aufenthalte auf dem väterlichen Gut unterbrachen das Studium immer wieder. Anschließend nahm Eichendorff als Lützowscher Jäger an den Befreiungskriegen gegen Napoleon teil (1812-15). Von 1816 bis zu seiner Pensionierung auf eigenen Wunsch (1844) stand er im preußischen Staatsdienst, zuletzt als Geheimer Regierungsrat. Von nun an bis zu seinem Tod in Neiße in Schlesien widmete er sich vorwiegend der schriftstellerischen Tätigkeit. Er dichtete, übersetzte aus dem Spanischen und schrieb literaturhistorische Arbeiten – wie die *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857).⁴⁰

„Eichendorffs Rang als einer bedeutendsten Vertreter der deutschen Romantik beruht auf seinen kunstvoll schlichten, volksliedhaften lyrischen Gedichten, die nicht nur seine Beziehung zur Natur, [...] sondern auch die ihm eigene Harmonie zwischen Poesie und [pantheistischer] Religion ausdrücken. Oft sind Eichendorffs Gedichte in Erzählungen eingefügt, die ihrerseits einen stark lyrischen Charakter haben. [...] Großen Erfolg hatte er mit seinen [...] Novellen, z.B. *Das Marmorbild* (1819) und *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826); diese Erzählungen wurden weithin zum Beispiel romantischer Erzählkunst, da in ihr alle romantischen Stilelemente vereinigt sind. [...] Es ist die tiefe Tragik Eichendorffs, dass er als wohl freiheitlichster Romantiker sein Leben als preußischer Beamter leben musste.“⁴¹

Das von Risto Savin vertonte Gedicht „Nachts“, das er „Bild der Nacht“ nennt, wurde erstmals abgedruckt in dem Sammelband *Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild. Zwei Novellen nebst einem Anhang von Liedern und Romanzen*.⁴² Das Gedicht ist ein Meisterwerk. „Vom Wortschatz angefangen bis zur Darstellung von Landschaft und Menschen wird Gegensätzliches zu einem einheitlichen Ton mit Kraft und Grazie zusammengefügt: Ahnung und Gegenwart, Ideal und Wirklichkeit, [...] Nacht und Morgen, Zeit und Ewigkeit.“⁴³ Es lautet:

⁴⁰ Hermann Kunisch, „Eichendorff, Joseph Freiherr von“ in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 4 (Berlin: Duncker & Humblot, 1959), 369–373.

⁴¹ „Eichendorff, Joseph Freiherr von“ in Diether Krywalski, Hrsg., *Knaurs Lexikon der Weltliteratur*, 3. Aufl., (Droemer: München, 1979), 178–179.

⁴² Der Band erschien in der Vereinsbuchhandlung, Berlin. Seine Erstausgabe gilt als eine Ikone der romantischen Literatur. Derzeit wird sie in Antiquariaten gelegentlich um etwa 15.000 Euro angeboten. Das Gedicht „Nachts“ ist als die Nr. 1 (von fünf) im Zyklus „Nachtbilder“ auf Seite 252 abgedruckt. In dem vom Autor selbst zusammengestellten späteren Sammelband *Gedichte von Joseph Freiherr von Eichendorff* (Berlin: Duncker & Humblot, 1837), wurde das Gedicht erneut als Nr. 1, nun aber im Zyklus „Nachtwanderer“ abgedruckt.

⁴³ Vgl. Kunisch, „Eichendorff“.

Ich wandre durch die stille Nacht,
 Da schleicht der Mond so heimlich sacht
 Oft aus der dunklen Wolkenhülle,
 Und hin und her im Thal
 Erwacht die Nachtigall,
 Dann wieder Alles grau und stille.

O wunderbarer Nachtgesang:
 Von fern im Land der Ströme Gang,
 Leis Schauern in den dunklen Bäumen –
 Wirr'st die Gedanken mir,
 Mein irres Singen hier
 Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.

31. [Cvetko -] **Wintersonne** (Michail Jurjevič Lermontov)

In Cvetkos Verzeichnis von Risto Savins Werken ist dieses Lied nach einem Gedicht von Michail Jurjevič Lermontov (15.10.1814–27.7.1841 gregorianisch) nicht enthalten. Suzana Ograjensek hat es im handschriftlichen Nachlass von Risto Savin in der NUK gesehen und erkannt, dass es bisher nicht erfasst war. Risto Savin hat das Lied als „op 12 - No. 1“ bezeichnet und mit „Savin“ signiert.

Über die Bedeutung von Lermontov „als Mittelstern des schönen Dreigestirns russischer Poesie, das mit Puschkina aufging und mit Kolzoff erlosch,“⁴⁴ wurde viel geschrieben. Sein allzu kurzes Leben ist mit wenigen Worten beschrieben. Früh halb verwaist wuchs Lermontov, Sohn eines Offiziers, auf dem Landgut seiner Großmutter auf. Dort hatte er Einblick in das erbärmliche Leben leibeigener Bauern im Zarenreich. Schon als 14-jähriger begann er Gedichte zu schreiben. Während seines Studiums an der Moskauer Universität (1828–1832) entstanden etwa 300 Gedichte, zusammengefasst im „Lyrischen Tagebuch“, und drei Dramen, noch ganz unter dem Einfluß Byrons und Puškins. Anschließend besuchte Lermontov die Kavallerieschule in St. Petersburg und diente ab 1834 als Husar in Zarskoje Selo. Wegen des Gedichtes „Der Tod des Dichters“, in dem er höfische Intrigen für Puškins Tod im Duell verantwortlich macht, wurde er 1837 in den Kaukasus strafversetzt. Dort erlebte er den grausamen Krieg des Zarenreichs gegen die einheimische Bevölkerung. Aber schon 1838 durfte er nach St. Petersburg zurückkehren. Neben einer Reihe epischer Gedichte schrieb er nun sein Hauptwerk, den Roman *Ein Held unserer Zeit* (1840). Als Strafe für ein Duell wurde er 1840 wieder in den Kaukasus versetzt. Mit einer Intrige treibt man ihn dort in ein Duell, bei dem er mit 26 Jahren ums Leben kam.

Lermontov ist der hervorragendste Romantiker der russischen Literatur. Seine Lyrik und auch die hier weniger interessierende Prosa zeigen alle Züge einer empfindsamen weltschmerzlichen Haltung. Er „verstand diesen Weg [der Romantik] vor allem als

⁴⁴ Friedrich Bodenstedt, *Michail Lermontoff's Poetischer Nachlaß, zum Erstenmal in den Versmaßen der Urschrift aus dem Russischen übersetzt, mit Einleitung und erläuterndem Anhang versehen von Friedrich Bodenstedt*, Erster Band (Berlin: Decker, 1852), VII.

Selbstentdeckung und Selbsterforschung des eigenen Ich. Er machte das Gedicht zum bevorzugten Ort psychologischer Analyse. Sein umfangreiches, aus vielen Quellen [...] gespeistes Frühwerk (1828-1832) stellt sich als ein einziges 'lyrisches Tagebuch' dar. [...] Jede Stimmung und jede Befindlichkeit, sei es Wehmut, Langeweile oder Einsamkeit, erhält [...] einen eigenen und zwar ihr gemäßen Rhythmus."⁴⁵

Das von Risto Savin vertonte Gedicht ist in der deutschen Übersetzung mit „Wintersonne“, im russischen Original mit „Sonne“ überschrieben. Lermontovs *Gesamten Werken* in russischer Sprache entnimmt man, dass es 1836 entstand, also in einer Zeit, als er schon seinen eigenen, auf den Symbolismus hinweisenden Stil gefunden hatte. Den Ursprung der sehr einfühlsamen Übersetzung konnte ich nicht ermitteln. Sie ist weder bei Bodenstedt,⁴⁶ noch in der neueren Werkausgabe von Luther⁴⁷ enthalten. Deshalb werden hier das Ergebnis meiner Transkription und das Original wiedergegeben:

Schön ist des Nordens Wintersonne, Wenn aus der wolkengrauen Höh' Sie matten Goldes nieder schimmert Auf leblos kalten weißen Schnee.	Как солнце зимнее прекрасно, Когда, бродя меж серых туч, На белые снега напрасно Оно кидает слабый! ...
So strahlt auch mir dein Bild entgegen In reinsten Schönheit Zauber Macht. Doch nimmer weckt dein Sonnenauge Mein Herz aus seiner toten Nacht.	Так точно, дева молодая, Твой образ предо мной блещит; Но взор твой, счастье обещаая, Мою ли душу оживит?

In diesem kurzen, poetisch übersetzten Gedicht treffen viele Stimmungen der Lyrik Lermontovs zusammen: Wehmut, Enttäuschung, Resignation und vor allem Einsamkeit, das Schlüsselmotiv der europäischen Romantik.

37. [Cvetko -] **Barbarazweige** (Martin Greif)

Bei der Suche nach dem Manuskript des Liedes „Abendfriede“ hat der Fachmitarbeiter im Kulturreferat von Žalec, Uroš Govek, unverhofft das Manuskript eines weiteren, bisher unbekanntes Liedes von Risto Savin gefunden. Es ist die fragmentarische Vertonung des Gedichts „Barbarazweige“ von Martin Greif (eigentlich Friedrich Hermann Frey, 18.6. 1839 - 1.4.1911).

Frey, Sohn eines höheren Beamten, trat 1859 in die Bayerische Armee ein. 1867 nahm er als Artillerieleutnant seinen Abschied und lebte fortan als freier Schriftsteller unter dem Pseudonym Martin Greif vorwiegend in München, aber auch einige Jahre in Wien.

Greif begann als Lyriker zu schreiben. Mörike empfahl ihn dem Verleger Cotta in Stuttgart, bei dem dann auch mehrere Gedichtbände von Greif erschienen. Seit 1861 folgten zahlreiche damals erfolgreiche Bühnenwerke. Mit *Prinz Eugen* (1880) gelang

⁴⁵ Bodo Zelinsky, „Die russische Lyrik“ in Bodo Zelinsky, Hrsg., *Die russische Lyrik*, (Köln: Böhlau, 2002), 22.

⁴⁶ Bodenstedt, *Lermontoff's Poetischer Nachlaß*.

⁴⁷ Arthur Luther, Hrsg., *Lermontovs Werke* (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1922). Diese Werkausgabe des Literaturwissenschaftlers und Schriftstellers Luther nahm nun die Stelle des „Bodenstedt“ ein. Eine Suche nach Übersetzungen des Gedichts, die noch später entstanden sind, führt uns hier nicht weiter.

ihm auch auf diesem Gebiet der Durchbruch. Greifs Eigenart und Stärke als Lyriker liegt im „objektiven Naturbild“, in einem beseelten Impressionismus. Die Stadt München machte ihn zu ihrem Ehrenbürger, die Universität promovierte ihn zum Ehrendoktor (Fig. 8).⁴⁸

Das Gedicht „Barbarazweige“ erschien 1909.⁴⁹ Es wurde allerdings schon viel früher geschrieben. Die Wienbibliothek im Wiener Rathaus verwahrt das Manuskript, das mit 25.12.1876 datiert ist. Das Gedicht lautet:

Am Barbaratage holt' ich
Drei Zweiglein vom Kirschbaum,
Die setzt' ich in eine Schale,
Drei Wünsche sprach ich im Traum:

Der erste, daß einer mich werbe,
Der zweite, daß er noch jung,
Der dritte, daß er auch habe
Des Geldes wohl genug.

Weihnachten vor der Mette
Zwei Stöcklein nur blühten zur Frist: –
Ich weiß einen armen Gesellen,
Den nehm' ich wie er ist.

Risto Savin hat in dieser ersten Version nur die erste Strophe vertont und die Komposition flüchtig mit Bleistift auf einem einzigen Blatt notiert, ohne den Liedtitel, den Textautor und sich selbst als Komponist anzugeben. Wegen der recht gleichartigen Rhythmik der Strophen könnte das Lied aber leicht als Strophenlied eingerichtet und vorgetragen werden.

Bei der vergeblichen Suche nach dem Manuskript des „Kosakischen Wiegenliedes“ in der Medobčinska matična knjižnica Žalec habe ich ein weiteres Manuskript dieses Liedes gefunden. Es ist mit „Barbarazweige (Martin Greif). Risto Savin.“ überschrieben. In dieser „Reinschrift“ vertont Risto Savin *zwei* der drei Strophen des Gedichts mit 21 Takten, während die erste Version mit *einer* Strophe nur 9 Takte umfasst.

38. [Cvetko 26.] **Nr. 1 Am Wege – Nr. 2 Im Mai** (Richard Sanneck)

Die literarische Bedeutung der Lyrik von Richard Sanneck (eigentlich Richard Watzlawek, 5.8.1880–22.2.1965), der die beiden Gedichte verfasste, dürfte der geringen Zahl von Quellen über den Autor entsprechen.

Kürschners Deutsche Literatur-Kalender auf die letzten Jahre vor dem ersten Weltkrieg enthalten (mit den Jahren sich erweiternde) Einträge über „Watzlawek, Richard (Ps. Richard Sanneck)“. Wir erfahren, dass er „Herausgeber und Chefredakteur der Südsteirischen Volksstimme“ ist und dass er in „Cilli, Steiermark, Kirchplatz [jetzt: Slomškov trg]

⁴⁸ Herbert Thiele, „Greif, Martin“ in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 7 (Berlin: Duncker & Humblot, 1966), 29.

⁴⁹ In „Gedichte“, Bd. 1 von *Martin Greifs Gesammelte Werke in vier Bänden* (Leipzig: Amelang, 1909), 158.

4“ wohnt und in Cilli am 5.8.1880 geboren wurde. Der *Literatur-Kalender* auf das Jahr 1911⁵⁰ führt 14 Monographien auf. Fünf davon sind Lyrikbände mit den bezeichnenden Titeln *Blümchen am Bach* (1903), *Mei' lieber [sic] Wald* (1907), *Zuckermädel* (1908), *Vogelsang* (1909) und *Im Mai* (1910). Zur Lyrik könnte man noch den Text der Operette *Waldröschen* (1906) zählen. Auch ein Roman unter dem Titel *Verdorbene Welt* (1905) scheint auf. Im Antiquariatshandel werden bzw. wurden gelegentlich angeboten: die Erzählungen *Kleine Steine* (1905) und die Novelle *Reinhilde von Brinborg* (1904), über die die *Obersteirische Volkszeitung* rezensierend schreibt: „[...] eine hübsche Novelle in sauberer Ausstattung, die sicherlich viele Leser finden wird.“ Mein Exemplar der *Kleinen Steine*⁵¹ enthält neben einem Foto (Fig. 9) eine handschriftliche Widmung des Autors mit dem Gelegenheitsgedicht:

„Ist doch die Kunst nur das Hehrste was gibt;
D'rum bleiben wir immer ihr treu
Wenn auch die Welt unser Schaffen
Mit Undank uns lohnt.

Dem hochverehrten Tondichter Herrn Eduard Wagner [sic!] [1863-1936], k. u. k. Kapellmeister in der 2. bosnisch-hercegovinischen Infanterie Regiments Kapelle freundlichst zugeeignet. Der Verfasser. Graz am 27. Juli 1906.“ Tatsächlich befand sich damals der Stab dieses Regiments in der Grazer Dominikanerkaserne.

Mit dem Zusammenbruch der k.u.k. Monarchie im November 1918 und der Abtretung der Untersteiermark an das Königreich SHS ging nicht nur die deutsch-nationale *Südsteirische Volksstimme* unter, sondern auch ein Großteil der Leserschaft für Sannecks zuckersüße literarische Produktion verloren. Sanneck setzte sich vorerst nach Wien ab. Dort übernahm er die Redaktion der Zeitschrift *Die Hohe Blume. Poetische Blätter*. Von ihr erschienen allerdings nur 12 Nummern (1919–1920) im *Neuen Akademischen Verlag*.⁵² Im Editorial zur ersten Nummer schreibt Sanneck: „Schon vor dem Kriege gab es im damaligen Österreich gewisse Gruppen von Schriftstellern, die sich durch Mittel durchzusetzen wussten, die vielleicht weniger mit der Literatur, als mit gewissen gesellschaftlichen Beziehungen im Zusammenhang standen.“ Welche Gruppen er meinte, sei dahingestellt. Er selbst konnte sich jedenfalls mit seiner schriftstellerischen Arbeit nicht durchsetzen. Erst 40 Jahre nach seiner Tätigkeit bei der *Hohen Blume* ist von ihm wieder ein (letzter) Titel erschienen.⁵³

Sannecks 1910 erschienener Gedichtband *Im Mai* dürfte das gleichnamige Gedicht und wohl auch „Am Wege“ enthalten. Der Band ist in keiner der deutschsprachigen Staatsbibliotheken und auch nicht in der NUK nachweisbar. Das ist bedauerlich, aber nicht entscheidend. Denn Sannecks erste Monographie erschien schon 1903. Daher ist es durchaus möglich, dass er bereits 1901 oder früher Lyrik abgesondert und sie in Zeitschriften veröffentlicht hat. Diese Überlegungen sind jedoch müßig, da Risto Savin die Notenblätter eigenhändig datiert hat, was Dragotin Cvetko offenbar entgangen ist.⁵⁴

⁵⁰ *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender auf das Jahr 1911* (Leipzig: Göschen, 1911), 1818.

⁵¹ Richard Sanneck, *Kleine Steine* (Dresden: Becker, 1904).

⁵² „Neuer Akademischer Verlag“ in Murray Hall, Hrsg., *Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938*, Bd. II (Wien: Böhlau, 1984).

⁵³ Richard Sanneck, *Unbekannte Begebenheiten um Peter Rosegger* (Wien: Europäischer Verlag, 1958).

⁵⁴ Cvetko meint in *Risto Savin*, 190, dass Risto Savin Sannecks Gedichte „Am Wege - Im Mai“ 1901 vertont hat.

„Am Wege“ hat er im März 1917 und „Im Mai“ im April 1917 komponiert, also unmittelbar bevor er seinen Dienst als Vorsitzender der Beschwerdekommision für die Rüstungsindustrie in Leoben am 22.4.1917 angetreten hat. Außerdem kannte der Sachsenfelder Risto Savin den Cillier Richard Sanneck persönlich; er hat mit ihm 1917 und später korrespondiert. Daher ist es gut denkbar, dass er die Gedichte von ihm selbst, wann auch immer, erhalten hat. Dies wäre auch die einzige annehmbare Entschuldigung für ihre Vertonung, die Cvetko allerdings als „zvočno zanimivi in melodično izraziti“ lobt.⁵⁵

Die von Suzana Ograjenšek erschlossene Korrespondenz von Sanneck mit Risto Savin aus dem Jahre 1917 skizziert das Bild eines in ungeordneten familiären und finanziellen Verhältnissen lebenden Literaten, der als schmeichelnder „Schnorrer“ den gutherzigen und hilfsbereiten Oberst Friedrich Schirza um einige Hundert Kronen erleichtert hat. Darüber hinaus gab Sanneck vor, dass er die Wiener Hof- und die Volksoper bewegen könne, die Oper *Lepa Vida* aufzuführen; für seine erfolglosen Bemühungen setzte er 500 Kronen in Rechnung.⁵⁶

Da Sannecks Gedichte, die Savin vertont hat, bisher gedruckt nicht nachweisbar waren, wurden sie durch Transkription aus den Notenblättern rekonstruiert:

Am Wege

Bei einem Blümchen mußt' ich vorübergeh'n;
Dies sah mich an und lachte und hieß mich stille steh'n.
Ich folgte seinem Wunsche und stand ein Weilchen dort.
Da nickt' es mit dem Köpfchen und sprach zu mir ein Wort.
Ein Wort nur sprach das Blümchen, ich sollt' es wohl versteh'n.
Ver gib mir, liebes Röslein, ich musste weitergeh'n.

Im Mai

Wonnevoll strahlt die Sonne hernieder.
Hurtigen Schritt's zieht der Frühling vorbei;
Die Vöglein singen kosende Lieder
Und grüßen den prächt'gen goldigen Mai.

Still fliehen von uns der üppige Mai
Und fall'n die ersten Blüten nieder.
Dann sind oft die schönsten Tage vorbei
Und manch' trauliche Liebeslieder!

43. [Cvetko 41.] **Kosakisches Wiegenlied** (Michail Jurjevič Lermontov)

Nach Cvetko hat Risto Savin die Komposition dieses Liedes nach einem Text von Michail Jurjevič Lermontov (1814–1841) um 1920 begonnen, aber nicht vollendet. Die Handschrift des Fragments liegt mir nicht vor. Ich vermute, dass er „Der Kosakin Wie-

⁵⁵ Cvetko, *Risto Savin*, 59.

⁵⁶ Suzana Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in slovenskem glasbenem dogajanju* (Diplomska naloga, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1999), 22; Priloga, 112–115.

genlied“ (1838) in der Übersetzung des damals sehr geschätzten Schriftstellers und Slawisten Friedrich Bodenstedt (1819–1892) aus dem Jahre 1852 vertont hat.⁵⁷ Diese ziemlich wortgetreue Übersetzung wirkt allerdings etwas spröde und bietet sich einer Vertonung weniger an, als die poetischere Übertragung der österreichischen Lyrikerin Betty Paoli (eigentlich Barbara Elisabeth Glück, 1814–1894), die 1895 unter dem Titel „Kosakisches Wiegenlied“ erschien.⁵⁸

Die Frage, für welchen Text Risto Savin sich entschieden hat, könnte ein Blick auf das Fragment leicht beantworten. Bei der leider vergeblichen Suche nach der verschollenen Handschrift des Liedes wurden deshalb Risto Savins nachgelassene Notenblätter in der NUK sowie in seinem Geburtshaus und in der Medobčinska matična knjižnica Žalec sehr gründlich durchgesehen.

* * *

Der Gedanke, mehrere Lieder zu einer einheitlichen Gesamtform, zu einem Liederkreis zusammenzuschließen, kam in der Romantik auf. Die hier behandelten fünfzehn Lieder könnte man rein formalistisch Risto Savins „Deutschen Liederkreis“ nennen. Inhaltlich fehlt ein einendes Band. Das Spektrum der Lieder reicht von Andacht über Liebe, Schwärmerei und Flirt bis hin zur süßen Tändelei.

Die anfangs aufgeworfene Frage, ob Risto Savin eine glückliche Hand hatte bei der Wahl der deutschen Gedichte, die er vertonte, muss in zweierlei Hinsicht differenzierend beantwortet werden. Einmal kann man die poetische Bedeutung des Dichters und seine lyrische Gestaltungskraft betrachten. Zum anderen sollte man beurteilen, ob das Gedicht eine brauchbare Grundlage für die Komposition ist, d.h. ob Text und Melodie zu einem ansprechenden oder sogar ergreifenden Lied verschmelzen.

Die Grenze zwischen Poesie und Trivialität ist fließend und hängt auch von der subjektiven Einstellung des Urteilenden ab. Ich habe versucht, auf begrenztem Raum möglichst viele und möglichst objektive Informationen über die teilweise recht unbekannt Lyriker und ihre von Risto Savin vertonten Gedichte zusammenzutragen. Nun darf ich den Leser bitten zu beurteilen, was er *noch* als Poesie und was er *schon* als Trivialität empfindet. Dabei sollte er nicht vergessen, dass auch Trivialität tief in empfängliche Herzen eindringen kann.

⁵⁷ *Michail Lermontoff's Poetischer Nachlaß, zum Erstenmal in den Versmaßen der Urschrift aus dem Russischen übersetzt, mit Einleitung und erläuterndem Anhang versehen von Friedrich Bodenstedt*, Erster Band (Berlin: Decker, 1852), 10–12.

⁵⁸ Betty Paoli, *Gedichte. Auswahl und Nachlaß* (Stuttgart: Cotta, 1895), 100–102.

Figuren 1 bis 9



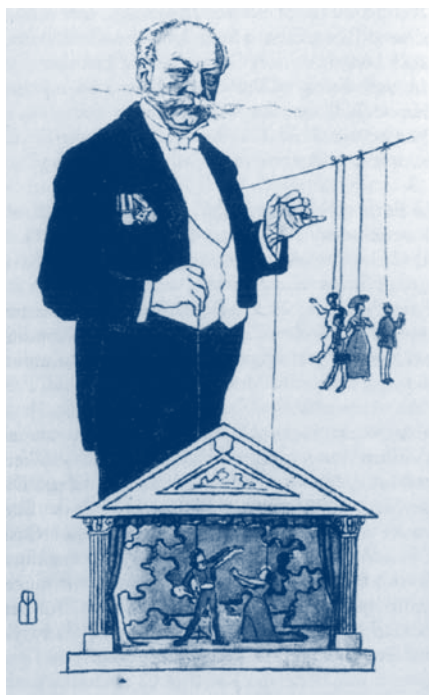
Figur 1: Hans Hopfen (1835–1904), Zeichnung von Christian Wilhelm Allers aus der Gartenlaube, Heft 26 (1887), 425 (signiert mit „25.1.1887, Berlin“)



Figur 2: Rudolf Baumbach (1840–1905), Lithographie aus Baumbach, Sommermärchen, (Leipzig: Liebeskind, 1888)



Figur 3: Vignette der Berliner Kunst- und Literaturzeitschrift PAN (1894–1900), gezeichnet von Franz [von] Stuck



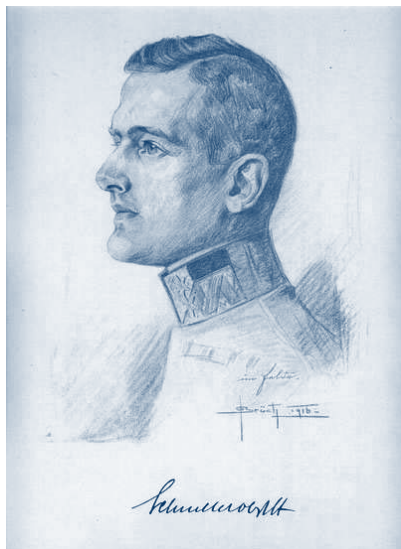
Figur 4: Karikatur des Theaterdirektors Emil Claar (1842–1930)



Figur 5: Ludwig Eichrodt (1827–1892), Strichzeichnung



Figur 6: Georg Scherer (1828–1909), signierte Zeichnung von 1898



*Figur 7: Karl Schneller (1878–1942) als Oberstleutnant „im Felde“;
Portrait von Hauptmann Oskar Bruch, 1916*



Figure 8: Martin Greif (1839–1911) aus Alte und Neue Welt 33 (1898/99), 627



Richard Sanneck

Figur 9: Richard Sanneck (1880–1965), Titelfoto aus Kleine Steine, 1904

Anhang [Dodatek]

Risto Savins deutsche Liedtexte Aus der deutschen Schreibrift transkribiert

von
Peter Zimmermann, Žalec

Der Zeilenumbruch der Transkription entspricht den Zeilen des Originals. Die Anordnung der Worte in den Zeilen wurde dem Original bestmöglich angepasst.

Ungewöhnliche Großschreibungen im laufenden Text erklären sich aus Zeilenanfängen der vertonten Gedichte.

Die teilweise veraltete Orthographie der Texte entspricht der Schreibweise vor der großen Re-form der deutschen und österreichischen Rechtschreibung im Jahre 1902.

In [] stehen ergänzende Einfügungen und Anmerkungen des Transkribierenden.

4. [Cvetko 1.] **Laß das Fragen** (Hans Hopfen)

[Blatt 1]

Laß das Fragen (Hans [von] Hopfen [1835-1904; aus *Gedichte*, Berlin 1883, S. 109]).

Allegretto.

Leicht, zart und mit Humor vorzutragen. Friedrich Schirza. op 4 - 3 [später op. 0]
Singstimme.

Pianoforte.

Lieb Seelchen laß das Fra-gen sein: Was wird der Früh-ling
brin—gen? Licht-grünes Gras, Waldmei-sterlein - Und
Veilchen vor allen Din-gen.

[Blatt 2]

Lichtgrünes Gras, Waldmeister-lein - Und Veilchen vor allen
Din-gen.

Etwas langsamer.

p[iano] Auch Her-zeleid und Frauenhuld Ge-deiht in die-sen
rit[ardando]

Ta—gen. Ein bischen Glück, ein bischen Schuld Lieb

[Blatt 3]

Seelchen laß das Fra—gen.

p[iano] Ein bischen Glück, ein bischen Schuld — Lieb

Seelchen laß das Fra-gen.

schnell

5. [Cvetko 8.] **Mädel, wie blüht's** (Rudolf Baumbach)

[Blatt 1]

Mädel, wie blüht's (Rudolf Baumbach [1840-1905]). [Aus *Thüringer Lieder*; 1891, S. 89.]
Volkslied.

[gestrichen:] Nicht zu schnell.

allegretto.

Friedrich Schirza. [Ohne op.]

Mädel im Rosenhag, Mädel, wie blüht's!

cres[cendo]

Hörst du des Ammers Schlag? Mädel, wie blüht's! Scheu von des Mie-ders Saum

rit[ardando]

rit[ardando]

Hebst du die Au-gen kaum, a-ber im Innern glüht's. – Mä-del wie

Etwas langsamer.

blüht's!

Knospe, du träumend Kind, Knospe spring auf!

[Blatt 2]

pocco rit[ardando] ----- rit[ardando] -----

Lind weht der Morgenwind. Knospe spring auf! Hast ja so lang geträumt.

----- sehr ausdrucksvoll -----

Nur nicht den Mai versäumt! Schnell ist der Son-ne Lauf. Knos-pe spring
auf! _____

1.4.1892. [gez.] FSchirza

[Anmerkungen:

Der „Rosenhag“ ist ein eingezäunter Rosengarten.

Mit „des Ammers Schlag“ ist der Gesang des Goldammers (*Emberzia citrinella*) gemeint.]

8. [Cvetko 33.] **Frühling** (Karl Zastrow)

[Blatt 0]

Frühling!

(Karl Zastrow [Pseudonym: Karl von Prenzlau, 11.4.1836 – 9.2.1903].)

Wenn im Lenz die lieben, kleinen [, blauen] Veilchen blüh'n,

Und in frischen Laubenhainen wilde Rosen glüh'n,

Wend' ich mich, du Holde, immer Sehnsucht tief im Sinn,

Zu dem seelenvollen Schimmer deiner Augen hin;

Seh' auf deinem Antlitz glänzen Frühlings Widerschein,

Seh' umwallt von Maienkränzen deine Stirn so rein.

Und verstohlen forsch' ich immer, forsche bang und still,

ob in deinem Herzen nimmer Frühling werden will.

[Blatt 6]

Hol—de, imm—er Sehn—sucht tief im Sinn, Zu dem
see-len-vol-len Schimmer dei-ner Au—gen hin;

primo tempo.

Seh' auf deinem

Ant—litz glänzen Früh—lings Widerschein,

Seh' um=

[Blatt 7]

wallt von Mai—en—kränzen deine Stirn so rein[.] Und verstoh—len
forsch' ich im—mer, for—sche bang und still, Ob in
deinem Her-zen nimmer Früh—ling wer—den will.
Ob in deinem Her—zen nimmer Früh—ling werden will.

[Blatt 8]

[gez.] FSchirza

19. [Cvetko 2.] **Bist du braun, bist du blond?**

(Paul Verlaine, übersetzt von Karl Klammer)

[Blatt 1]

Bist Du braun, bist du blond? (Nach [Paul] Verlaine [1844-1896], deutsch von
K. Klammer[t]) [Aus der Zeitschrift *PAN*, 1899/1900, S. 52.]

Allegro assai e appassionato.

Friedrich Schirza.

Gesang

Bist du

Klavier

braun —, bist du blond? Ist es schwarz —, ist es blau —, dein

Au—ge?

Ich weiß es nicht,

ich

weiß — es nicht, Doch lieb ich sei-ne reine Tie-fe

und

[Blatt 2]

be—te dei-ne wil-den Haa—re an.

p[iano] Bist du mild —, bist du hart? Ist es lieb-reich oder spöttisch Dein

Herz —!

p[iano] Ich weiß es nicht,

ich

weiß es nicht, Doch dank ich dem Ge-schi-cke, daß ich's zu mei-nem

[Blatt 3]

Herrn und Sie-ger aus—er—kor.

p[iano] Bist du un—treu, bist du treu —?

Ach, was thut das, in der That, da dei-ner Schön-heit Lohn für meine

Lie-be immer als Kro-ne meinem kühnsten Wun-sche[,] ja meinem kühnsten

[Blatt 4]

Wun—sche gilt —————.

[gez.] FSchirza I/1900.

20. [Cvetko 3.] **An die Entfernte** (Nikolaus Lenau)

[Blatt 1]

An die Entfernte (Nikolaus Lenau [1802-1850; aus *Neuere Gedichte*. Stuttgart 1838, S. 146].)

Presto.

Friedrich Schirza.

Gesang.

p[iano] Die-se Ro—se pflück' ich hier, in der

Klavier

frem—den Fer—ne; Lie-bes Mäd-chen, dir —

rit[ardando]

—, ach dir Brächt' ich sie so ger—ne!

p[iano] Doch bis ich zu dir mag ziehn

[Blatt 2]

Vie-le wei-te Mei-len, Ist die Ro—se längst —

—da—hin, Denn die Ro—sen

ei—len.

p[iano] Nie soll wei-ter

sich in's Land Lieb' von Liebe wa—gen, Als sich blüh-end

[Blatt 3]

in der Hand Läßt die Ro-se tra—gen; o—der als die

p[iano] geheimnisvoll

Nach-ti—gall Hal-me bringt zum Ne—ste, o—der als ihr

rit[ardando]

sü—ßer Schall Wan-dert mit dem We—————

ste.

[Anmerkung:

Mit „Weste“ ist der „Westwind“ gemeint.]

21. [Cvetko 4.] **Ich schreite Heim** (Emil Claar)

[1. Version]

[Blatt 1]

Ich schreite Heim :/Emil Claar [eigentlich Emil Rappaport (1842-1930)]:

Andante

Friedrich Schirza

Düster, schwermüthig.

Aus op.4 No. 5 [später op.0].

Singstimme.

p[iano] Ich schreite Heim, vom Ball, vom

Klavier.

Tan-ze, Und schleppe zu-rück Das al-te Leid, und nichts vom Glanze, Und nichts vom Glück. p[iano] Ich schreite Heim[-] es schrei'n die Ra-ben, Es fällt und fällt Der stil-le Schnee, als wollt' er be-gra-ben die ganze Welt! Mit deinem Falle, mit deinem rit[ardando]

[Blatt 2]

We-ben[,] du stiller Schnee, Bedeck' mein Haupt, Bedeck' mein Haupt, bedeck' mein Le-ben, Bedeck', bedeck' mein Weh, mein Weh!

[2. Version]

[Blatt 1]

Ich schreite Heim. (Emil Claar)

Andante.

Friedrich Schirza.

Düster, schwermüthig.

op 4 - 5

p[iano] Ich schreite Heim, vom Ball, vom

Tan-ze, Und schleppe zurück Das alte Leid, und nichts vom Glanze Und nichts vom Glück. p[iano] Ich schreite Heim[-] es schrei'n die Ra-ben. Es fällt und fällt der stil-le Schnee als wollt' er be-gra-ben die ganze

[Blatt 2]

Welt! Mit deinem Fal-le[,] mit deinem We-ben[,] du stil-ler Schnee[,] Bedeck' mein Haupt[,] Bedeck' mein Haupt, bedeck' mein Leben[,] Be-deck'[,] be-deck' mein Weh — [,] mein Weh!

[gez.] FSchirzaHutm

23. [Cvetko -] **Abendfrie**de (Ludwig Eichrodt)

Abendfrie

de (Ludwig Eichrodt [2.2.1827 - 2.2.1892; aus *Leben und Liebe*. Frankfurt 1856, S. 38-39])

Sehr langsam

Risto Savin.

Gesang

Sehr langsam Schwe-be, Mond, im tie-fen Blau
Spie-ge, See den rei-nen Strahl;

Klavier

mf [mezzoforte]

Ue-ber Ber-ges Höhn, — Sprud-le Was-ser, blin-ke Thau
Frie-de ath-mend lind — Durch das wie-sen-hel-le Thal
rit[ardando]

Nacht— O Nacht— wie bist du schön! wie bist du schön!
Wal—le o Wal— le wei-cher Wind! du wei-cher Wind!

[Anmerkungen:

Alle bisher behandelten Lieder sind durchkomponiert, d.h. ihr von Strophe zu Strophe wechselnder Gehalt erfordert und erhält eine verschiedene musikalische Gestaltung der Strophen. Dagegen ist dieses Lied ein „Strophenlied“, bei dem entweder alle oder mehrere Textstrophen nach derselben Melodie gesungen werden.

Risto Savin hat die beiden ersten Strophen des vierstrophigen Gedichts im Notenblatt eingetragen. Mit einfacher sprachlicher Anpassung der dritten und vierten Strophe könnte das Lied textlich so vervollständigt werden, dass es vollständig vorgetragen werden kann.

Das Notenblatt befindet sich im Savin-Archiv des Zavod za kulturo, šport in turizem, Žalec.

Der Text ist in der alten, bis 1902 gültigen Orthographie geschrieben.]

26. Nr. 2. [Cvetko 5.] **Eh' ich sah** (Georg Scherer)

[Blatt 1]

Eh' ich sah den Rosenstrauch. (Georg Scherer [1828-1909, *Gedichte*, 3. Aufl. 1885, S. 136].)

Serenade

Ziemlich langsam.

Friedrich Schirza.

Singstimme

p[iano] Eh' ich sah den Rosen=

Pianoforte.

strauch Selbst in Blü————te steh—en,

Fühlt ich seinen süßen Duft Lo——ckend in der Abend=

luft— p[iano] Mir ent—ge————gen=

[Blatt 2]

weh—en.

So hat deiner Anmuth Ruf, Deiner Huld und Gü—te

Längst mein lauschend Herz er—quickt

Eh mein Au——ge noch er=blickt p[iano] Dei——ner

[Blatt 3]

Schön——heit Blüte.

[Paraphe]

[Anmerkungen:

Neben Friedrich Schirzas erster, (aus orthographischen Gründen) wohl vor 1902 geschriebenen Version des Liedes Nr. 5 auf drei Blättern verwahrt die NUK eine zweite spätere Version auf zwei Blättern, bei der am Anfang „Friedrich Schirza“ durch „R. Savin. op. 5 šte. 2.“ ersetzt und die Paraphe durch „Savin“ ergänzt ist.

Außerdem besitzt die NUK eine orthographisch nicht fehlerfreie Transkription des Liedes von fremder Hand auf vier Blättern; sie ist mit „R. Savin, op 5“ gekennzeichnet.]

26. Nr. 3. [Cvetko 6.] **Wald bei Nacht** (Karl Schneller)

[Blatt 1]

Wald bei Nacht. (Karl Schneller [1878-1942].)

Maestoso [Erhaben]

Friedrich Schirza op 10 – No. 1

Gesang

Wie bist du, Wald bei Nacht, So schau—er—lich

Klavier

Zu dei————ner Got—tes—pracht!

Du

cres.[cendo]

äng—stest mich, du äng——stest mich. Als ob ich

bet—ten sollt' Zu Himmels Huld, Sie fand' Er—lö—sung hold Aus schwerer

[Blatt 2]

Schuld! Mein Kind, wo wei—lest du, Unschuldge=
 stalt—! Ich hab' vor Gott nicht
 Ruh'! [sic!]
 p.[iano] nicht Ruh'! Im näch—ti—gem
 Wald—.

[Paraphe]

[Anmerkungen:

Neben Friedrich Schirzas erster Version des Liedes Nr. 6 auf zwei Blättern verwahrt die NUK eine weitere, spätere, von Friedrich Schirza selbst auf ebenfalls zwei Blättern geschriebene Version, auf der „Friedrich Schirza op 10 – No 1“ durch „R. Savin op 5 štev. 3“ ersetzt ist, und die ohne Paraphe endet.

Außerdem besitzt die NUK eine orthographisch fehlerhafte, von fremder Hand geschriebene Transkription des Liedes auf drei Blättern, die mit „R. Savin op 5.“ gekennzeichnet ist.]

26. Nr. [4]. [Cvetko 7.] **Bild der Nacht (Nachts)** (Joseph von Eichendorff)

[Blatt 1]

Bild der Nacht [bzw. *Nachts* von Joseph Freiherr] (v.[on] Eichendorff[f, 1788-1857].)

[Erstmals erschienen in *Aus dem Leben eines Taugenichts* ..., Berlin 1826, S. 252.]

Langsam, schwärmerisch. Friedrich Schirza. op. 4 – 4
 Singstimme.

p[iano] Ich

Klavier.

wan—dle durch die stil—le Nacht, Da schleicht der Mond so heim—lich
 rit[ardando]
 sacht[,] Heimlich sacht oft aus der dunkeln Wolken—
 hül—le, Und hin und her im Thal Er-wacht die Nach—ti—gal[!]. Nun

[Blatt 2]

wie—der alles grau und stil—le, — Nun wie—der al—les grau und
 stil— le, - O wun—der—ba—rer Nachtge—sang! Von
 fern im Land der Strö—me[,] pp [pianissimo] Ströme Gang[,] Leis'
 Schau—ern in den dunklen Bäu—men, Wirr'st die Ge—dan—ken

[Blatt 3]

mir —, Mein ir—res Sin—gen hier Ist wie ein
 rit[ardando]

Ruf, Ist wie ein Ru—fen nur aus Träu—men.
 men.

[gez.] FSchirza

[Anmerkung:

Der Text ist in der bis 1902 gültigen Orthographie geschrieben, wie an „Thal“ statt „Tal“ zu erkennen ist.]

31. [Cvetko -] Wintersonne (Michael Jurjevič Lermontov)

[Blatt 1]

Wintersonne [*Солнце зимнее*] (M.[ihail] J.[urjevič] Lermontoff [1814-1841].)

Andante.

R. Savin op 12 - No. 1.

Gesang

p[iano] Schön ist des Nordens Winter-sonne, Wenn aus der

Klavier.

wol-ken-grau-en Höh Sie matten Goldes nieder-schimmert auf leblos kal-ten wei-ßen
ritenuto.

Schnee ————— .

p[iano] So strahlt auch

mir dein Bild ent—ge—gen

In rein-ster

[Blatt 2]

[la]ngsam, breit.

Schön—heit Zau—ber—macht[.] Doch

nim—mer weckt dein Son—nen—au—ge Mein

Herz aus sei—ner

p[iano] to—ten Nacht ————— [.]

[Blatt 3]

[gez.] Savin

37. [Cvetko -] Barbarazweige (Fragment) (Martin Greif)

[Barbarazweige. Martin Greif (eigentlich Friedrich Hermann Frey, 18.6.1839 - 1.4.1911); verfasst am 25.12.1876, veröffentlicht in *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Leipzig 1909, S. 158.]

[1. Version, ohne Angabe des Titels und der Autoren von Text und Komposition.]

Am

Bar—ba—ra—ta—ge holt' ich drei Zweiglein vom Kirschen=
baum, Die setzt ich in ei—ne Scha—le. Drei
Wün—sche sprach ich im Traum;

[Anmerkungen:

Die Komposition ist flüchtig mit Bleistift auf nur einem Blatt notiert.

Sie umfasst nur die erste Strophe des dreistrophigen Gedichts. Die folgenden Strophen lauten:

Der erste, daß einer mich werbe,
Der zweite, daß er noch jung,
Der dritte, daß er auch habe
Des Geldes wohl genug.

Weihnachten vor der Mette
Zwei Stöcklein nur blühten zur Frist: –
Ich weiß einen armen Gesellen,
Den nähm' ich, wie er ist.

Das Notenblatt der 1. Version befindet sich im Savin-Archiv des Zavod za kulturo, šport in turizem, Žalec. Von fremder Hand trägt es den Vermerk „RS – 106“.

Das Gedicht wurde auch von anderen vertont und zwar 1889 von Carl Reinecke (1824-1910) sowie 1896 von Clara Feisst (1872-1948) unter dem Titel „Am Barbaratage“.]

[2. Version]

Barbarazweige (Martin Greif).

Risto Savin.

Allegretto.

Singstimme

Am Barbarata – ge holt' ich Drei

Klavier

Zweiglein vom Kirschen – baum, Die setzt ich in eine Scha – le: Drei Wünsche sprach ich im Traum.
Der erste, daß Einer mich wer – be, Der zweite daß er noch jung.
Der dritte, daß er auch ha – be Des Gel – des wohl ge – nug.

[Anmerkung:

Das Notenblatt der 2. Version, die zwei Strophen umfasst, verwahrt der Domoznanski oddelek Medobčinske matične knjižnice Žalec.]

38. [Cvetko 26.] Nr. 1 Am Wege – Nr. 2 Im Mai (Richard Sanneck)

[Blatt 0]

2

op 18

Lieder

von

Richard Sanneck [eigentlich Richard Watzlawek, 5.8.1880, Cilli – 22.2.1965, Wien]
in Musik gesetzt

von

Friedrich Schirza

op. 18

Am Wege.

Im Mai.

[Blatt 1, Ansicht 1,1 und 1,2]

Am Wege
(Richard Sanneck)

And[an]te.

Fried. Schirza.

p[iano] Bei ei-nem Blümchen muß' ich vo-
rüber - geh'n -; Dies sah mich an und
lachte und hieß mich | stil-le steh'n. |
p[iano] Ich folg-te sei-nem Wunsche und stand ein

[Blatt 2]

Allegretto

Weil—chen dort — Da
nickt' es mit dem Köpf—chen und sprach zu
p[iano]
mir ein Wort ——— .
Ein Wort nur sprach das

[Blatt 3]

Blüm———chen —

Zögernd.

ich sollt es wohl ver——steh'n — [.] Ver-
Grave düster.
gib mir, liebes Rö—slein[.] p[iano] ich mußte
wei—ter geh'n - .

[Blatt 4]

[gez.] Risto Savin 3/17. [März 1917.]

[Anmerkung:

Blatt 1 enthält eine eingeklebte Ergänzung. Beide Ansichten (Blatt 1.1 und 1.2) zusammen liefern den vollständigen Text. Der auf 1.1 verdeckte, auf 1.2 sichtbare Text ist oben wiedergegeben als „| stil-le steh'n |“.]

[Blatt 5]

Im Mai.
(Richard Sanneck)

Molto moderato.

Fried. Schirza op.

Molto moder.[ato] Won——ne—voll strahlt die
Son——ne her—nie———der[.]
Hur——ti—gen Schritt's zieht der
Früh——ling vor-bei; die

[Blatt 6]

Vög——lein sin——gen
 ko——sende Lie——der Und
 grüs——sen den prächt'——]gen —,
 gol——di——gen Mai. p[iano] Still

[Blatt 7]

flie——hen von uns der
 üp——pi——ge Mai Und
 fall'n die er——sten
 Blü——ten nie——der[.]

[Blatt 8]

Dann —— sind oft die
 schön——sten Ta——ge vor-
 bei Und manch trau——li-che
 Lie——bes[——]lie——der!

[Blatt 9]

[gez.] Risto Savin
 4/17 [April 1917]

[Anmerkung:

„hurtigen Schritt's“ bedeutet „mit eiligen Schritten“ oder einfacher „eilends (slow.:
 jadrno)“.]

43. [Cvetko 41.] **Kosakisches Wiegenlied (Fragment)** (Michael Jurjevič Lermontov)

[Das Manuskript des „Kosakischen Wiegenliedes“ nach einem ins Deutsche übertrage-
 nen Text von Mihail Jurjevič Lermontov, dessen Komposition Risto Savin nach Cvetko
 um 1920 begonnen, aber nicht beendet haben soll, gilt als verschollen.]

SUMMARY

Fifteen German Songs (Lieder) by Risto Savin survive in his legacy; they are based not only on German poems but also on translations of foreign poetry into German. Three of these Lieder are not included in the work-list published in Dragotin Cvetko's monography on Savin of 1949. The paper provides a brief literary-historical introduction to German poetry from its Golden Age onward. The article leaves it to the reader to decide whether the composer had a lucky hand in the choice of poems. Their authors are presented with a short biography and a discussion of their artistic output, as some of them are not well known today. The spectrum

of poets extends from Eichendorff and Lenau to Paul Verlaine (in the congenial translation by Karl Klammer) and to Lermontov; but it also features the nearly unknown Richard Sanneck from Celje, and the poetical railway official Karl Zastrow from the Prussian provincial town of Prenzlau. For most of the poems it is possible to determine the first-publication date. On this basis the article corrects some wrong composition dates given by Dragotin Cvetko. A supplement gives exact transcriptions of Savin's manuscripts of these Lieder, which are written in Deutsche Schreibschrift, the old German handwriting. These transcriptions are intended to facilitate both research and performance of these songs.

UDK 782Savin:Lepa Vida

Niall O'Loughlin

Loughborough University
Univerza v Loughboroughu

Risto Savin and Slovene Identity: the Journey to *Lepa Vida*

Risto Savin in slovenska identiteta: pot do Lepe Vide

Prejeto: 27. maj 2012

Sprejeto: 14. september 2012

Received: 27th May 2012

Accepted: 14th September 2012

Ključne besede: Risto Savin, Anton Aškerc, slovenska poezija, samospev, *Lepa Vida*

Keywords: Risto Savin, Anton Aškerc, Slovene poetry, Slovene song, *Lepa Vida* ('Fair Vida')

IZVLEČEK

Po poklicu profesionalni avstro-ogrski vojak Risto Savin je v svojem skladateljskem delu postopno razvil slovensko glasbeno identiteto. Sprva je pisal za glas, klavir in komorne zasedbe v nemškem slogu, potem je pa začel skladati na slovensko poezijo Antona Aškerca (1895) in napisal svojo prvo kratko opero, *Poslednja straža* (1904). Slog, ki ga je razvil pri tem, je predstavljal osnovo za njegovo prvo veliko opero *Lepa Vida* (1907).

ABSTRACT

As an Austro-Hungarian soldier, Risto Savin gradually achieved Slovene musical identity, first by working in a Germanic style for songs, piano and chamber music and afterwards by setting Slovene poetry by Anton Aškerc (1895) and writing his first short music drama, *Poslednja straža* ('The Last Watch') (1904). The style he thus developed acted as the basis for his first major opera *Lepa Vida* ('Fair Vida') (1907).

By profession Risto Savin (1859–1948) was the soldier Friderik Širca in the Austro-Hungarian army, but he was also a Slovene composer, at first in his spare time and later in a full-time capacity. His life spanned a critical period in the history of his nation and his activities reflect this. In his military career he was a loyal and dedicated officer, but in his heart he was devoted to his native land of Slovenia, its nationality and its culture. This dichotomy appears in his music, with some early works, especially his instrumental and chamber music of the earlier 1890s, following the trends of Central European styles, particularly of German and Austrian composers, while others, particularly the songs, choruses and most importantly the operas, turn more to the folktales, history and society of Slovene lands. Although Savin had been moving in this direction for many years, mostly unobtrusively, he was gradually able to develop his Slovene character much

more openly. The lessons learned from his settings of songs by Aškerc (1895), his first pieces based on Slovene poetry, were soon applied to a more dramatic context. He made the decisive move in 1904 with the composition of the one-act opera *Poslednja straža* ('The Last Watch'), presented as a Slovene opera and performed in Zagreb in 1906. This was a very significant development, marking another step towards a Slovene national character. One can now sense that the climax of this activity was the composition of the opera *Lepa Vida* in 1907. With the setting of a full-length opera Savin had now fully established his 'Slovene' credentials and without this transformation the later operas would never have taken the form that they took.

Savin was born a contemporary of both Gustav Mahler (1860–1911) and Richard Strauss (1864–1949), although his music shares only a general stylistic similarity with either of them. One can see a greater indebtedness to the music of Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Brahms, certainly in the earliest period of his extant compositions, dating from 1891–1897. It was the time in which he explored the German Lied, and composed the largest number of orchestral and chamber works and piano pieces. This was the time when Savin was studying in Vienna (1892–1896) and Prague (1897–1899). We can see that at this time he was probably thinking in terms of the models that might well have been offered him by Robert Fuchs, his teacher in Vienna and refining his craft accordingly. Let us consider some of these works. Savin composed various songs to settings of German words from at least 1892 onwards, but mostly around 1900. Some were by well known poets: *Lass das Fragen* by Hans von Hopfen (1835–1904), *Bist du braun, bist du blond* in a German translation of a poem by Paul Verlaine (1844–1896), *An die Entfernte* by Nikolaus Lenau (1802–1850), *Wald bei Nacht* by Karl Schneller (1878–1942)¹, *Bild der Nacht* by Eichendorff (1788–1857), and the 1894 Lied *Mädel, wie blüht's* which sets words by Rudolf Baumbach (1840–1905). Cvetko considered that these all followed traditional models,² and were composed mostly in the style of the Schubertian Lied.

In the absence of the Piano Sonata which is missing, presumably lost, the only surviving piano pieces from the early period are a small number of solo piano miniatures, comprising *Pavliha na potovanju* op. 8 (estimated to have been written around 1894), which is a piano piece in three short movements, and the Six Piano Pieces (1895) which were originally numbered as op. 6 but the composer later removed the numbering and did not include them on his work-list. These are formally cast in traditional binary or ternary structures, with only a minimal variation on the return of the opening music. The ternary pieces use repeated sections with the plan of AABABA. The piano writing is idiomatic, with close attention to keeping the interest not only in the melody of the upper part but throughout the texture. Taking the pieces in turn one can point to features that show the composer's complete command of pianistic idiom. The *Sarabande* op. 8 No. 2 is binary in form, with distinctive use of the motif of a dotted quaver and semiquaver falling a semitone, but with natural variations on this figure. The first of the pieces originally numbered op. 6, *Étude*, presents a harmonic progression articulated by a triplet arpeggio and a dotted-quaver–semiquaver–two quaver pattern. The harmonies

¹ Schneller was an Austrian army officer who published poetry between the two world wars.

² Dragotin Cvetko, *Risto Savin: osebnost in delo* (Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1949), 23.

show some interesting juxtapositions and chromaticisms. The *Barcarola* No. 2 is in A flat major and in 9/8 time with gently moving lines. The middle section starts in the minor moving through various key-centres to return naturally to the key of the opening. The fast E-major *List v album* ('Album Leaf') No. 3 in its very short span explores some chromatic movement in its short middle section. The next two pieces, *Narodna* No.4 ('Folk Song') and *Večerna* No. 5 ('Evening Song'), are interesting in that they introduce some folk elements, the former the song 'Pobiči mi po cest' gredo' and the latter two songs: 'Zvedel sem nekaj novega' in the A section and 'Pobič sem star šele osemnajst let' in the central section. The beautiful character of *Večerna* must have encouraged Savin to reuse the music in his *Suite* for string orchestra op. 15. The last of the set, *Romanca*, a ternary piece mostly in a diatonic B flat major, uses arpeggio figures to accompany a gently rising and falling melody and sequences of block chords. Overall, then, these pieces show a capable piano technique in miniature forms, but are very modest in their aims and achievement.

The piano writing of the trios discussed next is of a very different order and is very much more impressive. Savin's two Trios for violin, cello and piano were composed in 1893 or 1894. The piano trio as a favoured chamber music combination had had a long and distinguished history with impressive works by Mozart, Beethoven and Schubert, as well as more recent examples by Schumann and Brahms. Both of Savin's Trios follow the type of formal plans used by his predecessors. The later of the two and the one which Savin himself appreciated better by giving it an opus number and including it in his work-list, is the G minor Trio op. 6 (originally numbered op. 18). It has an extended and well wrought sonata-form first movement. The motivic development is extensive, with motifs taken both from the opening subject and the more lyrical second subject. All three players share the melodic and motivic interest fairly equally, with the piano making considerable use of arpeggio textures when taking a subsidiary role. Imitation between the parts is both frequent and well handled, showing the composer's firm grasp of traditional contrapuntal practice. The lyrical Andante ternary-form second movement is less imposing, but provides the appropriate contrast, while the finale is a genial rondo type with a serious slow introduction. Overall the work would stand a comparison with similar works by Schumann or Brahms, even if the melodic distinction is not so high.

This was also the period when Savin wrote most of his orchestral pieces. Again one would expect that his teachers required certain examples to ensure that his techniques were securely grounded. What is interesting is that the two orchestral pieces of 1894–1895 are impressive in their own right without making any allowances for their probable origin as student 'exercises'. The *Serenade* op. 4 for wind instruments is a single-movement work that shows a very secure control of writing for wind instruments and for the melodic lines being shared between the different players. Savin's method of dovetailing the lines of flute, oboe and clarinet is very skilled, with considerable assurance in their handling. The composer's use of a late Romantic harmonic idiom is brought into strong focus in this work with both incidental and structural chromaticism, which is particularly emphasised in chord progressions played by the full ensemble. One could look to the wind serenades of Mozart for some models, but the music is more like the early wind

ensemble pieces by Richard Strauss. The *Scherzo* for small orchestra op. 11 of 1894–1895 is again well constructed. Here the rhythmic momentum is skilfully maintained by the use of moving inner parts. A number of repetitive rhythmic patterns are sometimes varied with hemiolas cutting across the basic 3/4 metre, giving a hint of folk influence. We should not read too much into this feature at this stage, but it is certainly something that Savin was to follow in his next compositions. The *Suite* for string orchestra op. 15 of 1897 is very interesting in this connection, though, with its four movements, 'Introduction', 'Scherzo', *Večerna*, and 'Kolo', giving some idea of the variety that the composer was now employing. The opening movement is gently impressionistic, and the Scherzo has some of the folk-like character of the earlier orchestral scherzo. The third movement, entitled *Večerna* ('Evening Song'), transcribes a gentle piano piece, also with folk-music connections, from 1895, and the finale takes the round-dance, the Kolo, in another move towards nationalistic music.

This transformation *towards* the use of folk-like music was coupled with a move *away* from the single-tempo song. A new dramatic sense was being embraced by Savin who was now starting to set Slovene texts instead of the German of his earlier songs. At this stage it is helpful to consider some of these in detail, especially five settings of poetry by Anton Aškerc (1856–1912) dating between 1895 and 1903. These illuminate the new developments in the composer's style along with his close engagement with the Slovene language. They show a dramatic presence and a willingness to change the tempo and character of the music during the course of the piece in recognition of the changed character of the words chosen and in line with the ideas of later Romantic opera. Soon after this, in 1904, Savin composed his dramatic scena *Poslednja straža* which gave him a good opportunity to exploit these techniques. Looking at the *Tri Aškerčeve balade* ('Three Aškerc Ballads') of 1895, we can see the techniques in practice.

The first song *Poslednje pismo* ('Last Letter') starts at a gentle pace (Andante) in an unambiguous E flat major with simple 4/4 rhythms fitting the Slovene words perfectly. Even when Savin modulates to B flat major and B flat minor, the rhythms continue to track the Slovene words according to their natural rhythm. The singer is dwelling on the thoughts of the protagonist who is eagerly waiting to hear from her fiancé on a battle front. Yet suddenly with the narrator's words 'poštni rog' (post horn) a new level of action appears, the possibility of a letter being delivered. In order to convey this possibility and expectation, the composer introduces a horn call that completely changes the character of the music. At this point we have the protagonist's verbal query to the postman set as a recitative with the horn calls punctuating the phrases, illustrating the girl's agitation. The music modulates quickly to the F major central section *Allegro assai e appassionato* in 3/2 in complete contrast to the opening. As in the verbal text the narrator describes how she is refusing to comprehend the letter, the sustained bass line rising against the syncopated chords of the pianist's right hand provide a energetic accompaniment to the steadily rising tension of the vocal part. The climax at the emphatic words 'da krogla priletela je' ('that a bullet flew [towards him]') *fortissimo* in E flat minor is well prepared. The music then winds down to a return to the opening Andante with added chromaticisms and a brief return to the horn calls; the girl refuses to understand that her fiancé is dead, but the return of the music to normality signifies that she will have to accept the

cruel situation. The tempos are well managed with effective transitions which mirror the text. Aškerc's words are set one note to a syllable throughout in order to project the sound without any hint of confusion. Overall then the song conveys a sense of immediacy and atmosphere that is not necessarily present in the ordinary Lied.

The second song, *Javor in lipa* ('The Maple and the Linden'), about an unrequitable love of a male maple for a graceful linden, is much simpler in both character and technique. The Allegro 12/8 tempo and the arpeggiated accompaniment are maintained throughout. The modulations from the basic E major are generally modest. However, the setting of Aškerc's words is intriguing: the beginnings of the phrases are sung on a seven-fold repeated single dominant pitch before rising to the tonic, while repeated notes are frequently found in the song. The rhythm most frequently found is the dotted crotchet followed by a crotchet and a quaver, whether the same pitch is maintained or the melody moves up or down.

The third song *Poroka* ('The Wedding'), with its dramatic changes of tempo and atmosphere, is almost a dramatic *scena*. It begins in a nearly militaristic fashion even if there is a suggestion of the wedding march from the incidental music for *A Midsummer Night's Dream* by Mendelssohn. The vocal line to start with is emphatically diatonic and rhythmically rigid, set mostly as one word to a syllable with only occasional passing notes. The words are very clearly presented with a natural rise and fall in the pitch. This changes quickly with harmonic shifts that bring us to G minor before returning to the home tonic of G major for a return to the music of the opening. It is with the words of the monk who is conducting the wedding ceremony 'Na veke srečna bodita, po jednem poti hodita!' ('May you be forever happy, may you forever follow one path') that Savin shows his dramatic sense without ambiguity with chant-emulating recitative, imitating the way Slovene priests speak during services. The piano part resembles the organ, with threatening chords based on C minor emphasising the change in mood. This is particularly noticeable with the second phrase 'Težko živi življenje se, če ne deli trpljenje se' ('It is hard to live life when suffering is not shared'). The music shifts quickly to a restful E major for the next Andante interlude 'Pa ona v njega vpre oči, pa tiho reče grajska hči' ('But she directs her eyes at him [the monk] and the noble daughter speaks quietly [to him]'). The girl's words, half prayer, half apology, make it clear that there used to be a romantic feeling between her and the monk, but that the noble girl scorned him. As the girl recovers and formally invites him to the wedding party, the monk's calm is over. His recitative now returns in a varied, agitated form as he proudly rejects her offer. A return to the Andante with a different vocal line for the ending marks the monk's resigned return to the monastery.

The next song to be considered is *Zimska idila* ('Winter Idyll') op. 7 No. 1, probably written before 1900.³ Savin responds to the witty text describing a village girl's blush as her fiancé enters the chamber with a much more straightforward construction, but he relies on techniques that he had used in the other songs. The opening in a diatonic G major with a traditional modulation to the dominant key (D major) is a syllabic setting with the occasional passing note. As in the other songs the composer breaks into a

³ See Aleš Nagode, »Med domom in svetom: pesmi za glas Rista Savina,« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 83.

dramatic but brief recitative before moving into a faster closing section.

The last song to be considered in this group is *Skala v Savinji* op. 9 (1902–1903)⁴. It is subtitled ‘Balada’, making the narrative much more explicit. Like *Poroka*, it is a complex multi-tempo song, with changes of tempo and key that mirror the words in a strongly emotional way. The ballad describes the girl returning home alone late at night, followed by a man who importunes her with unwelcome advances. She escapes his attack by jumping to her death in the river Savinja. The long opening section in B flat major is broadly diatonic with a straightforward but flexible vocal line that follows the words syllabically, but using the traditional techniques of emphasis, pitch, duration and volume. The piano’s accompaniment mostly consists of rolling arpeggio figurations in semiquavers. At the climax, with the words ‘Prehodil že sem križem svet in lepih videl sem deklet’ (‘I have walked across the world and I’ve seen beautiful girls’), Savin marks the music *zaljubljeno* (‘lovingly’) to introduce the new section in the remote key of B major in 9/8 time. This section is interrupted by a brief recitative that leads into the fast sections, *Allegro assai*, *Energico* and *Con fuoco*, and a brief return to the figurations of the opening and a sudden but effective recitative ending ‘To bil je skok črez skalni rob / tja dol v Savinje mokri grob!’ (‘This was a jump over the edge of the rock / down to the wet tomb of Savinja!’).

To summarise the observations of these five songs: one can find that Savin uses a number of different methods of presenting his words, simple syllabic settings with mostly stepwise vocal movement, dramatic recitative, more complex vocal phrases with large leaps, and he varies the piano accompaniment in line with the emotional content of the words. In a sense this variety of treatment is the essence of Savin’s progress in setting of the Slovene words that he has chosen. It is not difficult to deduce that this group of songs setting the emotional poems of Aškerc was an excellent preparation for the next major project, *Poslednja straža* (‘The Last Watch’), the first real landmark in his compositional journey, and following that, the opera *Lepa Vida* (‘Fair Vida’).

Savin’s first stage work, the one-act “operatic scene” *Poslednja straža* (1904), is a continuation of the work that the composer had begun with the settings of Aškerc songs. It is itself based on a ballad by Aškerc, but this time the source was adapted into a short libretto by Richard Batka. It tells the story of a soldier who guards a state ball on a freezing winter’s night, the night before he is meant to be discharged from the army. As the night turns ever colder, he hallucinates about his farewell from home and his beloved; he is found frozen to death in the morning after the ball ends. Though on a short scale, *Poslednja straža* is an ambitious and well-executed work, written for a large orchestra in the post-Romantic idiom. It gave Savin scope to grapple, not always entirely successfully, with larger-scale dramaturgy and the relationship between the orchestra and the voice, exchanging the orchestral recitative with melodic passages, which are often characterized by leaps, among them prominently those of the diminished fifth and the augmented fourth. Like *Lepa Vida*, the setting was originally written to a German text, and later adapted to the Slovene translation by Milan Pugelj. The work was, however, intended as a Slovene opera and was presented as such at its first performance in Zagreb

⁴ Ibid.

in 1906. Doubtless the experience of seeing it performed contributed to the success of Savin's next operatic venture.

Lepa Vida of 1907 proved to be a watershed in Savin's music. All the threads of his work so far were gathered together in a synthesis that is impressive on almost every level. The vocal and dramatic lessons that were learned in the Aškerc songs and *Poslednja straža*, and above all the sense of word setting in the Slovene language were realised in the clearest possible way. The expert instrumental handling of the orchestral pieces is translated into his mature and confident handling of the orchestra in the opera. To say that the work appeared to an unsuspecting audience at its first performance in 1909 is something of an exaggeration, because of the experience of *Poslednja straža*, but certainly the move forward for Savin was very impressive indeed.

Savin turned to the Slovene story of the Fair Vida, writing his own script, but using a German libretto by Richard Batka. The libretto did prove somewhat unsatisfactory but nevertheless it served its purpose (the original Slovene version to which the music was later adapted is the work of an unknown author). Using a story based in Slavic lands, Savin was able to employ his idiom in an effective way to reinforce his sense of nationalism. This is apparent in the very opening music which takes simple folk rhythms to create a dance-like atmosphere. Yet the work is not a folk opera: it is composed as a stirring romantic tragedy, much in the German tradition. Underlying the music, however, is a sense that the words are not what Savin really wanted. He published the score in 1909 in Budapest with German words in order to make it more accessible in neighbouring countries, but embarked on a substantial revision after the opera's first performance at the Land Theatre in Ljubljana in 1909. A manuscript vocal score kept in the National University Library in Ljubljana is set to Slovene words. At every point in the score of the Slovene version the setting is much more satisfactory, showing a natural feeling for the emphasis and subtlety of the language. The German version appears to be much more formal. The irony of this situation is that in the opinion of every Slovene commentator, the quality of the Slovene libretto is unsatisfactory. Savin was presented with some very awkward lines, but these were in a language with which he clearly felt more comfortable. The situation has been somewhat improved by using a rewritten libretto, a solution that was been adopted in some later performances.

The synthesis of Savin's previous music is clear at every stage. The vocal lines are varied according to the dramatic context. The shaping of phrases and the balance of one phrase against another is always masterly. There is no obvious or extensive use of leitmotifs, even though certain melodic phrases do recur in dramatic contexts. Being through composed, as were the Aškerc songs and *Poslednja straža*, the atmosphere can change rapidly without any difficulty. It is also in the integration of melody and harmony that Savin has made such progress. His command of romantic harmony is completely natural and fluent, fully supporting the dramatic flow of the story of the opera. In conclusion one can see that the opera *Lepa Vida* represented the beginning of Savin's musical maturity, perhaps not his complete departure from German romanticism, but certainly his arrival at a musical idiom that could satisfactorily represent his Slovene ambitions.

I should particularly like to thank Lidija Koceli, the Head of Cultural Programme at Zavod za kulturo, šport in turizem (Institution for Culture, Sport and Tourism) in Žalec for her kindness and generosity in providing scores and recordings of music by Risto Savin and documentation relating to his work.

POVZETEK

Risto Savin je bil vojak v avstrijsko-ogrski vojski, a bil je tudi slovenski skladatelj. Njegova glasba je sprva odsevala njegovo germansko izobrazbo, sčasoma pa je razvil prepoznavno slovensko identiteto. Od zgodnjih uglasbitvev nemške poezije je prek romantičnih klavirskih del in komorne glasbe v slogu sodobnika Brahmsa prešel na uglasbitve

slovenske poezije Antona Aškercarja, v slogu, ki je zrcalil zvoke in meter njegovega domačega jezika. V enodejanki *Poslednja straža* (1904) je ta slog izbrusil, kar je bila dobra priprava za njegovo prvo veliko opero v slovenščini, *Lepo Vido* (1907), z raznolikimi vokalnimi linijami, skrbnim kombiniranjem metrične pesmi in recitativa ter zanesljivim občutkom za dramo.

UDK 782Savin

Borut Smrekar

Slovensko ljudsko gledališče Celje
Slovenian People's Theatre Celje

Opere Rista Savina

Risto Savin's Operas

Prejeto: 27. junij 2012

Sprejeto: 14. september 2012

Received: 27th June 2012

Accepted: 14th September 2012

Ključne besede: slovenska glasba, opera, Risto Savin, analiza**Keywords:** Slovene music, opera, Risto Savin, analysis

IZVLEČEK

ABSTRACT

Opera je bila ključno področje Savinovega ustvarjanja. V delih *Poslednja straža*, *Lepa Vida*, *Gospodovski sen* in *Matija Gubec* je uporabil poznoromantične principe gradnje glasbene drame. Savinov opus predstavlja v slogovnem in profesionalnem pogledu velik napredek v slovenski operni glasbi. Njegova posebna kvaliteta je orkestracija. *Lepa Vida* sodi med najboljše slovenske opere in bi ob določenih predpostavkah zaslužila ponovno uprizoritev.

Opera was the key genre of Savin's composing work. In *Poslednja straža* ('The Last Watch'), *Lepa Vida* ('Fair Vida'), *Gospodovski sen* ('Gospa Sveta's Dream') and *Matija Gubec*, he used the late-Romantic principles of building a music drama. Savin's opus represents a big advancement in Slovene operatic music, both stylistically and professionally. Savin's particular strength is his orchestration. *Lepa Vida* belongs among the best Slovene operas and deserves, under certain provisions, a new life on the operatic stage.

Uvod

Risto Savin je zapustil v slovenski glasbeni literaturi po obsegu in kvaliteti enega najpomembnejših glasbeno gledaliških opusov. Ustvarjanje za glasbeno gledališče je bilo osrednje področje njegovega skladateljskega udejstvovanja, saj je napisal štiri opere in dva baleta. Operni opus obsega enodejanko *Poslednja straža* (1904)¹, njej pa so sledile celovečerne opere *Lepa Vida* (1907),² *Gospodovski sen* (1921) in *Matija Gubec* (1923).

Duhovno in kot skladatelja je Savina zaznamovala pozna doba Avsto-Ogrske. Usoda kariernega vojaka ga je vodila v različne kraje monarhije. V takratnih najpomemb-

¹ Dragotin Cvetko v monografiji o Savinu (Dragotin Cvetko, *Risto Savin: osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949)) napačno datira nastanek opere v leto 1898. Iz Savinove korespondence, ki jo je zbrala in uredila Suzana Ograjenšek (Suzana Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in slovenskem glasbenem dogajanju* (Diplomska naloga, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1998-99)) namreč izhaja, da je opera nastala v letu 1904.

² Opera *Lepa Vida* nosi v nemškem izvorniku naslov *Vida*.

nejših kulturni centrih, kot so bili Dunaj, Praga in Budimpešta, si je Savin pridobil široko glasbeno razgledanost in za slovenske razmere zavidljivo obrtno znanje. Med službovanjem v oddaljenih krajih monarhije pa je spoznaval njeno folklorno bogastvo in raznolikost.

Slogovno izhaja Savin iz pozne romantike, pri čemer ne moremo mimo razvidnih vplivov Wagnerja, Richarda Straussa, Smetane, Dvoraka in drugih. Vendar je bil Savin človek navdiha, ki je znal uporabiti vzore kot spodbudo za osebno izpoved in se oddaljiti od gole imitacije. Navdih je pogosto črpal iz folklore, pri čemer se je še posebej rad naslanjal na južnoslovanski oziroma balkanski melos.

Bolj kot v melodiki je bil inventiven in močan v harmoniji. Uporabljal je vse oblike trizvokov in četerozvokov z njihovimi obrati in s pogostimi alteracijami ter nepričakovane ali nenavadne modulacije, ki ponekod lahko delujejo tudi nekoliko prisiljeno. Posebna pozornost velja njegovi uporabi zvečanega trizvoka in celotonske skale, s katerima je pogosto izražal nelagodje in notranji boj svojih opernih protagonistov. Osnova njegovega harmonskega stavka je še vedno tradicionalna terčna harmonija, medtem ko so drugačne harmonske tvorbe prej kot ne slučajne.

Savinova posebna moč leži v obravnavi orkestra. Med slovenskimi skladatelji je bil zagotovo eden najboljših orkestratorjev. Zvok njegovega orkestra je bujen in sijajen, včasih glede na potrebe dramskega dogajanja morda tudi preveč. V nekaterih delih se mestoma približa celo impresionistični zvočnosti (na primer v drugem dejanju *Lepe Vide*). Savinov orkester zveni in to kvaliteto so občudovali tako njegovi prijatelji kot tudi nasprotniki.

V operni literaturi ni prav pogost pojav, da je faktura orkestra v primerjavi z vokalnim deležem pestrejša, bogatejša in v vseh pogledih bolj zanimiva. Savinova značilnost so tudi številne krajše ali daljše orkestralne medigre, ki predstavljajo vsebinsko nadgradnjo dogajanja in v katerih pogosto pove več kot povesta sam tekst ali neposredno dramsko dogajanje. Tudi zasedba njegovega orkestra je tipično poznoromantična, največkrat s trojno zasedbo pihal, s kompletno zasedbo trobil, harfo in tolkali.

Vokalni parti so za razliko od orkestra oblikovani bolj skromno. Za Savina je značilen nekakšen deklamacijski slog z redko izraziteje členjeno ritmično fakturo. Takšen pristop še posebej poudarja tekst tako po vsebini kot tudi po kakovosti. Izrazitejše ali daljše melodične linije so redke. Bolj značilni so številni skoki, največkrat kvartni in kvintni, s poudarjeno uporabo zvečane kvarte oziroma zmanjšane kvinte. Vokalni parti v njegovih operah so najpogosteje primerni za težje torej dramske glasove. Očitno je, da se skladatelj na specifičnosti posameznih glasov ni kaj dosti oziral oziroma je vprašanje, koliko je na to problematiko sploh oziral. Prav zaradi specifičnih zahtev do vokala in zaradi pogostega soočanja vokala z bujnim orkestrom je pevske vloge v njegovih operah težko adekvatno zasesti. Včasih je vprašljiva tudi ustreznost izbora posamezne vrste glasu za določene vloge.³

Najšibkejši je skladatelj v obravnavi zbora. Zborovski stavki so v glavnem neizraziti in bolj kot ne »dekorativni«. Na odstopanja od tega naletimo redko, na primer v zadnjem dejanju *Lepe Vide* (revidirana verzija) ali v *Gosposvetsem snu*.

³ Vprašanje je, ali je npr. v *Lepi Vidi* ustrezna rešitev, da je Anton baritonska in Pietro basovska vloga ali Neža altovska ipd.

Savin je intenzivno sodeloval pri ustvarjanju libretov za svoja dela. Njegov prvi in pogovorni jezik je bila nemščina. V njej je pisal skice in tekste za svoje opere, na nemško besedilo je skladal *Poslednja straža* in *Lepo Vido*. Besedilo za *Gosposvetski sen* in *Matijo Gubca* pa je iz nemščine prevedel in sooblikoval njegov umetniški sodelavec Fran Roš.⁴ Ta vezanost na nemščino se pri skladanju seveda pozna. Prvi dve operi imata v primerjavi z nemškim izvirnikom povsem neenakovredna prevoda, tako po vsebini kot tudi umetniški ravni in prileganju besedila glasbi. V zadnjih dveh operah pa se mestoma izkaže, da Savinu zborna izreka slovenščine (zlasti poudarki) ni bila prav blizu.

Savin je med slovenskimi skladatelji pokazal redek smisel za glasbeno gledališko oblikovanje. Imel je pristen instinkt in občutek za teater, kar se v njegovih delih jasno odraža. Kljub ustaljenemu prepričanju, da naj bi bil predvsem skladatelj dramskih scen, je Savin najmočnejši v liričnih trenutkih. Njegovo čustvovanje je iskreno in intenzivno, njegova glasba neredko poleti in ponese. Z glasbo je znal dobro podkrepiti tudi zunanje dogajanje, vendar pa mu, sodeč po rezultatu, veliki množični prizori niso bili pisani na kožo.

Savin je že v svojem opernem prvencu pokazal določeno kompozicijsko načelo, ki ga je ohranil in razvijal vse življenje. Osnova njegove operne kompozicijske gradnje sloni na poznoromantični glasbeni drami. Izhaja iz uporabe motivov, ki imajo svoj konkreten pomen in poleg povezovalnega momentuma v kompozicijski gradnji tudi vsebinsko funkcijo. Savin je te motive poimenoval »situacijski motivi«, ker se nanašajo bolj na določena razpoloženja in situacije kot na določene osebe. S tem je v primerjavi z Wagnerjem njihovo uporabo razširil in se hkrati od svojega vzornika oddaljil, vsaj tako meni Dragotin Cvetko.⁵ Situacijski motivi mu služijo kot glasbeno vezno tkivo opernega dela. Te motive v različnih situacijah tudi variira in uporablja na najrazličnejše načine. Druga poznoromantična značilnost gradnje pa so sekvenčna stopnjevanja z modulacijami, tako značilna za zrelega Wagnerja ali pa Richarda Straussa.

Pomanjkljivost Savinovih oper pa je v gradnji večjih glasbenih enot. Njegova glasba je kratkega diha. Izkaže se v krajših glasbenih domislicah in odsekih, medtem ko mu zmanjka moči za gradnjo večjega dramskega loka. Zato njegova dela mestoma učinkujejo fragmentarno in neenotno.⁶

Kot rečeno, obsega Savinov operni opus štiri dela in sicer dramatično sceno v enem dejanju *Poslednja straža*, ter celovečerne opere *Lepa Vida*, *Gosposvetski sen* in *Matija Gubec*. od katerih imata prvi dne korenine v slovenski literaturi, zadnji dve pa v slovenski in slovanski zgodovini. Že *Poslednja straža* izkazuje vse osnovne značilnosti Savinovega ustvarjanja. Kljub neposrečenemu libretu, je Savin v njej pokazal velik smisel za odrsko oblikovanje, predvsem pa dobro kompozicijsko znanje, ki je bilo za takratne slovenske razmere na zavidljivi ravni. Opera je grajena na situacijskih motivih, med katerimi izstopajo na primer ljubezenski motiv, vojaški motiv in motiv mraza. Skupaj s posameznim motivom je pogosto zlit tudi karakterističen harmonski postop. Tudi princip sekvenčnega stopnjevanja je v tej operi najbolj očiten. Nekatera mesta v partituri delujejo okorno (na

⁴ Fran Roš – slovenski pesnik, pisatelj in dramatik (1898–1976).

⁵ Cvetko, *Risto Savin* ..., 89.

⁶ Na to pomanjkljivost je med drugim opozoril Anton Lajovic. Njegova kritika, ki se sicer nanaša na prvo verzijo opere, ki je bila kasneje znatno izboljšana, sodi med najtehtnejše zapise o Savinu. Anton Lajovic, »Risto Savin: Lepa Vida«, *Novi akordi* IX, št. 2 (1910): 9–10.

primer zaključek) oziroma šolsko, vendar *Poslednja straža* v naši literaturi nikakor ni delo, ki bi ga lahko odpravili z levo roko, kot se to običajno zgodi. Delo vsebuje tudi dobro glasbo, pisano z navdihom, ljubezenski duet Petra in Mariše, ki je vrhunec opere, pa bi si nekoč zaslužil tudi adekvatno predstavitev. V času svojega nastanka je *Poslednja straža* pomenila velik korak naprej v slovenski operni literaturi.

Druga Savinova opera, *Lepa Vida*, je bila po skladateljevem mnenju njegovo najboljšo delo. V nasprotju z uveljavljenim mnenjem v naši strokovni literaturi menim, da se skladatelj ni motil in predstavlja *Vida* vrhunec njegovega ustvarjanja. Celotno opero obvladuje Vidin motiv, ki je grajen na osnovi padajočega intervalnega zaporedja male sekunde, zvečane sekunde in zaporedja dveh velikih sekund (fis, eis, d, cis, h). Savin je želel s tem motivom poleg hotenega izraza zajeti tudi karakterističen južnoslovanski melos, čeprav je takšno intervalno zaporedje doma na širšem, ne le južnoslovanskem območju. V operi se pojavljajo tudi drugi situacijski motivi, a so v primerjavi z Vidinim motivom uporabljeni redkeje. Melos opere je torej na eni strani povezan z južnoslovansko folkloro (ne le Vidin motiv, pač pa tudi drugi deli opere, še posebej kolo, ki je skoraj identično sremskemu⁷), na drugi strani pa se kot glasbeni antipod pojavlja glasba Benetk (kolo proti barkaroli). Iz izdelave partiture je razvidno, da je v primerjavi s svojim prvencem skladatelj obrtno znanje izpopolnil, zlasti opazen je razvoj v orkestraciji.

Tudi v *Lepi Vidi* je moč zaznati skladateljeve vzornike, vendar pa je delo napisano z navdihom in muzikalnim zamahom, kot ga pri poznejših delih ne najdemo več. *Vida* vsebuje obilo žive muzike in dobrih glasbeno gledaliških momentov. Ne preseneča, da je imel skladatelj *Vido* za svoje najboljšo delo. Pridružujem se mnenju Matije Bravničarja, da je *Vida* eno naših najpomembnejših opernih del, oziroma v času svojega nastanka najboljšo slovensko operno delo.⁸ V Savinovem opusu je *Vida* zagotovo prva opera, ki bi si zaslužila ponovno uprizoritev, vendar pod določenimi pogoji, a o tem v nadaljevanju.

V zgodovinski operi *Gospodsvetski sen*, ki je sledila *Lepi Vidi*, opazimo korak nazaj. Med njeno zasnovo in zasnovo *Vide* je minilo več kot desetletje. Poleg tega, da je libreto izrazito naiven, tudi glasba ne dosega ravni, ki jo je Savin izkazal v *Vidi*. Tudi tu zasledimo tipičen Savinov princip uporabe motivov in isti melodično intervalni postop, kot ga je uporabil v Vidinem motivu. Opazen je naslon na južnoslovanski melos, medtem ko so zbori večkrat pisani všečno v duhu slovenske ljudske pesmi. Značilnost te opere so ariozni deli, ki so v celotnem Savinovem opernem opusu najbolj melodični. V kompozicijskem pogledu je opera v primerjavi z *Vido* konservativnejša. *Gospodsvetski sen* si lahko razlagamo predvsem kot dejanje skladateljevega domoljubja oziroma kot izraz bolečine ob izgubljenem koroškem plebiscitu.

Zadnje Savinovo operno delo je zgodovinska opera *Matija Gubec*. V njej je skladatelj našel več ravnotežja med libretom in glasbo. Vendar je tudi pri *Gubcu* libreto še vedno precej naiven, glasba mestoma dobra, mestoma pa preveč pod vplivom vzornikov. Po močnem prvem in tretjem dejanju opera peša in se zelo blede zaključí. Tudi tu naletimo na modificiran »Vidin« motiv, ki je Savina očitno zaposloval vse življenje. Glasba je v primerjavi z *Lepo Vido* manj bujna, bolj asketska in recitativna, vendar še vedno z vsemi prvinami Savinovega sloga. *Matijo Gubca* šteje pretežni del slovenske muzikološke

⁷ Cvetko, *Risto Savin ...*, 75.

⁸ Matija Bravničar, »Lepa Vida. Ljudska opera v 4 dejanjih«, *Maska* 1, št. 2 (1920): 24.

stroke za Savinovo najboljšo delo, čemur ne morem pritrditi. Kot celota je resda najbolj uravnotežen, vendar takšna ocena močno preseneča in menim, da razlogi zanjo niso bili zgolj strokovne narave, pač pa je svoje prispevala tudi splošna družbena in politična klima v času, ko so se te ocene izoblikovale.

Opus Rista Savina je v strokovni literaturi že dobro obdelan. Ob tem velja še posebej izpostaviti knjigo Dragotina Cvetka.⁹ Avtor v njej podrobno in dobro analizira Savinove opere in genezo njihovega nastanka. Zato se bom v nadaljevanju osredotočil predvsem na tisto, kar v Cvetkovi knjigi ni zajeto ali pa na vprašanja, o katerih imam drugačne poglede.

Menim pa, da je treba brati Cvetkovo monografijo z določeno rezervo. Glede na leto njenega izida avtor gotovo ni mogel ignorirati takratne politične klime in ji ne do neke mere prilagoditi svojih spoznanj, oziroma si ni mogel privoščiti postavljanja tez, ki bi bile lahko ideološko »oporečne«. Menim, da prav od tu izhaja njegovo izrecno vrednotenje *Gubca* kot najboljše Savinove opere. Če pregledamo Cvetkov tekst bolj natančno namreč ugotovimo, da je posvetil *Vidi* več pozornosti kot *Gubcu*. Tudi v pohvalnih formulacijah v zvezi z *Gubcem* je skrajno previden in izmuzljiv.

Zanimiv je tudi njegov očiten trud, da bi Savina nekako »oddaljil« od Wagnerja. Ali gre tu za starejši konflikt v sklopu odpora proti germanski kulturni dominaciji ali pa je bil njegov namen zgolj »nevtralizirati« vpliv pri takratni oblasti ideološko močno obremenjenega skladatelja, ni povsem jasno.

Naslednja zanimivost je Cvetkov odnos do libretista *Lepe Vide* Batka. Batkovi izdelki sicer niso libretistični biseri, vendar v kontekstu slovenskih opernih libretov nikakor ne zaslužijo takšne (ob)sodbe. Morda gre tu za prizadetost, ker se je tujec lotil slovenskega mita, ga uporabil brez predsodkov in kakega posebnega spoštovanja, povrhu ga pa obdelal še v nemščini! Takšne prizadete reakcije niso redke. Tudi Bravničar je zapisal: »Kakor že rečeno, bi moral pisati libreto človek, ki pozna našo pesem, naše ljudstvo in njega običaje; takemu bi se brez dvoma bolje posrečil ko tujcu.«¹⁰

Nekatere ugotovitve pa v Cvetkovi njegovi knjigi preprosto ne držijo. Danes razpolagamo s precej večjim številom podatkov in več materiala (zlasti notnega), ki Cvetku ni bil dostopen, pa tudi časi so se spremenili in je že zato treba nekatere probleme osvetliti z drugačnega zornega kota in po potrebi nekatera dela na novo ovrednotiti.

II. Poslednja straža op.1* (1904)

II/1: Splošni podatki o operi

Savinova enodejanka oziroma »dramatični prizor« *Poslednja straža* je nastala leta 1904. Libreto je na podlagi istoimenske balade Antona Aškercera v verzih v nemškem jeziku napisal Richard Batka. Delo je poslovenil Milan Pugelj, najprej pod psevdonimom Roman Romanov. Pugljev prevod se ni izkazal kot najboljši in ga je »zob časa« precej

⁹ Glej opombo 1.

¹⁰ Bravničar, »Lepa Vida. ...«, 24–26.

* Prvotni op. 15.

načel, zato ga je za uprizoritev ob stopetdesetletnici skladateljevega rojstva v Žalcu prepsnil in posodobil Pavel Oblak.¹¹

Nastopajoče osebe: Peter, vojak – tenor; berač – bas; korporal – bariton; Tona, vojak – tenor; Mariša – sopran; mati – alt.

Zbor: ljudje, kmetje, gostje.

Dogaja se v 18. stoletju v času Marije Terezije.

Orkester: 2 flauti in pikolo, 2 oboi in angleški rog, klarineti (tretji je bas klarinet), 2 fagota-4 rogovi, trobenta, 2 trombona, tuba-timpani-tolkala-harfa-godala

Prva izvedba je bila 19. 2. 1906 v Zagrebu.

Partiture v prepisu in klavirski izvlečki se nahajajo na glasbenem oddelku Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

Kratka vsebina:

Pred palačo deželnega glavarja, v kateri se odvija ples, straži v snežnem metežu mlad vojak. To je njegova zadnja naloga pred vrnitvijo domov. Od izčrpanosti in mraza občasno zadrema. V prvem snu vidi svoje dekle Marišo v objemu drugega in se prebudi. Ko kasneje spet zadrema, sanja o svojem slovesu od doma ob odhodu na služenje vojaščine, na koncu pa sanja še o poroki z ljubljeno Marišo. Ko gostje zjutraj odhajajo s plesa, ga najdejo pred vrati palače zmrznjenega.

II/2 *Libreto*

Libreto je napisal avstrijski glasbeni kritik in libretist češkega rodu dr. Richard Batka (1868–1922). Poleg kritik in številnih zgodovinskih in teoretičnih spisov je napisal tudi vrsto izvirnih opernih libretov in opernih prevodov. Sodeloval je s skladatelji kot so Leo Blech, Wilhelm Kienzl, Eugen d'Albert in drugimi. Te podatke je treba omeniti zaradi podcenjevalnega odnosa do Batke, ki ga zasledimo v delu naše strokovne literature. Libreto za *Poslednja straža* je sicer nastal na začetku njegove profesionalne poti.

Sama snov Aškerčeve balade ni kdo ve kako hvaležna osnova za operni libreto. Gre za niz prizorov, ki jih je med seboj težko povezati, tako da bi se stopnjevali in izoblikovali dramaturški lok. Morda izhaja od tu oznaka »dramatični prizor«. Te pomanjkljivosti libreta je zaznala že kritika ob krstni izvedbi,¹² svoje pa je gotovo prispeval tudi slab prevod. Savinov pogovorni jezik je bila nemščina in na Batkovo besedilo v nemščini je tudi komponiral. Primerjava nemškega in slovenskega tekstom pokaže, da slovenski prevod nikakor ne dosega kakovosti nemškega izvornika. Še bolj pa moti neadekvatna

¹¹ *Friderik Širca – Risto Savin: ob 150-letnici skladateljevega rojstva: Poslednja straža: Gledališki list* (Žalec: ZKŠT Zavod za kulturo, šport in turizem, 2009).

¹² Cvetko, *Risto Savin ...*, 43.

podložitev vokalnih partov s slovenskim besedilom. Besedilo se po poudarkih in posledično po pomenu pogosto ne sklada z glasbo in zato razkrajja moč spoja besedila in glasbe. To pa je pri Savinovem načinu komponiranja opernih del, pri katerem zaradi deklamatoričnosti izrazito izpostavlja tekst in poudarja njegov pomen, zelo moteče. Glasba je neprimerno močnejša od slovenske tekstovne predloge, zato bi za morebitno novo uprizoritev potrebovali nov ustrežnejši prevod opere.

II/3 Uglasbitev

Opera je komponirana v poznoromantičnem slogu. V njej se mešajo različni vplivi, od Wagnerja, Richarda Straussa, do Mahlerja, pa morda tudi Dvořaka in drugih, vendar je izdelana na zelo solidni profesionalni ravni. Obsega uvod in tri glavne prizore, pričenja pa jo potpourri uvertura, v kateri skladatelj predhodno predstavi večino glasbenega materiala. Med motivi je gotovo najbolj značilen ljubezenski motiv. V celotnem delu se pojavlja najpogosteje in predstavlja tudi osnovni material za ljubezenski duet Petra in Mariše, ki je glasbeni vrhunec opere. Izrazit je še vojaški motiv oziroma koračnica, ki se poleg močne zastopanosti v uverturi pojavi v različnih situacijah, povezanih z vojaškim življenjem in opravili. Opazen je tudi motiv, ki simbolizira mrz oziroma težke pogoje, v katerih opravlja Peter svojo vojaško dolžnost. Motiv srečamo prvič že na začetku uverture, potem pa se pojavi vsakič, ko se Peter zave neznosnega mraza in osamljenosti. Morda velja omeniti še motiv iz ljudske pesmi »Ko b' sodov ne b'lo«,¹³ ki ga je Savin uporabil v prvem Petrovem prividu.

Oblikovno je opera grajena precej svobodno, a z dokaj jasno ločljivimi prizori, čeprav je Savin v partituri izrecno izpisal le tri. Uverturo nadaljuje uvodni žanrski prizor z zborom. Temu sledi vojaški prizor, ki ima tematsko osnovo v že omenjeni koračnici, nadaljuje pa ga prvi Petrov solo z ljubezenskim motivom. Nov odsek uvede prihod berača. Od tu dalje se nanizajo že omenjeni trije izpisani prizori – trije Petrovi prividi. Prvega in drugega opisuje Peter, tretjega pa uvede Berač, čemur sledi ljubezenski duet Mariše in Petra. Opero zaključí zborovski prizor odhajajočih gostov, ki najdejo zmrznjenega Petra.

Harmonija je značilno poznoromantična. Gre za različno rabo trizvokov in četverzvokov ter njihovih obratov z alteracijami in zmerno kromatiko. V harmoniji močno odmeva zgodnji Richard Strauss, spregledati pa ne gre niti wagnerjanskega načina sekvenčnega harmonskega stopnjevanja, zlasti v ljubezenskem duetu.

Orkestracija je masivna, a za takratne slovenske prilike na presenetljivo visoki ravni. Barvne možnosti orkestra so dobro izkoriščene, zvok je kompaktno zastavljen in orkester zveni. Tudi tu je mogoče razpoznati vzore pri Straussu, terčni postopi, najpogosteje v klarinetih v nižjih legah, pa močno spominjajo na Dvořakova vzdušja.

Bolj vprašljivo je zvokovno ravnovesje med masivnim zvokom orkestra in vokalom. Pevski parti so oblikovani sicer manj deklamacijsko kot v poznejših delih, vendar so tudi tu značilni pogosti skoki in še posebej pogosta uporaba zvečane kvarte in zmanjšane

¹³ Cvetko, *Risto Savin ...*, 46.

kvinte. Vloge so primerne za težje glasove. Peter in Mariša morata biti ob običajni zasedbi orkestra vsaj mladodramska glasova. Še posebej izstopa Petrov part s pasusi v izrazito nizki legi ter s pogostimi in napornimi skoki.

Delo kot celota deluje precej razdrobljeno. Dobremu stopnjevanju napetosti, ki jo skladatelj doseže z ljubezenskim duetom, sledi žal precej medel in dramsko ne dovolj izkoriščen konec.

II/4 Uprizoritve in sprejem

Prva izvedba *Poslednje straže* je bila 19. 3. 1906 v Hrvatskom zemaljskom kazalištu v Zagrebu. Hrvaški prevod je oskrbel Ferdo Ž. Miler, dirigent je bil Nikola Faller, režija pa je bila v rokah Andrije Fijana in Vaclava Antona. Kot solisti so nastopili Nikola Zec v vlogi berača, Lav Vodvarka kot korporal, Zvonimir Jeretin kot Tona, Ernesto vitez Cammarota v vlogi Petra, mati je bila Marija pl. Weingartner, Mariša pa Draga Štern.¹⁴ Predstava je v javnosti naletela na ugoden odmev. Kritika je imela pomisleke predvsem glede libreta.¹⁵

V Ljubljani je bila opera premierno uprizorjena 19. 12. 1909 v okviru Dramatičnega društva skupaj z opero *Božično drevo* Vladimirja Ivanoviča Rebikova.¹⁶ Režiral je Julian Kratochvil, glasbeno vodstvo je bilo v rokah Hilarija Beniška. V vlogi Petra je nastopil Stanislav Jastrzebski, v vlogi matere Roza Peršl, Rezika Thaler je bila Mariša, Cecil Vašiček berač, Marian Kondracki Tona in Rudolf Bukšek Korporal. Poročili v *Slovenskem narodu*¹⁷ ter v *Ljubljanskem zvonu*¹⁸ govorita o velikem uspehu uprizoritve Savinovega prvenca.

Doslejšnja zadnja postavitev opere *Poslednja straža* je bila 6. februarja 2009 v Žalcu v okviru praznovanja Savinovega jubilejnega leta, v produkciji Zavoda za šport, kulturo in turizem Žalec. Uprizoritev je režiral Henrik Neubauer, dirigiral pa Franci Rizmal. Orkester in zbor so sestavljale pretežno domače, savinjske moči. Kot solisti so se predstavili Sebastjan Podbregar (Peter), Robert Vrčon (berač), Dani Šlogar (korporal), Primož Hladnik (Tona), Nataša Kranjec (Mariša) in Aleksandra Križan (Mati).¹⁹

III. Lepa Vida op. 12 (1909)

III/1 Splošni podatki

*Lepa Vida*²⁰ je celovečerna opera v štirih dejanjih. Libreto je po skladateljevih skicah napisal dr. Richard Batka. Ni jasno, kdo je avtor prvega slovenskega prevoda. Za za

¹⁴ Faksimile letaka prve uprizoritve; Cvetko, *Risto Savin ...*, 47; »Friderik Širca – Risto Savin: ob 150-letnici skladateljevega rojstva: Poslednja straža«, *Gledališki list* (Žalec: ZKŠT Zavod za kulturo, šport in turizem, 2009).

¹⁵ Cvetko, *Risto Savin ...*, 43.

¹⁶ *Repertoar slovenskih gledališč 1876–1976: Popis premier in obnovev* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967), 194.

¹⁷ *Slovenski narod*, 20. 12. 1907 in 30. 12. 1907.

¹⁸ Dr. Fran Zbašnik, *Ljubljanski zvon*, 1908.

¹⁹ *Friderik Širca – Risto Savin: ob 150-letnici skladateljevega rojstva: Poslednja straža: Gledališki list* (Žalec: ZKŠT Zavod za kulturo, šport in turizem, 2009).

²⁰ Prim. opombo 2.

Poličevo in Pugljevo uprizoritev leta 1928 je Milan Pugelj napravil nov prevod, saj sta s Poličem delo precej priredila in nekoliko spremenila vsebino. V kasnejših izvedbah so se vrnili k prvotnemu prevodu, besedilo novega odlomka za izvedbo 1939 pa je prevedel Fran Roš.

Nastopajoče osebe: Anton – bariton; Vida, njegova žena – sopran; Alberto, mlad Benečan – tenor; Pietro, mlad Benečan – bas; Neža, mlada gospodinja pri Antonu – alt; Grega, Nežin oče – bas; Ninetta, v Vidini službi v Benetkah – sopran; sluga v Vidini službi v Benetkah – bas; Lola – sopran.

Zbor: gostje, maske, ljudstvo.

Orkester: 2 flauti in pikolo, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota - 4 rogovi, 2 trobenti, 3 tromboni- timpani – tolkala – harfa – čelesta – mandolina – kitara - godala

Prva izvedba je bila 18. 12. 1909 v Deželnem gledališču v Ljubljani pod dirigentskim vodstvom Hilarija Beniška v režiji J. Patočke. Odigrali so tri predstave.²¹

Kratka vsebina:²²

1. dejanje:

Prvi prizor: Na zabavi pri Antonu staro in mlado pleše. Ko se godci utrudijo, prisotni prosijo Vido, naj zapoje staro pesem o Lepi Vidi. Pesem gane vse prisotne, ki se nato razidejo.

Drugi prizor: Vidno ganjeni Anton Vidi ponovno izpove ljubezen. Povabi jo spat, a se mu Vida izgovori, da mora še prej iti pogledat malega sinka.

Tretji prizor: Vida ob sinkovi postelji zasliši Albertovo pesem. V njej se odvija notranji boj: naj se odloči za sinka ali za Alberta, s katerim se je dogovorila, da jo odvede s seboj.

Četrti prizor: Alberto pride in Vida mu pade v objem. Ko jo pozove, naj pobegne z njim, Vida okleva, zato ji Alberto zagrozi, da se ne bosta nikoli več videla. Vide pobegne z Albertom. Neža vstopi v sobo, kjer je otrok sam, in se zaobljubi, da mu bo kot mati.

2. dejanje:

Prvi prizor: V Benetkah se po zabavi pogovarjata Vidina služabnica in služabnik. Izvemo, da Alberto ne ljubi več Vide.

Drugi prizor: Alberto zavrže Vido in ji reče, naj si najde drugega.

Tretji prizor: Zavržena in obupana Vida se spomni sinka in ga hoče videti.

Četrti prizor: Albertov prijatelj Pietro zapeljuje Vido, ki zgrožena ugotovi, da Alberto s tem soglaša.

3. dejanje:

Prvi prizor: Neža varuje otroka. Izvemo, da Vide že leto dni ni, vendar jo Anton še vedno ljubi in mu za Nežo ni mar.

²¹ *Repertoar slovenskih gledališč...*, 198.

²² Zaradi večje preglednosti in orientacije v okviru različnih predelav opere je vsebina razdeljena po prizorih. Skladatelj je kraj dogajanja spreminjal. V prvi verziji se opera dogaja pri Reki in v Benetkah. V drugi verziji je kot kraj dogajanja določen Sušak, ki je pripadel takratni Jugoslaviji, zadnje dejanje pa je umeščeno v okvir romanja na Trsat. Polič in Pugelj sta dogajanje postavila v Devin.

Drugi prizor: Nežin oče Grega se vrne iz Benetk in pove, da je tam srečal Vido, ki je beračila na cesti.

Tretji prizor: Vida se skesana vrne k sinku. Tu jo najde Anton. Vida mu pojasni, da so jo ugrabili in Anton jo sprejme nazaj.

4. dejanje:

Na Trsatu ljudstvo praznuje. Na praznovanje pripelje Anton Vido, tam pa se znajdeto tudi Pietro in Alberto. Pietro pove, da je bila Vida v Benetkah Albertova ljubica. Anton v navalu besa ubije Alberta, nato pa se zgrudi zadet od kapi. Vida ob tem zblazni.²³

V glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani hranijo klavirski izvleček in partituro prvotne verzije, ko je bila opera še naslovljena zgolj *Vida*, klavirske izvlečke in partituro druge verzije ter prepis partiture iz leta 1957, ki vsebuje tudi zadnjo Savinovo korekturo – nov prizor, ki ga je vključil v prvo dejanje. Klavirski izvleček druge verzije je skladatelj izdal leta 1907 v Budimpešti, razmnoženo kot rokopis.

III/2 *Libreto*

Savin je zasnoval *Lepo Vido* v času službovanja v Varaždinu po nastanku *Poslednje straže*, v letih 1905–1907.²⁴ Tam se je srečal z zagorsko folkloro, ki je nanj napravila močan vtis. Sam je napravil skice za operni libreto s tematiko, ki ga je navduševala že kot dijaka, ko je prebiral Jurčičev roman, ki je izhajal v takratnem *Zvonu*.²⁵ Libreto mu je tako kot za *Poslednjo stražo* izdelal dunajski literat dr. Richard Batka v nemškem jeziku.

Že od prve uprizoritve dalje izpostavljajo kritiki libreto kot šibko plat *Lepe Vide*. Tudi Dragotin Cvetko mu očita, da »dramaturško ni dovolj dodelan in ni dovolj upošteval možnosti, ki jih nudi snov«. Tako naj bi libreto ne imel pravega dramatskega stopnjevanja, Cvetko pa pogaša tudi večjo psihološko poglobitev in utemeljitev.²⁶

Ti očitki so le deloma upravičeni. Opozoriti je namreč treba na obupne prevode *Lepe Vide*. Ti so mestoma skrajno banalni (»Alberto moj, vso grozo, strah prodam za te nocoj!« ali pa »Tam, glej, prihaja kot nalašč, pa dvigni svoje duše plašč!« ipd.), mestoma pa tudi netočni in se vsebinsko povsem nelogično in brez potrebe odmikajo od izvornika. Seveda je ob takem prevodu razkorak med močjo glasbe in teksta toliko bolj očiten. Če pri tem upoštevamo še Savinovo oblikovanje vokalnih partov, ki zaradi zasnove poudarja tekst in njegovo vsebino, in dejstvo, da je bila *Vida* vedno izvedena le v slovenščini, se nam vprašanje libreta lahko pokaže v nekoliko drugačni luči.

Libreto *Lepe Vide* je niz štirih slik iz Vidinega življenja, ki pa jih kljub vsemu povezuje rdeča nit. Res da nima dramskega stopnjevanja, vendar tega ne najdemo tudi v številnih drugih operah. Spomnimo se le del Musorgskega, Borodina in še bi lahko naštevali. Batkov libreto je kljub vsemu Savinu ponudil nekatere možnosti, ki jih je skladatelj dobro

²³ Konec opere se razlikuje od zaključka Jurčičevega romana, na katerega se libreto naslanja. Polič in Pugelj sta konec ponovno predručala.

²⁴ Cvetko datira nastanek opere med 1903–1907, *Risto Savin ...*, 70

²⁵ Cvetko, *Risto Savin ...*, 70

²⁶ Cvetko, *Risto Savin ...*, 47.

izkoristil. Ne gre zanemariti dejstva, da je veliko dogajanja in psiholoških utemeljitev zajetih v orkestrskih medigrah, kar je Savinu očitno ustrezalo. Vsi namreč priznavajo, da je jedro glasbenega dogajanja v orkestru in ne v solističnih partih. Zato je treba presojati libreto v kontekstu Savinovega načina komponiranja.

Za novo uprizoritev bi bilo treba *Lepo Vido* ne le prevesti, pač pa na novo ubesediti. Potreben je namreč tekst, ki bi izrazno bolj ustrezal moči Savinovega glasbenega izraza, hkrati pa bi z novo ubeseditvijo lahko odpravili vrsto dramaturških pomanjkljivosti.

Zdi se, da Cvetka bolj kot gola obrtna in umetniška kvaliteta libreto moti dejstvo, da je slovenski nacionalni mit obdelal tujec in to v nemškem jeziku.²⁷

III/3 Uglasbitev

Formalna struktura

V *Vidi* so še bolj izrazito kot v predhodnih delih prišli do izraza Savinovi glasbeni nazor. Opera je razdeljena na štiri dejanja (kar je po mnenju Marija Kogojja preveč)²⁸, posamezna dejanja pa na prizore. Prvo in drugo dejanje obsegata po štiri prizore, tretje tri, zadnje dejanje pa je en sam daljši prizor.

Opera je v celoti prekomponirana, prizori so med seboj povezani in se mestoma prepletajo. Ponekod naletimo celo na izrazito periodično oblikovanje in posledično gradnjo večjih odgovarjajočih oblik, kar velja zlasti za plesne dele, tretji prizor drugega dejanja pa je tudi jasno tridelno oblikovan. Kot posebnost velja omeniti vokalno fugo v četrtem dejanju, kar je v opernem repertoarju nasploh redkost.

Osnovni gradbeni element je ponovno situacijski motiv. V bistvu je celotna opera grajena na Vidinem motivu – padajoči postop male sekunde, zvečane sekunde, male in velike sekunde (fis, eis, d, cis, h). Postop je karakterističen za južnoslovansko pa tudi širše balkansko področje. Savin je želel z uporabo tega postopa, ki ga srečamo tudi v obeh poznejših operah, dati glasbi slovanski karakter. Vidin motiv se vedno pojavlja v povezavi z naslovno junakinjo, pa tudi s prevladujočim razpoloženjem hrepenenja. Je temeljno vezno tkivo celotne opere. Izraziti so seveda tudi drugi motive kot na primer motiv Antona in njegove ljubezni do Vide, pa Nežin motiv in podobno, a se pojavljajo v znatno manjši meri.

Z vidika formalne strukture sodi *Vida* v območje poznoromantične glasbene drame.

Splošne značilnosti glasbe

Savin se v *Lepi Vidi* pokaže kot skladatelj z muzikalnim navdihom in z dobrim obrtnim kompozicijskim znanjem. Kljub razpoznavnim vzorom pri Smetani, Straussu Wagnerju in še komu, je uspel izraziti individualno skladateljsko naravo. Njegov osebni glasbeni izraz je namreč toliko močan, da prevlada. Slogovno poznoromantična glasba *Lepa Vide* izžareva izrazit in pristen čustven naboj. Najmočnejša je v lirskih izpovednih delih. Glasba je emotivno nabita, pogosto izpeljana v dobrem izraznem loku.

²⁷ Cvetko, *Risto Savin ..., 74–75.*

²⁸ Marij Kogoj, »Lepa Vida«, *Slovenec* 48, št. 231 (1920): 4–5.

Skladatelj je *Lepo Vido* zasnoval tudi na glasbenem kontrastu, s katerim je ponazoril srečanje junakov iz različnih kultur in družbenih slojev. Na eni strani se je zavestno naslonil na južnoslovansko folkloro, s katero se je srečal v času službovanja v Sarajevu, Lugoju, Beli crkvi, še zlasti pa v Varaždinu in v hrvaškem Zagorju, kjer je bival v času snovanja opere. S to glasbo je ponazoril Vido, njeno življenjsko okolje, usodo in hrepenenje ter slovanski kmečki življenjski slog. Nasprotje temu predstavlja uglajena mediteranska glasba Alberta in Benetk. Kontrast bi lahko ponazorili s soočenjem dveh polov - kola in barkarole.

Solistični parti

Solistični parti so oblikovani na za Savina karakterističen način. Melos v vokalnem partu nikakor ne prevladuje. Ritmična členjenost vokalne linije je zelo umirjena in neizrazita. Bolj kot pevske linije so karakteristični skoki. Takšen pristop komponiranja da vokalnemu partu izrazit deklamacijski učinek. S tem se potencira vloga teksta, ki v okviru celostne izvedbe pridobi na razločnosti in moči. Seveda ima tak način tudi slabosti, saj sleherna neustreznost v tekstu, najsi bo vsebinska ali v moči izraza, deluje naravnost porazno. Zaradi obupnih prevodov se to pri *Vidi* zelo pogosto dogaja. Na poudarjen izraz v melodiji naletimo redko in še to na posebnih mestih v operi (npr. Vidina balada in Uspavanka, Albertovi in tudi nekateri Antonovi pasusi).

Iz partiture je očitno, da Savin o solističnih glasovih ni razmišljal s praktičnega vidika. Nekateri pevske parti so izredno zahtevni, včasih povsem brez potrebe, pri čemer gotovo izstopa Vida. Vloga je primerna za pristen dramski sopran z veliko glasovno gibljivostjo. Pomemben del vloge je pisan v prvi oktavi, podprt z zelo konkretnim orkestrskim zvokom, pri čemer pa je sleherno umetno debeljenje glasu z izraznega vidika povsem nesprejemljivo, ker deluje starikavo in prisiljeno, kar je v nasprotju z bistvom vloge. Podobno velja za vlogo mlade služkinje Neže, katere razpon sega čez dve oktavi. Pozornost pri zasedanju je treba posvetiti tudi mlademu Pietru. Hitro se namreč zgodi, da ob nepravilni zasedbi učinkuje Pietro glasovno star, še zlasti ob Antonu.

Zbor je uporabljen efektno v začetku četrtega dejanja, ki po gledališki zasnovi nekoliko spominja na *Cavallerio rusticano*, vendar to v operni literaturi ni redek primer. V drugem dejanju ga je skladatelj uporabil predvsem kot barvo v tonskem slikanju Benetk. Presenetljivo skromno pa je zbor uporabljen v prvem dejanju, kjer gre prav tako za množičen prizor. Med vsemi komponentami opere se zdi, da je bil skladatelj zbor še najmanj blizu.

Orkester

V *Lepi Vidi* je glavni protagonist dogajanja orkester. Faktura orkestrskega stavka je bogato členjena, diferencirana in kompleksna. V orkestru je melodika zdaleč bolj prisotna kot v vokalni. Številne orkestrske medigre imajo pogosto pomembno vsebinsko funkcijo, ker utemeljujejo ali celo pojasnjujejo dogajanje in mestoma celo odpravljajo dramaturške pomanjkljivosti libreta.

Orkestracija je bogata, mestoma celo preobložena. Orkester pa vedno dobro zveni in učinkuje. Tudi v orkestraciji naletimo na kontrastiranje glasbe dveh različnih svetov. S tega gledišča je izredno zanimiv prvi prizor drugega dejanja, ki za slikanje atmosfere

Benetk uporablja naravnost impresionistično zvočnost. *Vida* je edina opera, v kateri je Savin v orkestru uporabil celesto, pa tudi mandolino in kitaro.

III/4 Verzije

Ker je opera doživela številne posege, je treba razčistiti tudi genezo posameznih verzij. Dragotin Cvetko se v svoji knjigi o Savinu naslanja na drugo verzijo opere,²⁹ češ da se prva ni ohranila. Očitno je, da mu ni bil dostopen ves notni material, ki je sedaj zbran v Narodni in univerzitetni knjižnici in arhivu SNG Opera in balet Ljubljana.

Prva verzija je ohranjena v najstarejši partituri in klavirskih izvlečkih v glasbeni zbirki NUK. Takšna verzija je bila po vsej verjetnosti izvedena leta 1909 v ljubljanski Operi.

Drugo verzijo je skladatelj oblikoval med svojim bivanjem v Budimpešti. V nasprotju s Cvetkovim mnenjem, spremembe v novi različici niso tako majhne. Druga verzija je ohranjena v rokopisnem razmnoženem klavirskem izvlečku in partituri³⁰. V prvem dejanju je spremenjen del takoj po Albertovem spevu za odrom (str. 32 klavirskega izvlečka) ter Vidinem »Ah, Alberto« (od str. 36 do str. 40). V drugem dejanju je le manjša korektura pred koncem dejanja. V tretjem dejanju so spremembe v drugem prizoru (z Nežo in Gregom) ter v prizoru z Vido in Antonom (od str. 159 dalje), dodane pa so tudi nekatere orkestrske medigre. Največ sprememb je doživelo zadnje dejanje. Povsem nov je orkestrski uvod in celoten (ne kratek) prizor z zborom v cerkvi (od začetka dejanja do str. 192), spremembe pa so tudi v nadaljevanju, pri čemer izstopa na novo dodana že omenjena vokalna fuga na temo, ki je variacija Vidinega motiva.

Kot izhaja iz skladateljeve korespondence,³¹ je Savin ob izvedbi v mariborski Operi leta 1939 drugi verziji dodal še nov prizor. V prvotni četrti prizor prvega dejanja (pred Vidinim »Ah, Alberto« na 48. strani klavirskega izvlečka) je dodal prizor med Ninetto in Albertom. V prizoru izvemo, da je bila Ninetta Albertova ljubica, ki pa jo Alberto zaradi Vide zavrže. Vida to sicer vidi, a se mu zaslepljena od ljubezni kljub vsemu preda. Ta prizor je ohranjen v rokopisnem vložku v dirigentski partituri, v celoti pa je izpisan v prepisu partiture Mihaela Rožanca iz leta 1957. Oboje hranijo v glasbeni zbirki NUK³².

Posebna verzija pa je že omenjena predelava Poliča in Puglja, ki jo podrobneje opisuje Cvetko v svoji monografiji.³³

III/5 Izvedbe in sprejem

Krstna izvedba uprizoritevje bila dne 18. 12. 1909 v Deželnem gledališču v Ljubljani v režiji J. Patočka in pod dirigentskim vodstvom Hilarija Beniška. V glavnih vlogah so

²⁹ Cvetko, *Risto Savin* ..., 72.

³⁰ Oboje hranijo v: Narodna in univerzitetna knjižnica (v nadaljevanju NUK), Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika. Partitura nosi signaturo MD 747/1973 in MD 748/1973.

³¹ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina* ..., 62–64.

³² Rožančev prepis partiture iz leta 1957 nosi signaturo MD 739/1973 in MD 740/1973 (NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika); materiale Poličeve in Pugljeve predelave pa hranijo v Arhivu SNG Opera in balet Ljubljana.

³³ Cvetko, *Risto Savin* ..., 97.

nastopili Nordgartova kot Vida, Vulakovič kot Anton, Peršlova kot Neža, Fiala kot Alberto, Bukšek kot Pietro in drugi.³⁴ Odigrali so pet predstav, kar je bilo za tiste čase več kot običajno.³⁵

V nepodpisanem poročilu o premieri v *Slovenskem narodu*³⁶ najdemo najprej povzetek vsebine, temu pa sledijo pohvale glasbi. Pisec posebej izpostavi Vidino balado, Albertovo barkarolo, ljubezenski duet Vide in Alberta iz prvega dejanja, Nežino pesem ter zaključke prvega drugega in zadnjega dejanja. V nadaljevanju pravi: »Posebno blesteča in sijajna je instrumentacija.

V tem oziru je Risto Savin ustvaril nekaj veličastnega in le obžalovati je, da orkester ne razpolaga z vsemi potrebnimi glasbili.«³⁷

*Slovenec*³⁸ je bil do uprizoritve bolj kritičen. Nekaj pripomb je izrečenih na račun libreta, pri čemer naj bi bil zlasti prvi prizor drugega dejanja (ljubimkanje služabnikov) odveč. Opozarja tudi na »neke vrste tišino« oziroma mrtve točke v partituri. Skladatelju svetuje, da bi v partituri še kaj popravil. Kljub zadržanosti, ki bi lahko imela tudi ideološki predznak, je kritika še vedno pozitivna.

Poročilo o premieri je objavil tudi *Laibacher Zeitung*.³⁹ Kritik -n- (Anton Funtek) je prav tako pohvalil predvsem skladateljeve kvalitete, med katerimi posebej izstopa instrumentacija. Pozitivno pa se je izrekel tudi o libretu.

Najbolj tehtno kritiko je napisal Anton Lajovic v *Novih akordih*. V njej zapiše: »Risto Savin je med našimi slovenskimi opernimi skladatelji oni, ki je tudi v našo operno produkcijo uvedel moderna načela muzikalne drame in moderne glasbe.« V kritiki pa je izpostavil tudi številne hibe in pomanjkljivosti dela. »Vsako občutje je mahoma pretrgano, prekratko.« Tako je opisal ob očitku o pomanjkanju širine pri gradnji večjih muzikalnih skupin. Delu očita preveč razkosanosti, nekakšnega beganja v novo razpoloženje, še preden se lahko poslušalec dobro zave predhodnega. Nadalje očita Savinu, da je premalo izrazil v melodiki. Zlasti Vidina balada iz prvega dejanja se mu zdi skonstruirana, medtem ko pohvali duete Vide in Antona ter Vide in Alberta iz prvega dejanja. Posebej mu je všeč glasba na začetku drugega dejanja v prizoru služabnikov in vpraša se, ali niso lirski intimna razpoloženja tista, v katerih bi se moral Savin najti. Pohvalno se izrazi o tretjem dejanju, medtem ko je zlasti do začetka četrtega dejanja (prva verzija!) zelo kritičen. Tudi on koncu očita Savinu preveč zgledovanja pri Italijanih, kar ima za posledico prehitro dogajanje, tako da poslušalec ob tem sploh ne zazna glasbe.⁴⁰

V letih 1912–1914 v času bivanja v Budimpešti je Savin *Lepo Vido* korigiral in v samozaložbi izdal klavirski izvleček in prepis partiture.⁴¹ Kasneje je ob teh korekturah vključil še nov prizor v prvo dejanje.⁴² Takšno korigirano verzijo so v Narodnem gledališču v

³⁴ Plakat, ki je vabil na uprizoritev, hrani Slovenski gledališki muzej. Prim. Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina* ..., 21.

³⁵ Suzana Ograjenšek v: *Dopisovanje Rista Savina* ..., 21, na podlagi zaznamka partu za klarinet dopolnjuje podatek iz publikacije *Repertoar slovenskih gledališč* ..., 198, ki navaja le prve tri predstave. Opera je bila igrana 18. in 19. decembra 1909 ter 1., 5. in 10. januarja 1910.

³⁶ »Lepa Vida«, *Slovenski narod* 42, št. 280 (1909): 1.

³⁷ V tistem času je opera v Ljubljani razpolagala le z nepopolno zasedbo orkestra, kar tudi sicer ni bilo nič neobičajnega.

³⁸ A.S., »Nova slovenska opera 'Lepa Vida'«, *Slovenec*, 21. 12. 1909.

³⁹ *Laibacher Zeitung*, 20. 12. 1909.

⁴⁰ Savin je začetek četrtega dejanja kasneje v Budimpešti temeljito predrugal in je v drugi verziji povsem spremenjen.

⁴¹ Prepis je bil kasneje tudi ponatisnjen. Vsebinsko pa gre za drugo verzijo brez dodanega prizora v prvem dejanju. Izdano v Budimpešti, 1907 in razmnoženo kot rotokop.

⁴² Ta prizor je ohranjen le v rokopisnem vložku, v partituri druge verzije in v Rožančevem prepisu partiture.

Ljubljani uprizorili 18. septembra 1920 v režiji Franca Bučarja.⁴³ Dirigiral je I. Brezovšek, sceno je prispeval M. Klemenčič, kostume Vaclav Skrušny, koreografijo pa V. Pohan. Po navedbah *Gledališkega letopisa* so odigrali 14 predstav, kar je bilo za tiste čase zavidljivo število in nedvomno potrjuje velik uspeh uprizoritve.⁴⁴ V glavnih vlogah so nastopili Zikova kot Vida, Levar kot Anton, Pisarevič kot Grega, Šterkova kot Neža, Kovač kot Alberto, Zathay kot Pietro, Trbuhovičeva kot Ninetta, Zorman kot sluga, Chladkova kot Lola, Simončič kot gost, Vrhunčeva in Šuštarjeva pa kot deklici.

Dr. Kozina je v ob premieri v gledališkem listu zapisal: »Lepa Vida ni opera svetovnega slovesa, je pa najboljšo slovensko operno delo, in upamo, da nam prinese premijera letošnje sezone brez dvoma lep, užitka poln večer.«⁴⁵

V *Slovenskem narodu* je na dan premiere (18. 9. 1920) izšel članek s predstavitvijo Savina. Pisec v članku navaja, da je Savin »s kompozicijo začel v Zagorici, nadaljeval ga je na otoku Capri – dovršil pa je opero v Varaždinu.«⁴⁶ *Jutro* je dne 21. 9. 1920 v poročilu brez podpisa izpostavilo izjemen uspeh predstave, pri čemer je še zlasti izpostavilo sijajno režijo.⁴⁷ V poročilu je tudi dokaz, da so takrat izvedli prvi prizor drugega dejanja, ki so ga kasneje radi črtali ali krajšali. V *Slovincu* pa se je oglasil Marij Kogoj. Po dolgem in počez je raztrgal libreto, ki da je razvlečen, privlečen za lase, glavno in postransko je enako važno, »sploh so motivi, ki tu hočejo delovati tragično, piškavi«. Nekateri teh očitkov so povsem neupravičeni, saj izhajajo problemi iz pomensko predrugačenega prevoda in ne iz izvirnega libreta (na primer, da v četrtem dejanju Anton sili Vido, naj pleše ipd.). Kogoj zaključí, da v operi ni tragičnih motivov. Za glasbo pravi, da je boljša, predvsem pa sodobna. Poudarja kontraste v njej. Manj invencije vidi v motivih, mnogo več pa v harmoniji, opera pa da je »delana spretno, včasih izredno«.⁴⁸

Zanimiva je tudi kritika Matije Bravničarja. Ta pravi, da je *Lepa Vida* do časa svojega nastanka najboljšo slovensko operno delo, a hkrati opozarja, da s tem še zdaleč ni rečeno, da bo v tej obliki prodrla v svet. Spotakne se najprej ob ponesrečen libreto. Najboljši se mu zdita prvo in tretje dejanje. Kot dramski višek izpostavi moment, ko Alberto Vido zavrže, kot notranji višek označi tretji prizor iz drugega dejanja, ki da je najlepši in najboljši v celotni operi, gledano v celoti pa se mu zdi najboljšo tretje dejanje. Bravničar poudari Savinovo mojstrstvo v instrumentaciji, oporeka pa mu lasten slog. Vse preveč naj bi bili očitni vplivi Masseneta, Puccinija, Dvořaka, Čajkovskega, Wagnerja in drugih. Dramatične scene se mu zdijo dobre, lirične pa še boljše. Nadalje pravi: »Orkester mu je glavno in skoro v celi operi ne pusti priti pevcev do veljave.«⁴⁹

Za tretjo uprizoritev Narodnega gledališča v Ljubljani sta delo temeljito predelala Mirko Polič, ki je postavitev režiral in dirigiral ter takratni operni dramaturg Milan Pugelj. Prvo dejanje sta pustila več ali manj nespremenjeno, pač pa sta združila drugo in tretje dejanje v eno, v zadnje dejanje sta vključila nekatere prizore iz tretjega dejanja, hkrati pa napravila vrsto skrajšav, črtala vlogi Ninette in služabnika v drugem dejanju⁵⁰

⁴³ Glej pod poglavje »III/4« Verzije v prispevku.

⁴⁴ *Repertoar slovenskih gledališč ...*, 208.

⁴⁵ *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št.1, sezona 1920/1921.

⁴⁶ Prof. dr. P. K., »Risto Savin«, *Slovenski narod*, 18.9.1920.

⁴⁷ »Prosveta«; »Operno gledališče«, *Jutro*, 21. 9. 1920.

⁴⁸ Kogoj, »Lepa Vida«, 4–5.

⁴⁹ Bravničar, »Lepa Vida«, 24–26.

⁵⁰ Glasba je ohranjena, le na mesto protagonistov iz izvirnika vstopajo sedaj Vida, Alberto in Pietro.

in podobno. Z menjavo in novo razvrstitvijo posameznih prizorov sta predelovalca tudi bistveno posegla v glasbeno gradnjo celote. Opera v tej predelavi (premiera je bila 30. 11. 1928) ni uspela, saj so izvedli le šest predstav, kar je neprimerljivo manj kot pri prejšnji uprizoritvi leta 1920. Koreografijo v predstavi je prispeval Peter Golovin. Kot solisti so sodelovali Vera Majdičeva kot Vida, N. Španova kot Neža, Julij Betetto kot Grega, Svetozar Banovec kot Alberto, Vekoslav Janko kot Anton, Ivanka Ribičeva kot Ninett, J. Berlot kot Pietro in drugi.⁵¹

Govekar je bil v *Slovenskem narodu* še vedno zelo kritičen do libreta. Oba odhoda Vide sta po njegovem mnenju nagla, libreto mozaičen, dejanje pa se razvija brez zadostne utemeljitve. Pohvali pa glasbo in zlasti orkestracijo.⁵² Poročevalec v *Jutru* pa je menil, da je Poličeva in Pugljeva predelava delu v korist. (Omenja, da je Pugelj priredil tekst R. Rattkeja.), še vedno pa je bila muzika boljša od teksta in same uprizoritve. Zlasti na slednjo je imel kar nekaj pripomb. Izpostavil pa je Poličev dirigentski prispevek, saj je zapisal, da je bila to »najboljša poustvaritev dirigenta in orkestra v tej sezoni«.⁵³

Nazadnje so opero uprizorili v Narodnem gledališču v Mariboru leta 1939. Premiera je 2. decembra. Postavitev je režiral Vladimir Skrbinšek. Dirigiral je Lojze Herzog, koreografija je bila delo A. Harastovića. Izvedli so 5 predstav.⁵⁴

V solističnih vlogah so nastopili Jelka Igljč kot Vida, A. Manoševski kot Alberto, Karel Kamušič kot Anton, Vida Zamejč Kovič kot Neža, Pavle Kovič kot Grega, Vladimir Skrbinšek kot Pietro, Marica Lubej Bruner kot Ninetta, Angel Jarc in Drago Šavperl kot kmeta in Ljuba Čepič kot kmetica.

Postavitev je v *Slovenskem narodu* dobila zelo dobro oceno. Opera je bila izvedena v Poličevi in Pugljevi verziji, kar izhaja iz korespondence med Savinom in upravo mariborskega gledališča⁵⁵ kot tudi iz kritike. Kritik poudarja dramsko stopnjevanje sicer wagnerjanske, a dobre glasbe in zaključí: »Vsi operni momenti so dramatično razgibani in nudijo možnost vseskozi učinkovite operne priredbe.« Pohvali izvedbo, še posebej pa dirigenta⁵⁶

V petdesetih letih so precej skrajšano drugo verzijo *Lepe Vide* posneli za radio. Dirigent je bil Kruno Cipci, solisti pa Samo Smerkolj kot Anton, Vilma Bukovec kot Vida, Rajko Koritnik kot Alberto, Dragiša Ognjanović kot Pietro, Dana Ročnik kot Neža, Friderik Lupša kot Grega ter Janez Triler in Anton Prus kot prvi in drugi gost. Posnetek je ob Savinovem jubileju leta 2009 izšel tudi na zgoščenki.⁵⁷

III/6 Problemi in perspektive uprizoritve

Lepa Vida je ena najpomembnejših in najboljših slovenskih oper, vendar zaradi številnih pomanjkljivosti v sedanji obliki ni primerna za uprizoritev. To se morda sliši

⁵¹ *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 6, sezona 1928/1929.

⁵² *Slovenski narod*, 3. 12. 1928.

⁵³ *Jutro*, 4. 12. 1928.

⁵⁴ *Repertoar slovenskih gledališč ...*, 445.

⁵⁵ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 62–64.

⁵⁶ »Lepa Vida« v mariborskem gledališču», *Slovenski narod*, 6. 12. 1939.

⁵⁷ Založba kaset in plošč RTV Slovenija, dvojina zgoščenka, format CD, 2009, šifra 111204.

paradoksalno, a *Lepa Vida* še zdaleč ni edini takšen primer v slovenski operni literaturi. Še hujši uprizoritveni problem predstavljajo na primer Kogojeve *Črne maske*, ki bi jim formalno sploh težko priznali status dokončane oziroma izvedljive operne partiture. So bolj izvrsten glasbeni material, ki za izvedbo terja soavtorja prirejevalca, saj v praksi stojijo in padejo z dirigentovo priredbo.

Z glasbenega vidika je v *Vidi* problematična predvsem arhitektonska struktura opere, z glasbeno gledališkega pa nemogoč prevod libreta ter dramaturške vrzeli v izvirnem libretu. Od tod tudi silno moteč razkorak med izpovedno močjo glasbe na eni in neenakovrednim besedilom na drugi strani. Problema glasbene arhitektonske strukture in dramaturških vrzeli se delno prekrivata.

Po drugi plati pa vrsta razlogov govori za ponovno uprizoritev *Lepe Vide*. Poleg kvalitetne glasbe je tu najprej tema, ki je danes lahko še kako aktualna. Z današnjega zornega kota so Vidina ravnanja lahko bolj razumljiva kot so bila pred desetletji. Tudi doživljanje gledališča se je spremenilo. Današnje občinstvo je dojemljivo za drugačne dramske strukture in niz različnih prizorov brez izrazitejšega stopnjevanja dramske napetosti ne bi nujno predstavljal problema.

Menim, da je *Lepa Vida* vredna uprizoritve, vendar ob nekaterih predpostavkah. Najprej jo je potrebno na novo ubesediti. Slednje ne pomeni le kvalitetnega prevoda ali uskladitve kakovosti besedila s kakovostjo glasbe, pač pa novo zastavitev teksta mimo izvirnega besedila, kadar je to potrebno, izhajajoč seveda iz glasbe. Tu bi bilo nujno sodelovanje dramaturga, saj bi z novo ubeseditvijo morali premostiti dramaturške vrzeli. Kot drugo bi bila potrebna glasbeno dramaturška obdelava. Z največjo pazljivostjo bi morali pretehtati zlasti orkestrske medigre in črtati resnično le tiste, ki nimajo dramaturške utemeljitve. Sicer pa jih je možno v veliki meri izkoristiti, da ob ustrezni inscenaciji povedo tisto, česar ne pove tekst. In današnji čas je takšnemu uprizoritvenemu načinu naklonjen. Skrajšave so gotovo potrebne, vendar jih je treba temeljito premisliti. Nikakor ne gre prezreti dejstva, da lahko pri izvedbi *Lepe Vide* za današnje občinstvo hitro nastopi problem kontrasta. Zato ne smemo zanemariti kontrasta glasbe dveh svetov, kar so, verjetno brez tehtnejšega razmisleka, storili v nekaterih uprizoritvah (to velja zlasti za črtanje prvega prizora drugega dejanja). Izredna odgovornost leži tudi na dirigentu izvedbe, ki mora slediti vsebini in jasno in kontrastno izpostaviti vse številne razpoložensjske obrate, ki so zajeti v glasbi. *Lepa Vida* je partitura, ki je zaradi izraznega bogastva in diferenciranosti ni mogoče odpraviti z levo roko, kar se pogosto dogaja pri izvedbi domačih del in bi bilo v primeru *Lepe Vide* tudi skrajno krivično.

IV. Gosposvetski sen (1921)

IV/1 *Splošni podatki*

Gosposvetski sen je skladatelj poimenoval »narodna opera«. Obsega dve dejanji. Besedilo sta napisala skladatelj in Fran Roš.

Nastopajoče osebe: Dušan – bas; Bernard, knez Korotana in Kranjske marke – tenor; Kneginja, njegova mati – alt; Otokar I. Přemisl, češki kralj – bas; Juta, njegova hči – sopran; Grofica Andeška – alt; Margareta, njena hči – sopran; Mojmir, vitez, Bernardov prijatelj – bariton; Pastovčan, kmet – bariton; Gradekar, kmet – tenor.

Zbor: gosti, lovci, ljudstvo, vojaki

Dogaja se na Koroškem, prolog in epilog v sedanjosti, glavno dogajanje v 12. stoletju.

Orkester: 2 flavti in pikolo, 2 oboi in angleški rog, 2 klarineta in bas klarinet, 2 fagota in kontrafagot – 4 rogovi, 3 trobente, 3 tromboni, tuba – timpani – tolkala – harfa – godala

Prva in edina izvedba je bila v ljubljanski Operi. Premiera je bila 1. 12. 1923. Odigrali so 10 predstav.⁵⁸

Kratka vsebina:

V prologu, ki se dogaja v sodobnosti na Gosposvetsem polju Dušan, ki je prisposoda slovenskega ljudstva, sanja zgodbo o davnih časih:

Za grofa Bernarda, ki čaka, da bo ustoličen za koroškega in kranjskega kneza, se poteguje nemška plemkinja Margareta, ki povsem zasenči teknico Juto, skromno hčer češkega kralja Otokarja. Prijatelj Bernarda, ki se sicer ogreva za živahno Margareto, pregovori, naj se preobleče v berača in preizkusi obe mladenki. Margareta Bernarda kot berača ošabno spodi, Juta pa mu da miloščino in uteho. Preoblečeni Bernard jo prosi, naj mu dovoli poljubiti njeno roko in ji pri tem z roke ukrade prstan, ki je imel to moč, da bo moški, ki si ga bo nadel, postal Jutin mož. Bernard zbeži, ne da bi ga kdo prepoznal, Margareta z družbo pa se roga Juti.

Naslednji dan Bernarda ustoličijo, na kar po starem običaju razsoja o pritožbah. Tudi Margaretin oče se pritoži zaradi nadležnega berača na Krnskem gradu, ki da je hotel oropati njegovo hčer in je Juti ukradel prstan. Bernard takrat razkrije, da je bil on berač in zasnuje Juto.

IV/2 Libreto

Libreto je napisal skladatelj v nemškem jeziku, Fran Roš pa ga je prevedel v slovenščino, ga nekoliko preoblikoval in dopolnil, kot izhaja iz ohranjenega Roševega pisma Ludviku Zepiču.⁵⁹ Idejo za zasnovo je skladatelj dobil pri prebiranju *Zgodovine slovenskega naroda*.⁶⁰

⁵⁸ *Repertoar slovenskih gledališč...*, 213

⁵⁹ Rošovo pismo Ludviku Zepiču z dne 25. 1. 1968 hranijo v NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto. Kronika. Mapa »Franjo Roš«.

⁶⁰ Cvetko, Risto Savin ..., 107.

Savin je želel zasnovati zgodovinsko in narodno opero, zato je izbral zgodovinsko snov. Vendar pa je izpeljava libreta z dramskega vidika izredno naivna. Predvsem je premočno razviden agitacijski oziroma kulturno političen namen dela, ki izrazito prevladuje nad potrebo po umetniški izpovedi. Že osnovni zaplet je izredno preprost in bolj kot ne spominja na kako preprostejšo ljudsko igro. Liki so zasnovani neprepričljivo, dogajanje pa nudi kaj skromne izrazne možnosti in ga je z glasbo mogoče prej ilustrirati kot pa nadgraditi. Tako lahko *Gospovetski sen* razumemo zgolj kot skladateljevo reakcijo na aktualno politično dogajanje po razpadu Avstro-ogrske monarhije in po koroškem plebiscitu leta 1920. Temu gre pripisati tudi relativen uspeh opere z desetimi odigranimi predstavami. Nikakor ne moremo tudi mimo dejstva, da je bil *Gospovetski sen* najprej zasnovan kot oratorij in se je skladatelj šele pozneje odločil za operno obliko.

IV/3 Uglasbitev

Gospovetski sen sestavljajo prolog kot oblikovno zaključena celota ter dve dejanji. Delu se pozna, da je bilo sprva zamišljeno kot oratorij. Tudi tu se je skladatelj naslonil na balkansko folkloro. Že v prologu najdemo podoben postop kot v motivu *Lepe Vide*. Izrazit je še Bernardov motiv, pa ljubezenski motiv in nekateri drugi. Uporaba teh motivov je podobna kot pri *Lepi Vidi*.

Harmonski stavek obsega različne vrste trizvokov in četverozvokov z obrati in alteracijami. Zvečani trizvok, ki je v *Vidi* precej pogost, je v *Gospovetskem* snu znatno redkeje uporabljen. Značilne so nenadne in nepričakovane spremembe tonalitete brez predhodne modulacijske priprave.

Pevski parti so v primerjavi z *Vido* pisani bolj tekoče in ariozno, pri čemer so še vedno izraziti kvartni in drugi skoki. V znatno večji meri pa je Savin uporabil zbor. Zborovski stavek preveva slovenski ljudski melos, kljub temu, da ni uporabil nobenega konkretnega citata iz ljudskih pesmi.

Najbolj uspeli točki sta prolog (ki je izšel natisnjen tudi kot samostojna edicija)⁶¹ in pa zbor »Tam nad jezerom« iz drugega dejanja.

IV/4 Uprizoritev in sprejem

Opera je doživela krst na večer takratnega praznika 1. 12. 1923⁶² v ljubljanski Operi. Dirigiral je Anton Balatka, režiral Osip Šest. V glavnih vlogah so nastopili Julij Betetto kot Dušan, Sowilski kot Bernard, Rigo kot Mojmir, Pugelj kot Otokar, Debevec in Banovec v vlogah kmetov, Rewiczewa kot Margareta, Lewandowska kot Juta in Borova v vlogi grofice.⁶³

Že na dan premiere je v *Jutru* izšel članek izpod peresa dirigenta predstave Balatke.⁶⁴

⁶¹ Risto Savin, *Samospeli IV* (Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1955).

⁶² 1. december je bil državni praznik »zedinjenja«, v s spomin na združenje južnoslovanskih dežel v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev 1. decembra 1918.

⁶³ *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, sezona 1923/1924, št. 4.

⁶⁴ Antonin Balatka, »Risto Savin - Gospovetski sen«, *Jutro* 1, št. 1 (1923): 7.

V njem je predstavil opero in kot najkvalitetnejše dele izpostavil prolog in duet Jute in Bernarda. Dan po premieri je *Slovenski narod* priobčil Adamičevo poročilo s premiere in napoved kritike. Adamič ugotavlja, da operi ni kaj očitati. Glasbeno nekoliko preskromen se mu je zdel sam obred ustoličevanja. Zelo pomenljiv pa je stavek: »Aplavz, spočetka redek, se je razvnel ob prihodu skladatelja Rista Savina na oder.«⁶⁵ *Slovenec* je objavil kritiko 4. decembra 1923.⁶⁶ V njej kritik K. ugotovi, da opera ne rešuje novih glasbenih vprašanj. Savinova harmonija da izhaja iz Lisztovih načel, kot jih je uveljavil Wagner. Motila ga je resnoba recitativov, ki da se nikakor ne sklada s prikupno glasbo in meni, da bi jih moral skladatelj oblikovati v duhu opere semiserie. *Gospodsvetski sen* uvrsti kot vezni člen med Foersterjem in glasbo takratne najmlajše generacije. Zaključí pa: »Izkratka: opera se je izvrstno obnesla.« Tudi poročilo v *Jutru* govori o velikem uspehu.⁶⁷

Vprašanje pa je, koliko ni na takšno poročanje vplival nesporen skladateljev ugled in sama snov, pa še uprizoritev v kontekstu državnega praznika »ujedinjenja«. Adamičeva opazka o aplavzu in številu predstav ne govorita v prid kakemu navdušenemu sprejemu s strani občinstva.

V. Matija Gubec op. 27 (1923)

V/1 Splošni podatki

Opera *Matija Gubec* je označena kot »narodna opera v petih dejanjih« op. 27. Libreto je napisal skladatelj v nemškem jeziku, prevedel in priredil ga je Fran Roš.

Nastopajoče osebe: Matija Gubec – bariton; Andrija Pasanec – bas; Ilija Gregorič – tenor;

Gjuro Mogaić – tenor; Toma Mačkomelj – bariton; Kapetan Kupinić – tenor; Pavel Jurković – bas; Mara, Jurkovičeva žena – alt; Jana, njuna hči – mezzosopran; Joško, goddec – bas; Ferenc Táhi, susedgradski gospod – bas; Kašpar Alapić, turopoljski gospod, podban – tenor;

Peter Bošnjak – tenor; sodnik – bas; prvi hlapec – bas; drugi hlapec – tenor; dve kmetici – sopran;

Zbor: kmetje, kmetice, hlapci, godci, vojaki

Orkester: 2 flauti in pikolo, 2 oboi, 2 klarineta in basklarinet, 2 fagota – 4 rogovi, 3 trobente, 3 tromboni, tuba – timpani – tolkala – godala

Kraj dogajanja:

1. dejanje: semenj v Brdovcu
2. dejanje: grajski dvor na Susedgradu

⁶⁵ Takšno opazko bi težko pripisali zgolj morebitni »kolegialni zlobi«, - č - [Emil Adamič], »Risto Savin: Gospodsvetski sen«, *Slovenski narod*, 2. 12. 1923.

⁶⁶ K., »Narodno gledališče – opera«, *Slovenec*, 4.12.1923.

⁶⁷ »Premijera opere Gospodsvetski sen«, *Jutro*, 5. 12. 1923.

3. dejanje: zapuščen mlin pri Zaprešiču
(vsa tri dejanja se odvijajo leta 1572)
4. dejanje: bojišče na Stubiškem polju 9. 2. 1573
5. dejanje: Markov trg pred cerkvijo v Zagrebu 15. 2. 1573

Kratka vsebina:

Na sejmu v Brdovcu se kmetje pritožujejo nad krivicami, ki jim jih povzročajo graščaki, zato grof Tachy ukaže razgnati množico, kar kmete le še bolj razburi. Tachy zvabi kmečko dekle Jano v grad in jo zlorabi. Jana zblazni, med kmeti in stražarji pa se vname pretep. Kmetje se zberejo ob Savi in se odločijo za upor. Za vodjo izberejo Matijo Gubca.

Na Stubiškem polju se spopadeta kmečka in plemiška vojska in kmetje so premagani. Vodje ujamejo. Matijo Gubca odvedejo v Zagreb, kjer ga na Markovem trgu najprej okronajo z žarečo krono za kmečkega kralja, nato pa posadijo na razbeljen stol, kjer umre.

Prva izvedba opera je bila v Ljubljani 30. septembra 1936 v režiji Osipa Šesta in pod dirigentskim vodstvom Danila Švare.

V/2: Libreto

Skladatelj se je sam ukvarjal s pisanjem dramskih tekstov, zato je za *Matijo Gubca* v veliki meri izdelal libreto sam ob sodelovanju Frana Roša, ki ga je, vključno z didaskalijami, prevedel.⁶⁸

Libreto je dovolj pregleden, vendar v nekaterih pogledih ne najbolj hvaležen z gledišča uprizoritve. Tu gre zlasti za prvo sliko četrtega dejanja, kjer protagonisti opisujejo potek bitke pri Stubici, pa tudi zaključno dejanje ni gledališko učinkovito izpeljano.

Skladatelj je želel napraviti zgodovinsko opero, pri čemer je zaradi potreb gledališča vključil nekatere osebe in dogodke, ki nimajo z zgodovino nič skupnega. Tako je lik Jožka povsem izmišljena romantična figura. Prav tako konflikt med Gubcem in Gregoričem nima nikakršne zgodovinske osnove, je pa z gledišča opernega libreta lahko hvaležen in nudi številne izrazne možnosti. Žal je v libretu bolj nakazan kot izdelan. Zelo »operna« je tudi vzporedna ljubezenska zgodba med Jano in Mogaičem. V *Gubcu* ni pravega glavnega junaka oziroma glavnih vlog.

V/3: Uglasbitev

V *Matiji Gubcu* so uporabljeni že znani Savinovi skladateljski prijemi. V primerjavi z njegovim opernim prvencem *Poslednjo stražo* in z *Lepo Vido* je skladatelj orkester razširil na veliko zasedbo s po tremi pihali.

Tudi v *Gubcu* naletimo na značilno uporabo situacijskih motivov. Že v uvodu se pojavi osnovni motiv, zgrajen na isti intervalni osnovi kot v *Lepi Vidi* (Vidin motiv). Prav tako je značilen ljubezenski motiv, ki ga uvede Djuro, pa Jožkov situacijski motiv in drugi. Harmonsko se skladatelj giblje v že znanih okvirih, poudarjena pa je raba zve-

⁶⁸ Cvetko, *Risto Savin* ..., 121.

čanih trizvokov v zloveščih in temnih situacijah. Orkestrski zvok je v odnosu na *Lepo Vido* manj razkošen. Solistični parti pa so še bolj recitacijski z izrazitimi skoki, pri čemer prevladujejo kvartni, kvintni in septimni. Presenetljiva je skladateljeva zasedba vlog. V *Gubcu* je predvidel sedem basistov, dva baritonista, pet tenoristov, glavni ženski vlogi pa sta alt in mezzosopran, medtem ko sopran pojeta zgolj dve pevki v malih vlogah kmetic. Razumljivo, da je le malo opernih hiš z ansamblom, ki lahko zadosti takim zahtevam. Zato je v praksi prišlo tudi do drugačnega glasovnega zasedanja, zlasti pri vlogi Jane (po skladatelju mezzosopran) in manj pomembnih moških vlogah.

Splošno sprejeti oceni, da je *Gubec* Savinovo najboljše operno delo, nikakor ne morem pritrditi. V njem je skladatelj pokazal neprimerno manj navdiha kot v *Lepi Vidi*, pa tudi v nekaterih delih *Poslednje straže*. Najmočnejše je prvo dejanje, potem pa izrazna moč upada. Ta se ponovno dvigne v tretjem dejanju v prizoru, ko se kmetje odločijo za upor, na kar postopoma usiha. Zaključno dejanje pa je izrazito prisiljeno.

Čeprav so v Savinovih operah razpoznavni vplivi drugih skladateljev, ti običajno ne motijo. V *Matiji Gubcu* pa na nekaterih mestih »izbruhne« zlasti Wagner do te mere, da postane operno razgledanemu poslušalcu lahko neprijetno.

V/4: Izvedbe in sprejem

Partitura *Matije Gubca* je čakala na uprizoritev kar trinajst let. Kaj je botrovalo takemu zamiku ni povsem jasno. Očitno skladatelj z vodstvom ljubljanske Opere ni bil v najboljših odnosih, zagotovo pa je imel Polič tudi druge pomisleke glede uprizoritve.

Prva izvedba je bila 30. septembra 1936 v ljubljanski operi pod dirigentskim vodstvom Danila Švare in v Režiji Osipa Šesta. V solističnih vlogah so nastopili R. Primožič kot Gubec, A. Petrovčič kot Pasanec, St. Marčec kot Gregorič, J. Francl kot Mogaić, A. Kolacio kot Mačkomelj, I. Burger kot Kupinič, J. Betetto kot Jurkovič, M. Kogejeva kot Mara, I. Ribičeva kot Jana, V. Janko kot Joško, D. Zupan kot Tachy, I. Gorski kot Alapič, A. Sekula kot Bošnjak, A. Kolacio ponovno kot sodnik, F. Hvastja in M. Kristančič kot hlapca in P. Škrjančeva kot kmetica.⁶⁹

Sprejem ni bil posebno izrazit. Fran Govekar je v *Slovenskem narodu* napisal poročilo s premiere. Opozoril je, da operna hiša ni bila polna, kot se za tako priložnost spodobi. Delu je sicer naklonjen, opozarja pa na skromno zadnje dejanje. Zapisal je tudi, da je kmečka prisega na koncu tretjega dejanja doživela aplavz na odprti sceni.⁷⁰ Brez globalnega poznavanja takratnih političnih in kulturnih razmer je težko potegniti kakšen verodostojen zaključek o sprejemu *Gubca*. Na eni strani je iz medijev razvidno, da je Savin užival veliko spoštovanje, po drugi plati pa relativen molk ob premieri *Gubca* in ne najboljši obisk predstave lahko pove tudi kaj drugega. Glede medijev pa zagotovo ni zanemarljivo dejstvo, da je bil *Gubec* politično vroča tema, ki je npr. v Zagrebu in Beogradu niso mogli uprizoriti.⁷¹

⁶⁹ *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, sezona 1936–1937, št. 3.

⁷⁰ »Risto Savin: Matija Gubec«, *Slovenski narod*, 2. 10. 1936.

⁷¹ Cvetko, *Risto Savin ...*, 144–145; Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 48–49; Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija in izvlečki iz njegove skladateljske korespondence«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2: 43.

Delo je doživelo novo postavitev leta 1973 v okviru praznovanj štirostoletnice kmečkih uporov. Premiera je bila 7. aprila, prav tako v Ljubljani. Prevod je prepesnil Smiljan Samec. Dirigent predstave je bil Ciril Cvetko, režiser Fran Žižek, koreografija je bila delo Metoda Jerasa, scena V. Rijavca, kostume je prispevala Alenka Bartl. V naslovni vlogi je nastopil Danilo Merlak; kot Pasanec Ivan Sancin; kot Gregorič Rudolf Francl; kot Mogaič Rajko Koritnik; kot Mačkomelj Anton Prus, kot Kopinič Drago Čuden, kot Jurković Dragiša Ognjanović in Miro Gregorin, kot Mara Milka Evtimova in Vanda Gerlovič, kot Jana Tatjana Kralj in Vera Lacič, kot Jožko Edvard Sršen, kot Tachy Samo Smerkolj, kot Alapič Slavko Štrukelj, kot Božnjak Franc Javornik, kot sodnik Zdravko Kovač in Friderik Lupša, v vlogi hlapcev Jaka Jeraša in Jože Gašperšič, kot kmetica Ana Pesar, kmeta pa sta bila Anton Gašperšič in Andrej Kosem.⁷²

Tokratna postavitev je bila deležna večje medijske pozornosti. Peter Kušar je v *Dnevniku*⁷³ izpostavil dobro glasbo na začetku opere. Opozarja na skladateljevo bližino Wagnerju in morda Smetani ter izpostavi, da »se je (Savin) odrekel dramsko-tonskemu dialogu, kar se pozna pri pasivni vlogi zbora in manj ambiciozni obdelavi ansamblov.« Sicer pa meni, da »lahko Matijo Gubca poslušamo kot v svojih mejah uspelo romantično opero.« Pravi tudi, da je *Gubec* vrh Savinovega ustvarjanja. Izpostavil je zelo vestno izvedbo, med solisti pa Danila Merlaka v vlogi Gubca.

V *Delu* je Pavel Mihelčič zapisal: »Savinova opera morda res ni veliko delo, ne moremo pa zanikati nekaterih kvalitiet, ki jih ima in zaradi katerih se mi zdi uvrstitev na repertoar pametna poteza.« Poudaril je, da je Savin poznal zakonitosti opernega odra. Najbolj naj bi se mu posrečil lik Gubca, najmanj pa zbor. Mihelčič izpostavi kot najbolj problematično zadnje dejanje, kljub temu, da so velike dramaturške pomanjkljivosti tudi v četrtem dejanju. Sicer pa pohvali izvedbo kot solidno, med pevci pa Merlaka, Lacičevo in Evtimovo. Opozoril je na preglasen orkester. Tudi balet se mu je zdel nepotreben, zlasti ples okostnjakov in plesni par v zaključnem dejanju.⁷⁴

Kritika izpod peresa Vilka Ukmarja je izšla v *Naših razgledih*. Ukmar ugotovi: »Matija Gubec je dobra opera.« Opozarja na vplive Verdija, Wagnerja, Puccinija in d'Albarta, a vendar je bil po njegovem Savin dovolj samonikel in izviren. Glasbo na splošno dobro oceni, medtem ko zaključí, da je bila Šestova režija v postavitvi iz leta 1936 boljša. Ob morebitnih novih uprizoritvah predlaga črtanje manj uspešnih mest, saj da je v operi še vedno precej mašil.⁷⁵

Leta 1962 so posneli *Matijo Gubca* pod taktirko Rada Simonitija z Orkestrom RTV Slovenija in Komornim zborom RTV Slovenija. Solisti so bili Danilo Merlak kot Gubec, Rajko Koritnik kot Gyuro Mogaič, Mitja Gregorač kot Gregorič, Zdravko Kovač kot Jurković, Zlata Ognjanović kot Jana, Vera Klemenšek kot Mara, Tone Prus kot Jožko, Friderik Lupša kot Grof Tahy, Slavko Štrukelj kot Alapič in Vladimir Dolinčar kot Božnjak.

Ob vsej naklonjenosti kritike pa je vprašanje, ali bo *Gubec* še kdaj uprizorjen. Že zadnja uprizoritev je bila vezana predvsem na obsežna in politično izdatno podprta praznovanja obletnic kmečkih uporov in ne toliko na kvaliteto dela samega.

⁷² Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, št. 5, sezona 1972/1973.

⁷³ Peter Kušar, »Matija Gubec«, *Dnevnik*, 10. 4. 1973.

⁷⁴ Pavel Mihelčič, »Opera o Gubcu«, *Delo*, 10. 4. 1973.

⁷⁵ Vilko Ukmar, »Savinova opera Matija Gubec«, *Naši razgledi*, 20. 4. 1973.

Sklep

Risto Savin je ustvaril po obsegu in kakovosti enega najpomembnejših opernih opusov v slovenski glasbeni literaturi. Ta obsega opere *Poslednja straža*, *Lepa Vida*, *Gospovetski sen* in *Matija Gubec*. Gre za skladatelja z veliki smislom za glasbeno gledališče, z muzikalnim navdihom in dobrim obrtnim kompozicijskim znanjem. Kljub razpoznavnim vzorom je v svojih delih uspel izraziti individualno skladateljsko naravo. Njegova slogovno poznoromantična glasba izžareva izrazit in pristen čustven naboj. Najmočnejša je v lirsko izpovednih delih. V operah posebej izstopa Savinova večča obravnava orkestra tako v pogledu fature orkestrskega stavka kot v pogledu orkestracije.

Savinovo delo je bilo v preteklosti že dokaj temeljito obdelano, vendar je čas, da se ovrednoti na novo. V nasprotju z dosedanjim prepričanjem glasbene stroke štejem kot njegovo osrednje in najboljše delo opero *Lepa Vida*. Takšnega prepričanja je bil tudi skladatelj sam. Gre za eno najpomembnejših in najboljših slovenskih oper, ki kar kliče po novi uprizoritvi. Vendar delo v sedanji obliki za uprizoritev ni primerno. Nujno bi bilo treba na novo ubesediti libreto in napraviti temeljito redakcijo opere skladno s skladateljevimi namerami.

SUMMARY

Risto Savin created one of the most important operatic oeuvres in Slovene music literature. It comprises the operas *Poslednja straža* ('The Last Watch') (1904), *Lepa Vida* ('Fair Vida') (1909), *Gospovetski sen* ('Gospa Sveta's Dream') (1921) and *Matija Gubec* (1923). Savin is a composer with an excellent sense for music theatre, possessing both musical invention and good technical knowledge of the composition craft. In spite of recognizable influences he was able to imbue his works with his own individual compositional nature. His Late-Romantic style emanates a distinct and authentic emotional charge. His biggest strength lies in expressive lyrical passages. In his operas in particular, Savin's skilful handling of the orchestra

comes to the fore, both in his orchestral writing and in his instrumentation.

Savin's oeuvre has been subject of music scholarship in the past, but it is time that it is critically evaluated anew. In contrast to the past views, the author of the article considers *Lepa Vida* and not *Matija Gubec* as Savin's most significant and best opera. Such was also the composer's own opinion. *Lepa Vida* is one of the most important and best Slovene operas and it is calling for a new life on stage. It is, however, not suitable for a performance in its current shape. The Slovene translation of its original German libretto urgently needs a fresh revision that would match the strengths of Savin's music. In addition, the opera needs some further editing according to the composer's intentions.

Henrik Neubauer

Višja baletna šola Konservatorija za glasbo in balet v Ljubljani
 Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani
 Department of Ballet, Conservatory of Music and Ballet, Ljubljana
 Academy of Music, University of Ljubljana

Baletna glasba Rista Savina

Ballet Music by Risto Savin

Prejeto: 21. junij 2012
 Sprejeto: 14. september 2012

Received: 21st June 2012
 Accepted: 14th September 2012

Ključne besede: Risto Savin, balet, *Plesna legendica*, *Čajna punčka*, Balet SNG Ljubljana, Balet SNG Maribor

Keywords: Risto Savin, ballet, *Plesna Legendica* ('Dance Legend'), *Čajna punčka* ('Tea-Doll'), Ballet of the Slovene National Theatre in Ljubljana, Ballet of the Slovene National Theatre in Maribor

IZVLEČEK

V članku avtor razčlenjuje glasbena dela skladatelja Rista Savina, ki so povezana s plesom oziroma z baletom. Obravnavana so tako tista dela, ki so bila posebej pisana za baletno uprizoritev (baleta *Plesna legendica* in *Čajna punčka*), kot tudi Savinove krajše skladbe, ki so po svoji tematiki namenjene plesni izvedbi ali se tej približujejo.

ABSTRACT

The paper discusses Risto Savin's works which have a connection to dance and ballet. The works considered include those which were purposefully intended for a ballet performance (the ballets *Plesna Legendica* ('Tanzlegendchen', 'Dance Legend') and *Čajna punčka* ('Une poupée à thé', 'Tea-Doll'), as well as Savin's shorter pieces which are thematically linked to or otherwise close to dance.

Uvod

Risto Savin je bil vsestranski skladatelj, saj je napisal večje število orkestralnih, komornih, klavirskih skladb, samospenov in zborovskih skladb. Bil pa je med prvimi slovenskimi skladatelji, ki se je posvečal tudi glasbi za gledališki oder. Med njegovimi tovrstnimi deli so ena skladba za dramsko gledališče (*Henrik VIII*), ki je sicer ni dokončal, štiri opere in dva baleta. Poskusil se je tudi kot dramatik in napisal zgodovinsko dramo *Pegam* po povesti Frana Detele *Pegam in Lambergar*.

K njegovi glasbi za baletni oder poleg obeh baletov – *Plesne legendice*, op. 19 in *Čajne punčke*, op. 26 – lahko uvrstimo še klavirsko skladbo *Pavliha na potovanju*, op. 8, ki jo je napisal leta 1894 in je bila prvotno naslovljena *Drei Stücke für das Pianoforte* (*Tri skladbe za klavir*), *Valse de fleurs* op. 28 (klavirska predelava orkestralnega valčka

iz opere *Lepa Vida*), *Valse lente* op. 26 (klavirska predelava enega od stavkov iz *Čajne punčke*) ter *Tri baletne valčke za veliki orkester*, op. 37.

Tudi te kratke skladbe uvrščamo kot miniature med njegovo baletno glasbo, saj so vse izjemno plesno navdahnjene.

Miniature

Pavliha na potovanju je Savinova prva klavirska skladba iz leta 1894. Dragotin Cvetko v svoji knjigi iz leta 1949 navaja, da ni izključeno, da je Savin izbral naziv te skladbe pod vplivom simfonične pesnitve R. Straussa *Vesele potegavščine Tilla Eulenspiegla*, ki jo datira v 1890.¹ Cvetko se je pri tem zmotil, saj je Straussova skladba nastajala v letih 1894–1895, torej hkrati oziroma še pozneje kot Savinova. Pavliha je seveda znani slovenski šaljivi ljudski junak, ki si ga je na nekoliko drugačen način izbral tudi Viktor Parma leta 1924 za svojo zadnjo opero (Pavliha je pri njem nepismeni župan Kozjedolski).²

Savinov Pavliha je sestavljen iz treh slik: prva ima naslov *Pavliha pripoveduje*, napisana je v obliki scherza v 3/4 taktu in traja približno tri minute in pol. Druga je počasna sarabanda, ki traja dve minuti ter ima naslov *Pavliha pri španski plesalki*. Tretja slika – *Pavlihova koračnica* je napisana v 2/4 taktu s šesttaktim zaključnim prestom. Prav zaradi druge slike – Sarabande – *Pavliho* najbrž lahko prištevamo k Savinovi plesni glasbi, čeprav v ta namen ni bila uporabljena. V rokopisu *Pavlihe* je poleg teh treh omenjenih slik v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani ohranjen še en del – 9/8 Allegretto, ki ga je Savin prvotno načrtoval kot prvo sliko opusa in je tudi naslovljen *Pavliha pripoveduje*, vendar so vse strani te skladbe prečrtane s svinčnikom. V tiskani obliki je *Pavliha na potovanju* založila skladateljeva soproga Olga Širca leta 1955 v Žalcu.

Klavirsko skladbo *Valse de fleurs* (*Cvetlični valček*) je Savin najprej napisal v orkestralni obliki za drugi prizor drugega dejanja opere *Lepa Vida*, po vrnitvi družčine s plesa (po Cvetkovi navedbi naj bi se ta skladba najprej pojavila v prvem prizoru drugega dejanja, v prizoru ljubimkanja med služkinjo Ninetto in slugom Giovannijem, in nato še enkrat v začetku drugega prizora).³ Pozneje je Savin ta valček predelal v koncertno izdajo za klavir. Tudi to je založila Olga Širca – Savinova v Žalcu leta 1953. Skladba ima sicer naslov *Valček*, dejansko pa gre za tri valčke – prvi ima naslov *Grandioso*, drugi je *Allegro non troppo* tretji *Poco più largo* (*Etwas langsamer*). Vsi trije so pisani v tridelni obliki ABA.

Med temi kratkimi skladbami so najbrž najbolj tehtno delo *Trije baletni valčki za veliki orkester*, ki jih je skladatelj napisal v starosti 80 let. Prvotni naslov je bil *Ljubimkanje*, (v nemščini *Flirt*), ki ga je nato zamenjal za *Ljubkovanje*. V rokopisu je s svinčnikom dodano *3 baletni valčki*. Partituro je skladatelj končal 9. februarja 1939, nakar je štirinajst dni pozneje, 23. februarja 1939, skladbo predelal še za klavir.⁴ Tudi ti trije valčki so pisani v

¹ V originalu se skladba imenuje *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, op. 28 (1894–95). Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 27.

² Viktor Parma, *Pavliha: komična opera v treh dejanjih* (1923–1924). Ker je Parmo prehitela smrt in opere ni uspel dokončati, je delo končal hrvaški skladatelj in kapelnik vojaških godb v Zagrebu Ivo Muhvić.

³ Cvetko, *Risto Savin ...*, 78–79.

⁴ Datacija je v rokopisu skladbe v Narodna in univerzitetna knjižnica (v nadaljevanju NUK), Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto.

tridelni obliki in spominjajo na koncertantne valčke dunajskega obdobja. Po Cvetkovem mnenju so zvočno zelo pisani in izvrstno instrumentirani.⁵

Obstaja pa še en Savinov valček za klavir in sicer »Valse lente« iz baleta *Čajna punčka*, ki mu je skladatelj napisal isto številko opusa, 26, kot celotnemu baletu.

Seveda se te miniature že zaradi kratke dolžine ne morejo primerjati z obema njegovima velikima skladbama, ki ju je napisal posebej za izvedbo na baletnem odru.

Plesna legendica

Prvo delo, ki ga je skladatelj napisal nekaj let po svoji drugi operi, *Lepi Vidi*, je bila baletna skladba, oziroma kot jo je podnaslovil sam, 'mimična igra v enem dejanju' *Plesna legendica* (1918). Zamisel zanjo je našel že ob koncu prve svetovne vojne, ko je služboval v avstrijskem Leobnu, in ga je prijatelj opozoril na *Sedem legend* švicarskega pisatelja in politika Gotfrieda Kellerja⁶ (Dragotin Cvetko navaja da so bile to balade, vendar ta trditev ni pravilna).⁷ Prav zadnjo med njimi, *Plesno legendico*, si je izbral Savin. V tiskanem scenariju, ki ga je v slovenščini izdala Narodna tiskarna v Ljubljani leta 1922, pred tem pa v nemščini Druck und Verlag: Vytlacil & Komp. v Leobnu, najbrž leta 1918, je v slovenskem prevodu na kratko povzel Kellerjevo legendo:

Po zapiskih sv. Gregorija je bila Muza plesalka med svetniki. Kot dete dobrih staršev je bila prisrčna devičica, ki je marljivo služila Materi božji ter prepojena s strastjo nepremagljivega veselja do plesa in sicer v toliko, da je plesala nepremotljivo, kadar ni molila. Plesala je Muza na razne načine s svojimi vrstnicami, z otroci, mladeniči, pa tudi sama; plesala je v svoji čumnati, v dvorani, v vrtovih in na livadi. Kadar se je podala k oltarju, je bila pot podobna bolj ljubkemu plesu nego hoji, ter nikdar ni opustila poskušati v naglici malo poplesati na gladkih mramornatih ploščah pred cerkvenimi vrati.

Hkrati je napisal še, da je bila:

podlaga delu ideja, ki se je opetovano izkoriščala a večinoma v pripovedni obliki, pa tudi za gledališki oder. Idejo vodi misel, da je Bogu vsakršno češčenje ljubo, če le pride iz čistega srca.

Ob skladanju tega baleta se je naslonil na podobni temi iz opere francoskega skladatelja Julesa Masseneta *Glumač Matere Božje* iz leta 1902 in scenske glasbe nemškega skladatelja Engelberta Humperdincka za mistično pantomimo *Das Mirakel* iz leta 1911.⁸ Prva pripoveduje o godcu oziroma glumaču, ki se zateče v samostan in pleše pred kipom Marije, ki čudežno oživi in ga zaščiti pred ogorčenimi menihi, druga pa o nuni Megildis, ki odide v svet. Marija sestopi iz svoje slike in zavzame njeno mesto. Ko se Megildis vrne, Marija sleče nunsko oblačilo in se spet vrne v sliko.

Risto Savin je seveda Kellerjevo zgodbo priredil po svoje. V tiskanem scenariju je to opisano tako:

⁵ Cvetko, *Risto Savin ...*, 164.

⁶ Risto Savin, *Plesna legendica: scenarij* (Ljubljana: Narodna tiskarna, 1922), 4.

⁷ Cvetko, *Risto Savin ...*, 101.

⁸ Savin, *Plesna legendica: scenarij*, 3.

Savin se da inspirirati po Gottfried Kellerjevi legendi istega imena, vendar je pa dejanje sámo prosto izmišljeno ter gre povsem svoja pota. Godba je zložena v obliki suite, katere konec je, dejanju primerno, dramatično razširjen. Uprizoritev zahteva veliki orkester.

Glavna oseba v baletu je Muza, ob njej plešejo še Eros kot ljubezenski zapeljivec, Menih, ki se spremeni v kralja Davida, sv. Marija, sv. Cecilija pa še narod, godci, plešoč (predvsem kmečki) pari, angelci in angeli.⁹ Skladatelj je dal tudi podrobne napotke za prizorišče:

Notranjost kapele v polumraku zahajajočega solnca. Na levi spredaj čudodelni kip sv. Marije stoječ v dubljini stene. V dubljino je vložen zlat mozaik. Okoli dubljine se vije širok venec raznobarnih cvetic. Pred kipom stoji žardinjera (posoda za okrasne rastline – op. p.) s cvetkami v vazah. S stropa visi v modri skodelici večna luč. Najvišja stopnica se razširi v malo ploščo. V vsako stopnico je vložen ležec železen meč. Po mečih se hodi samo kleče preko stopnic.

Solnčni žarki, ki prešinejo levo okno, razsvetljujejo prostor pred čudodelno Materjo božjo.

Na desni vzadaj stoje nekoliko vzvišeno orglje, obdane z balustrado (ograja s stebrički – op. p.). Na orgljah, kakor na ograji, so postavljeni angelci. Ti-le drže godala ali liste za note v rokah. Orglje, kakor tudi prostor okoli njih, je skoro da v temi.

Na desni spredaj so stranske duri, ki drže venkaj.¹⁰

Sledi zelo podroben opis celotnega dogajanja:

Kapela je s prva prazna; potem vstopita z desne Muza in Eros. Muza ima cvetke v laktu.

Eros se nagne ljubko k Muzi, le-ta mu prisluškava s povešeno glavico. Ko jo hoče Eros nežno objeti in poljubiti, se mu ona rahlo izvije in stopa počasi, še vedno s povešeno glavico h kipu čudodelne Marije.

Muza prišedši k stopnicam, pade na kolena ter opravi molitev v zatopljeni pobožnosti.

Zopet se uspne ter stopa h kipu po stopnicah navzgor ob desni mimo vloženih mečev.

Dospevši na vrh, opazuje najprej vsa ginjena ljubo obličje Marije ter jo začne krasiti s cvetkami.

Večkrat prikine svoje delo, stopi malo nazaj, ogledujoč si okraševanje iz daljave. Ob tej priliki prehaja vedno bolj v ritmično gibanje, ki pridobiva kmalu značaj plesa.

V temi na levi se prikaže v obrisih postava – menih gre proti Muzi ter jo prime za roko. Povprašuje deklico radi plesa. Muza mu odgovori, da je nameravala izkazati Mariji s plesom posebno čast.

Potem jo vpraša menih, jeli bi se mogla vsaj jeden dan vzdržati razveseljevanja, nato pa lahko živela vse leto v srčni radosti.¹¹

Bi se hotela eno leto odpovedati plesu, lahko pa potem pleše vso svoje življenje kolkokrat in kadarkoli bi to zaželela? Deklica reče: »prav rada bi to storila.«

⁹ Prav tam, 5.

¹⁰ Prav tam, 6.

¹¹ Skladatelj je na tem mestu napisal, da je to povzeto po legendi Kosegartna. Ludwig Theobul (Gotthard) Kosegarten (1758–1818) je bil nemški pesnik in luteranski pridigar. Gottfried Keller naj bi se v svojem delu zgledoval prav po legendah tega pisca.

Nadalje reče menih: »Bi hotela upustiti ljubezen sveta ter zaničevati minljivo, nečimerno plesanje, da bi nekaj z Bogom uživala večno življenje, služila ljubi Materi božji ter plesala in rajala z nebeškimi četami?«

Dolgo je molčala deklica ter stokala. Končno reče: »Mali minljivi dobroti na ljubo bi se ne marala plesu odreči, vendar bi se hotela muditi v bližini Boga in sv. Marije ter uživati neskončni ples z njunimi nebeškimi četami.«

Pousem bi se morala odpovedati plesu? Tudi je dvomila, če se v nebesih v resnici pleše?¹²

1. Prikazen.

Menih se da spoznati, kralj David je. Halja pade raz njega in stoji pred njo v škrlatu kraljeve obleke.

David ji razloži, da je v zmoti v marsikaterem oziru, vendar ji hoče še enkrat pokazati zemeljsko veselje ter ji dovoli tudi vpogled v nebeško veselje. Kadar si je vse temeljito premislila, naj se odloči.

»Poglej tja in voli.«

Ozadje se spremeni v transparent. Vidna postaja pokrajinska slika. V sredi stoji senčnato drevo. Pod njim sedi nekaj godcev. Na levi je senčnica, z jasinom obrastena, v koji se mudi zaljubljena dvojica, se poljubi ter stopi nežno objemajoč se iz senčnice. Godci zaigrajo. Dvojica, kateri se pridružijo drugi, prične plesati.

Muza opazuje sliki najprej z zanimanjem, kasneje povese glavo in zanikuje.

Hitro izgine slika, notranjost kapele postane vidna kot izprva.

2. Prikazen.

Ko Muza premišljuje, se zasveti prostor pri orgljah. Angeljci se gibljejo; zibaje pride tudi sveta Cecilija v spremstvu devic k orgljam. Sede k orgljam ter prične igrati z devicami in angeljci. Himna v čast sv. Marije zadoni.

Zmagala je volja v odpoved in hrepenenje po nadzemeljskem veselju. Muza poda kralju roko ter obljubi, kar zahteva.

Obrnjena proti čudodelni Mariji prisluškuje ginjena deklica godbi, kralj David izgine.

Pri zadnjih taktih Marijine himne pristopi nekaj angeljcev in se pripravijo na muziciranje in ples. Ob koncu himne se prične radosten angeljski ples.

Muza se v začetku zoperstavlja vabam ritmike, pozneje si vidno premaguje plesno veselje, spomnivši se obljube. Vedno slabejši je njen odpor, končno pa muza docela podleže svoji strasti. Sliši se grmenje iz daljave, kojega pa več ne sliši. Opomin je bil brezuspešen, - Muza začne plesati - prelomila je dano obljubo.

Takoj utihne godba na orgljah. Izginila je sv. Cecilija z devicami in številnimi angeljci; zaostali angeljci pa stoje nepremično na svojih mestih. Prostor pri orgljah otemni.

¹² Savin, *Plesna legendica: scenarij*, 7-8.

Menda je ugasnilo tudi solnce, ki je pošiljalo svoje žarke iz leve skozi okno. Le zmerno modro razsvetljuje oder svetilna, raz strop viseča. Grom je močnejši, strele prešinjajo zatemneli prostor. Muzin ples postaja hitrejši in strastnejši. Vrta se s besno brzino. Lasje se ji razvežejo ter zakrivajo obličje in ramena,

Eros vstopi in opazuje trenotek kot okamenel ter se zgraža nad početjem ljubljene devojke, potem hiti k Muzi, da jo pomiri in pelje iz cerkve.

Kot blazna se iztrga Muza iz rok Erosa ter divja naprej v kapeli, katero so razsvetile švigajoče strele.

Sliši se vihar. Okna na levi je na vso moč odprl veter; šipa pade žvenketaje na tla.

Ljudstvo išče pred viharjem v kapeli zavetje ter preti divjajoči Muzi. Eros skuša Muzo rešiti a bil je premagan. Plesalko zvežejo na rokah ter jo tiščijo k durim kapele.

V vrščem se prizoru pogleda Muza obupana h kipu Matere božje, iztrga se uporabljajoč zadnje sile iz rok ljudstva, hiti k čudodelnemu kipu, drči po stopnicah na sedmih mečih navzgor, milo proseč z dvignjenimi in zvezanimi rokami Marijinega varstva in obrambe.

Strme ogleduje ljudstvo početje deklice.

3. Prikazen.

Kip se razsveti, sv. Marija leskeče v nebeški luči, okovi na deviških rokah zažare in odpadejo. Muza, ki še vedno kleči, se nagne v željnem pričakovanju z razprostrtimi rokami navzad.

V tem je odnehal vihar. V ozadju se pokaže lesketaje razsvetljeno nebo.

Z devicami in angeljci igra zopet sv. Cecilija na orgljah, angelji pohajajo, drugi pa se zibljejo po ritmiki godbe. V neki skupini je videti tudi kralja Davida.

Sv. Marija stopi iz dubljine k deklici na ploščo, prime nežno počasi se dvigajočo Muzo, vodi deklico preko razbeljenih sedem mečev po stopnicah ter plavata proti nebu.

Oder se pokaže polagoma v modrem svitu. V zlatu se bliščoč dež pada iz neba.

Na poti se obrne muza k Erosu, ki je stal ob strani, ogleduje ga, kakor k slovesu ter upira zopet svoje oči v odprto nebo.

Zaman izteguje Eros svoje roke proti ljubljeni devi, ki je zanj izgubljena.

Ljudstvo pade na kolena. Sliši se serafiško petje.

Polagoma izgine nebeška prikazen, notranjost kapele je zopet ista kot v začetku.

V dubljini stoji zopet čudodelna sv. Marija in na plošči pred njo leži – mrtva – Muza, obrnjena s obličjem navzgor. Truplo deklice pa obseva ostra, skozi okno prodirajoča svetloba.

Ljudstvo vstraja na kolenih (Zavesa naglo pade.)¹³

Glasbo v obliki suite je skladatelj, kot omenjeno, napisal za veliki orkester. Klavirski izvleček (priloženo je tudi besedilo v ruščini) je, kot je zabeležil v dataciji rokopisa, končal na Veliki petek leta 1918, ki je glede na rekonstrukcijo koledarja tisto leto nastopil

¹³ Savin, *Plesna legendica: scenarij*, 9-12.

29. marca. Partituro je napisal v naslednjih treh mesecih, saj je na koncu pripisal, da je bila končana na dan Sv. Petra in Pavla istega leta, torej 29. junija.¹⁴ Orkester sestavljajo tri flavte, piccolo, dve oboi, angleški rog, dva klarineta v A, dva klarineta v B, basklarinet, dva fagota, kontrafagot, štirje rogovi v F, tri trobente v F, tri pozavne, dve pavki, činele, mali boben, triangel, tamburin, dve harfi, celesta, ksilofon, harmonij, mali zvončki in godala (kontrafagot in harmonij je skladatelj predvidel za odrom, da sta zvenela oddaljeno (»enfernt klingend« je zapisal)). V 'Tretji prikazni', kjer scenarij zahteva serafično petje, je uporabil še ženski zbor. Zbral je torej vse možne instrumente. To je bilo in je še značilno za vse slovenske skladatelje in zelo otežuje izvedbe, predvsem na manjših odrih. Če je opera ali balet še tako komorna z malo pevsko ali baletno zasedbo, orkester mora biti vedno nadvse velik in polno zaseden, so mislili in še mislijo naši skladatelji.

Plesno legendico so v ljubljanski Operi prvič najavili januarja 1921, ko so napisali, da je:

»Risto Savin predložil gledališki upravi v vprizoritev svojo Plesno legendo, inspirirano po eni *Sedmih legend* Gottfrieda Kellerja. Zanimiva enodejanka spominja na Massenetovega *Glumca naše ljube Gospe* ali na Humperdinckov *Mirakel*. Partitura je pisana za veliki orkester. Delo obeča v mimičnem in glasbenem oziru poseben vžitek in se vprizori najbrž še v letošnji sezoni.«¹⁵ Do uprizoritve v tej sezoni sicer ni prišlo, so ga pa spet vključili med najave repertoarja za naslednjo sezono 1921/1922.

Premiera je bila nato res v ljubljanski Operi 11. februarja 1922.¹⁶

Narodno gledališče v Ljubljani = Opera

Red B V četrtek 2. marca 1922 Red B

Plesna legendica

Mimikna igra v enem dejanju. Po G. Kellerja prevedli in vglasili Risto Savin.

Dirigenti: A. BALATKA OSERBE: Režiser: H. POLJAKOVA

Muz. ga. Poljehora	Sr. Marja ga. Meadiera	V sliak:
Ena ga. Chaldiera	Sr. Osvilja ga. Alibiera	
Muzik g. Travnova	Kralj David g. Dvorova	

Humor. Godci, glasni pari, muzički in drugi.

Kazniki plus plače ga. Kikotina in tabetni obor. — Deloma nova dekoracije ustniki g. Strubaj.

Parter: Sedel I. vrste . . . D 15— Sedel II. in III. vrste . 12— Sedel IV.—IX. vrste . 10— Sedel X. in XI. vrste . 8— Stajalno dijalko . . . 2—	Lože: Lože v parterju in v I. redu na 4 sedeže . D 60— Balkonske lože na 4 sedeže . 45— Redaljne vstopnice v I. redu in parterju . 10— v balkonskih ložah . 8—	Balkon: Sedel I. vrste . . . D 10— Sedel II. in III. vrste . 7— Galerija: Sedel I. vrste . . . D 4— Sedel II.—V. vrste . 3— Stajalno 1—
---	---	---

Vstopnice se dobijo v prodajnici pri dvorani blagajni (operno gledališče) od 18. do 7. i. in 2. do 3. ure ter na dan predstave pri blagajni. Sedeli in lože na središnje lože tudi vstopnice (St. 21).

Blagajna se odpre ob 1/2 8. Začetek ob 8. Konec po 11. uri

Med predstavo vstop ni dovoljen.

Petek 2. marca žilinski moštan, red E; sobota 4. marca Hedana Butterfly, red D; nedelja 5. marca Faust, Irena; ponedeljek 6. marca sagra; torek 7. marca žilinski moštan, red C.

Dobitna šifra: 4.4. v Ljubljani.

Slika 1: *Plesna legendica* – letak 1920

¹⁴ Rokopis hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto.

¹⁵ *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, sezona 1920/21, št. 16 (1921): 12.

¹⁶ Henrik Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I* (Ljubljana: Forma sedem in Društvo baletnih umetnikov Slovenije, 1997), 72.

Koreografinja je bila Jelena Dmitrijevna Poljakova (1884–1972), nekdanja prva solistka Mariinskega gledališča v Peterburgu, ki je leta 1908 nastopala tudi z Ano Pavlovo in sodelovala v Ruski baletni sezoni Sergeja Djagileva leta 1910 v Parizu.



Jelena Poljakova

Slika 2: Jelena Dmitrijevna Poljakova

Ljubljanskemu baletnemu ansamblu se je pridružila leta 1920 kot baletna mojstrica in prva plesalka, potem ko je, tako kot mnogi drugi ruski umetniki, po revoluciji odpotovala najprej na Kavkaz, od tam pa je prek Črnega morja in Skopja prišla v Ljubljano. Žal je februarja leta 1922 gledališka uprava odpovedala angažma vsem ruskim umetnikom (z izjemo dramskega režiserja Borisa Putjate). Poljakova je svojo pedagoško in koreografsko pot nadaljevala v Beogradu, med vojno v Avstriji (dunajska Volksopera, Salzburg, Innsbruck), od leta 1947 pa v Čilu, kjer je ostala do smrti.¹⁷

Plesno legendico je dirigiral Anton Balatka, glavno vlogo Muze je plesala koreografinja, Eros je bila Marija Chladkova, Menih in kralj David član pevskega zbora Joško Drenovec, v posameznih slikah sta nastopili še dve zboristki, Marija Mencinova kot Sv.

¹⁷ Henrik Neubauer, »Jelena Dmitrijevna Poljakova«, v *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, št. 40 (Ljubljana, 1983).

Marija, in poznejša znana lirski sopranistka Ivanka Ribičeva kot Sv. Cecilija.¹⁸ Kmečki ples je ob baletnem zboru, ki je nastopil še v vlogi naroda, godcev, plesočih parov, angelčkov in angelov, plesala takrat trinajstletna Alice Nikitina (1909–1978), ki je prišla v Ljubljano hkrati s svojo baletno pedagoginjo Poljakovo. Baletno kariero je po letu 1922 nadaljevala na Dunaju in v Berlinu, že leta 1923 pa je postala balerina v Džagilevovem Ballets Russes. Pozneje je plesala še v skupini Ane Pavlove in v Ballets Russes de Monte Carlo. Po končani baletni karieri je od leta 1938 nastopala v opernih hišah po Italiji kot koloraturni sopran. Leta 1949 je odprla baletno šolo v Parizu, pozneje pa je delovala v Monte Carlu.¹⁹ Deloma nove dekoracije je za *Plesno legendico* naslikal prvi šef slikarne Narodnega gledališča v Ljubljani in ustanovitelj gledališke šole za inscenatorje, Vaclav Skrušny. Isti večer je bila na sporedu še Mascagnijeva opera *Cavalleria rusticana*. Balet so v sezoni izvedli desetkrat, kar je predstavljalo za takratne čase veliko ponovitev.²⁰ V Gledališkem listu ob premieri je bilo objavljeno tudi sporočilo skladatelja Rista Savina, ki je podrobno razčlenil svoje misli ob skladbi:

Spomladi, leta 1918, sem ostavil strašno bojno fronto in prišel v ljubko alpsko mesto Ljubno, kjer so me čakali mirnejši posli. Kmalu me je objelo veselje do ustvarjanja in pričel sem iskati dramatičnega osnutka, ki bi odgovarjal moji individualnosti in prilikam odra. Neki moj prijatelj me je opozoril na Gottfrieda Kellerja, in ko sem se seznanil z glavnimi deli plemenitega Švicarja, sem skušal med njimi kaj primernega najti.

Pri tej priložnosti so obvisle moje misli na zadnji izmed dražestnih sedmih legend, in krasna fantastična oseba Muze me je zavzela tako, da sem si jo zamišljal krepkeje in krepkeje tako dolgo, dokler ni stala ljubka deklica živa pred mojimi duševnimi očmi.

Muza se mi je pokazala kot nežno, ljubko, religijozno vzgojeno in tudi pobožno dekle s fino, bolešno občutljivo dušo in z navnim in primitivnim občutjem.

Snov se mi je zdela primerna za mimično igro.

K scenariju bi rad dodal nekaj kratkih opazk.

Vzrok navideznega omahovanja, rekel bi iritiranja dejanja, tiči v tem, da sem hotel zgraditi dejanje iz zmesi resnice in vizije in s tem uvesti slušalca v čuvstvovanje Muze.

Ko se prikaže menih, hoče Muza počastiti Marijo s plesom. Resen nastop meniha pa jo iznenadi in zavest krivde jo spravi tako daleč, da spozna v menihu kralja Davida. Gledalec ostavi z njo vred resničnost in sledi viziji.

Ko prekine Muza s plesom drugo vizijo v sceni pri orglah in prekrši dano besedo, se vrne njen duh v resničnost. Ta prehod pospešuje slučajno nastala poletna nevihta.

Zadnjo vizijo z miraklom uvajajo pastirji, ki pobegnejo pred nevihto v cerkev. Tam vidijo besno vrtečo se plesalko in jo hočejo spraviti iz cerkve. Strah pred posledicami prekršene oblube in groza pred pastirji ubogo Muzo popolnoma zmedeta. Z zadnjimi močmi se iztrga pastirjem in hiti h kipu Marije. Po kolenih se preplazi čez sedem stopnic, v katere je vloženih sedem mečev žalostne Matere božje, in prosi za pomoč in varstvo. Toda ta groza je bila za nežno bitje prevelika. Muza umrje.

¹⁸ Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*, 72.

¹⁹ *Nikitina by herself* (London: Allan Wingate, 1959).

²⁰ Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*, 73.

V zadnjih hipih njenega življenja se ji zdi, da Marijin kip oživi, da se ji bliža Marija, ki jo popelje v nebesa.

Gledalec sledi tretji viziji deklice, pastirji na odru pa je ne vidijo in se trudijo okoli umirajoče Muze.

Glasba je spisana v obliki suite. Ples je zgrajen tako, da spremlja dejanje.²¹

V časopisu *Jugoslavija* je bilo tri dni po premieri *Plesne legendice* napisano, da je »občinstvo delo sprejelo pohvalno ter sta se morala skladatelj in glavna plesalka ga. Poljakova opetovano zahvaliti za živahne ovacije.«²²

Nekateri drugi časopisi so o tej noviteti poročali obširneje. V *Slovenskem narodu* 16. februarja 1922 je dal svojo oceno neugotovljeni kritik J. J.:

»V soboto smo imeli v Operi izvirno novost: mimično igro v enem dejanju, ki jo je po Kellerjevi legendi spisal in uglasbil naš operni skladatelj Risto Savin. V glasbenem oziru je ustvaril Savin tu morda svoje najboljše delo: glasba je napisana v obliki suite, je polna globokega čustva, nežne poezije, fine karakterizacije ter je pestra v ritmih. Odlikuje jo prav posebna noblesa; skladatelj se je znal z redkim okusom izogniti vsem opasnostim, da zaide v banalnost, ter se je vzdržal vseskozi na umetniški višini. Manje srečno je dejanje, ki balansira med romantiko in realnostjo; vizionarne slike in končni mirakel so težko umljive, vsaj v naši uprizoritvi. Gotovo je naš oder s svojimi sredstvi še nezadosten, da bi podal poezijo legende v obliki, ki bi prinašala vse prehode tako, da bi ustrezala svobodni domišljiji pesnikovi. Plesnih točk je pravzaprav malo. Gospa Poljakova ima kreirati seveda največji del plesov ter jih je absolvirala kot umetnica zadovoljivo, dasi se v prvi polovici legende ni vselej ozirala na plesne motive skladateljeve. Toda bila je vseskozi poetična pojava velike gracije. Naša primabalerina je bila tu obenem režiserka; morda bi bilo bolje, da v viziji popolnoma izgine cerkveno ozadje z masivnimi stebri; tudi Marijin povratek iz nebes zopet v oltar se naj izvrši spretneje! Množica okoli mrtve Muze je zakrivala sceno! Marija v oltarju pa naj bi se situirala tako, da bo vidna tudi z leve strani. Vobče moramo priznati, da so nam podali gg. Savin, Balatka in Poljakova velik umetniški užitek.«²³

V *Slovcu* pa je K. [Franc Kimovec] 17. februarja 1922 napisal:

»Zopet domača novost, ki je po glasbeni plati vredna pozornosti, zopet en kamen za gradnjo naše »opere« ... Plesna plemenita glasba največ trpi vsled mimične igre, ki ima z glasbo komaj kje kdaj stika. Ga. Poljakova, ki sicer utegne biti izvrstna plesalka kot taka, se prav nič ni vživela niti v legendo samo (to odelo vendar ne more ogrinjati presrčno nedolžne, Devici Mariji služeče devičice, kakor jo legenda tudi v tej obliki označa), pa tudi nič bolj v glasbo kot tako. Ne rečem, da ni bilo semtertje kakega giba, ki bi v svojem zametku morda ne odgovarjal temeljni misli legende, pa je vsak, še preden se je prav rodil, utonil v poplavi razkazovanja plesne spretnosti. Kdor bi hotel tako glasbo prevesti v enako vredno ritmično gibanje, bi moral imeti nekaj duha iz šole Dalcrozeove, zakaj tu ne gre za visoko, dovršeno, absolutno tehniko, ampak za upodabljanje glasbe v telesnih gibih, ki jim po obsegu in obliki jako tesno in na tenko odtehtano odmerja nežni značaj

²¹ *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, sezona 1921/1922, št. 19 (1922): 15–16.

²² *Jugoslavija* 5, št. 36 (1922): 3.

²³ *Slovenski narod* LV, št. 38 (1922): 3.

Muze. - Kar naj bi predstavljalo v magični viziji svetno veselje, je seveda učinkovalo prav nasprotno. Za odpoved takemu »veselju« res ni treba prav nič zatajevanja, nasprotno: samo ena želja je človeka prevevala: da bi ga že vendar bilo kmalu konec! Da bi tako tenkočutno bitje ples v prikazni s stališča samo čutne lepote mogel količkaj mikati, je docela neverjetno. Sploh se nam - pač po redkih izkušnjah - vsiljuje sodba, da je naš balet le več ali manj - največkrat manj okusno, oglato premikanje in suvanje; ta večer je bila glasba v očividni opreki.«²⁴

O tej skladbi je marca 1922 pisal tudi Marij Kogoj. Njegovo razmeroma globoko razmišljanje o plesu in glasbi je zelo zanimivo:

»V operi smo zadnji čas imeli priliko slišati in videti noviteto Rista Savina *Plesno legendico*. Pri tem se je dalo ugotoviti isto kakor pri *Lepi Vidi* istega komponista. Dobra rutinirana glasba, spretno instrumentirana, vendar brez prave domiselnosti v konceptiji in brez prave izvirnosti v izdelavi. Dobro muziciranje je v delu začetek in konec vsega dobrega. Delo je kot tako zmožno uprizoritve, vendar je scenarium tak, da je za človeka vse zagonetno, da ne rečem neverjetno. Predvsem zame, ki razumem plesno umetnost drugače. Čemu so tej umetnosti historije, gimnastični dialogi in sploh vse, kar očividno nadomešča besedo? Absolutna interpretacija glasbe, njenih oblik, barv, značajev in ritmov je njena stvar. Izražati duševno življenje v poziciji in kretnji posameznika in ansambla in v njih grupaciji in razsvetljavi. Predstavljanje v naši operi je bilo tako malovredno, da ni bilo, lahko se reče niti enega giba, ki bil na eni strani primeren glasbi, a na drugi vsebini in značaju dela.«²⁵

Po teh odzivih sodeč, so bili poročevalci z novim Savinovim delom dokaj zadovoljni, manj pa z njegovo izvedbo. Pri tem bi hotel poudariti, da se je premiera *Plesne legendice* zgodila pravzaprav ob začetku delovanja ljubljanskega in s tem slovenskega baleta.

Ljubljanski balet je bil namreč ustanovljen takoj po prvi svetovni vojni, jeseni 1918. V prvi sezoni je bil njegov vodja Čeh Vaclav Vlček. Od leta 1919 do 1922 pa ga je nasledil Čeh Vaclav Pohan, ki je z Jeleno Poljakovo izmenoma koreografiral baletne predstave, in predstavil številne baletne iz svetovne zakladnice z razmeroma številčnim 24-članskim ansamblom. V teh treh sezonah so bili na sporedu baletni *Coppélia* (Léo Delibes), *Kraljica lutk* (Joseph Bayer), *Sanje* (različni skladatelji), *Gozdne vile* (Frédéric Chopin), *Od bajke do bajke* (Oskar Nedbal), *Pieretin pajčolan* (Ernö Dohnányi), *Šeherezada* (Nikolaj Rimski-Korsakov), *Labodje jezero* (Peter Iljič Čajkovski), prvo slovensko delo *Plesna legendica* (Risto Savin) in *Bajaja* (Henrik de Kaan).²⁶ Kljub velikemu številu premier ljubljanski baletni ansambel po dobrih treh letih obstoja ni bil še tako izurjen kot pozneje, pa tudi scensko-tehnična sredstva gotovo niso bila dorasla odrsko zahtevnemu Savinovemu delu s prividi - prikaznimi kot jih je v svojem scenariju natančno nakazal skladatelj. Očitno pa je bilo občinstvo in del kritikov s predstavo zadovoljno, kar pa tudi veliko pomeni.

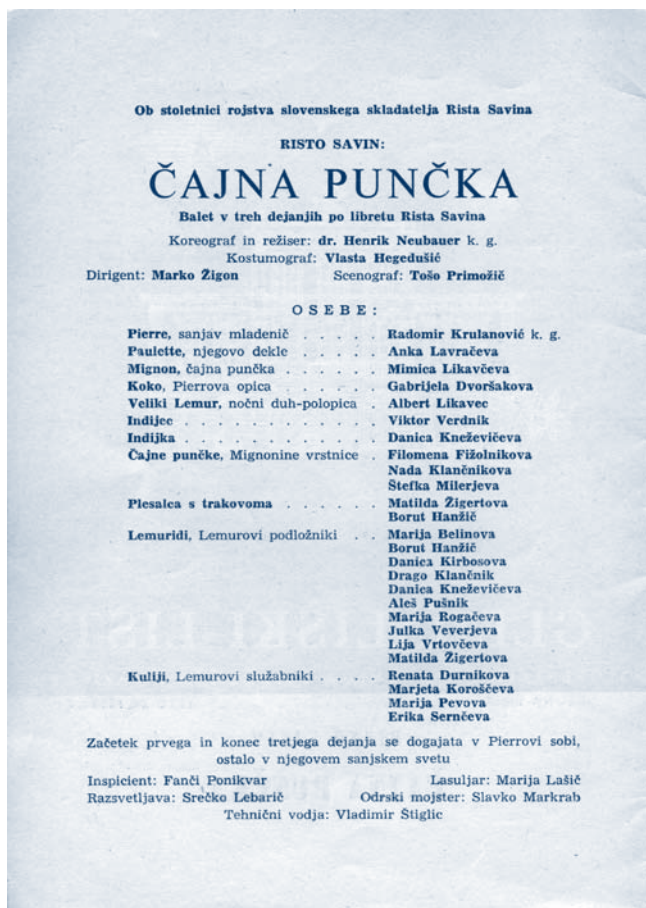
²⁴ *Slovenec* L, št. 39 (1922): 3.

²⁵ *Dom in svet* XXXV, št. 3 (1922): 144.

²⁶ Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*, 55-79.

Čajna punčka

V gledališkem listu za premiero *Plesne legendice* leta 1922 je bilo navedeno, da: »zlaga Risto Savin zdaj dvoje oderskih del in sicer glasbo k Williama Shakespeareja *Henriette Eight* [to je bila seveda pomota, v resnici je začel pisati glasbo za tragedijo *Henrik VIII*] – op. p.] in k baletu *Čajna punčka*. Zadnja skladba utegne biti tekom poletja gotova.«²⁷ Res je bil novi balet gotov še celo prej, saj je Rajko Vrečar v celjskem časopisu *Nova doba* 16. maja 1922 poročal, da je:



Slika 3: Čajna punčka – zasedba 1959

»Risto Savin zgotovil partituro za veliki orkester, kakor tudi klavirski izvleček prvega po scenariju in glasbi izvirnega jugoslovanskega baleta, imenovan 'Čajna punčka'. Glas-

²⁷ Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, sezona 1921/1922, št. 19 (1922): 16.

beno delo tvori jedno celoto v dvanajstih točkah, kojih scenarij se spreminja v jednem dejanju ob odprtem odru. [...] Risto Savin je imel ljubeznivost, predno je izročil ves bogat material nadaljnjim svrhom, ter mi v klavirskem izvlečku pri klavirju pojasnil vso lepo delo ter zajedno tudi vzporedno obrazložil krasno zamišljen in originalen scenarij.«²⁸

Koncertna izvedba suite iz tega baleta je bila na sporedu I. simfoničnega koncerta Godbe Dravske divizijske oblasti pod vodstvom dirigenta dr. Josipa Čerina že pol leta po nastanku, 20. novembra 1922.²⁹ Takrat so poleg Beethovnovе uverture k baletu *Prometejeva stvarstva*, Dvořakovih *Legend op. 59* in Brahmsove *Simfonije št. 4 v e-molu, op. 98* izvedli štiri stavke iz Savinovega baleta *Čajna punčka op. 26*. Naslovi teh so bili: I. Pri podzemnih boginjah, II. Svidenje, III. Pozdrav čajnih punčk, Tempo di menuetto in IV. Marcia. Iz naslova prvega teh stavkov lahko sklepamo, da je skladatelj vsebino pozneje še nekoliko spremenil, saj se podzemne boginje potem v scenariju ne pojavljajo več.

Na krstno odsko uprizoritev pa je balet moral čakati skoraj 40 let do leta 1959 (11 let po skladateljevi smrti), ko ga je na pobudo dirigenta in direktorja mariborske Opere Jakova Cipcija koreografiral pisec teh vrstic v čast 100-letnice skladateljevega rojstva. Krstna uprizoritev je bila namreč 14. marca 1959 na odru mariborskega gledališča.³⁰

Glasbeno vodstvo je bilo v rokah Marka Žigona, sceno je zasnoval Tošo Primožič, kostume Vlasta Hegedušič.



Slika 4: *Čajna punčka* – kostumski osnutki

²⁸ *Nova doba* IV, št. 55 (1922): 3.

²⁹ *Jutro, dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko* 3, št. 274 (1922): 2.

³⁰ Henrik Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji II* (Ljubljana: Forma sedem in Društvo baletnih umetnikov Slovenije, 1999), 348.

Pierra je plesal Rado Krulanović iz Ljubljane (pozneje tudi Viktor Verdnik), Paulette je bila Anka Lavrač, naslovno vlogo Čajne punčke Mignon je plesala Mimica Likavec, Veliki Lemur je bil Albert Likavec, Indijca Viktor Verdnik in Danica Knežević, plesalca s trakovi Borut Hanžič in Matilda Žigert, čajne punčke Filomena Fižolnik, Nada Klančnik in Štefka Miler, Pierrova opica Koko Gabrijela Dvoršak. Mariborski baletni ansambel je bil takrat številčno majhen in starostno zelo pisan – Lemurovi podložniki so bili Marija Belina, Borut Hanžič, Danica Kirbos, Drago Klančnik, Danica Knežević, Aleš Pušnik, Marija Rogač, Julka Vever, Lija Vrtovec in Matilda Žigert, zato smo pritegnili še nekatere takrat neangažirane plesalce in naraščaj iz baletne šole (Renato Durnik, Marjeto Korošec, Marijo Pev in Eriko Serneč) kot kulije, Lemurove služabnike.

Skladatelj je o nastanku baleta povedal, da je:

Čajna punčka vezana na intimen osebni spomin. Nekoč sem dobil v dar čajno punčko (darilo njegove poznejše žene – op. p.). Ko sem jo ogledoval, se mi je porodil nekak sen. Ta doživljaj sem pozneje oživil v majhni noveletu, po kateri sem skomponiral balet,

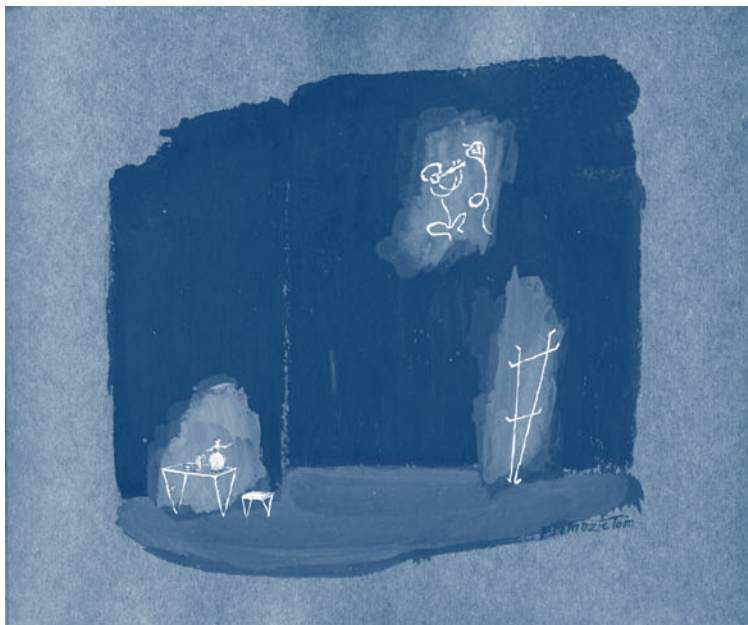
je pripovedoval po navedbi muzikologa Janka Grilca v premierskem gledališkem listu.³¹

Tudi ta balet je skladatelj napisal za veliki orkester z dvema flavtama, pikolom, dvema oboama, angleškim rogom, dvema klarinetoma v B in bas klarinetom v C, dvema fagotoma, rogovi v F, tremi trobentami v F, dvema pozavnama v B, tubo, harfo, timpani, malim bobnom, velikim bobnom, činelami, zvončki, trianglom, ksilofonom, tamburinom, gongom (tamtam) in godali.

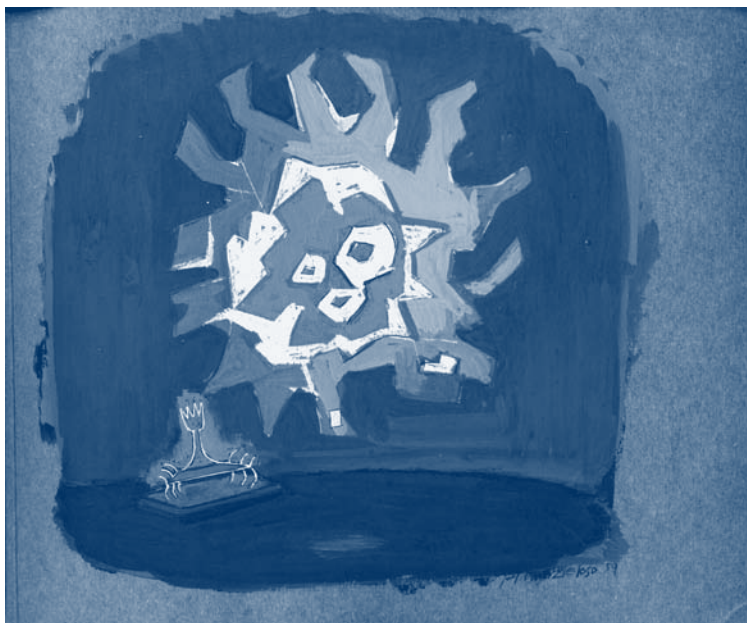
Naslov dela je v originalu skladatelj napisal v francoščini – *Une poupée à thé*, tudi glavne osebe Pierre, Paulette in Mignon imajo francoska imena kot tudi posamezni glasbeni stavki: Introduction (Uvod) – I. Pierrot – II. Mignon (vision en songe (vizija v sanjah)) – III. Pierrette – IV. Lemure – V. Le Chateau-Fort de Grand Lemure (Utrdba velikega lemurja) – VI. Chez les lemurides (Pri lemurjih) – (L'enchanteur des serpents (Krotilec kač)) – VII. Le compliment des poupées à thé (Poklon čajnih punčk) – VIII. Marcia (Koračnica) – IX. Le revoir (Snidenje) – X. La sentence de mort (Smrtna obsodba) – XI. Le bacchanal (Bakanal) – XII. Seul (Sam).

Prvotno enodejanko z dvema prizoriščema, enim v ospredju in enim v ozadju smo zaradi omejenih tehničnih možnosti mariborskega odra pa tudi zaradi bolj preglednega poteka dogajanja spremenili v balet v treh dejanjih (začetek prvega in konec tretjega dejanja v Pierrovi sobi, ostalo na Lemurovem gradu) z dvema odmoroma. Balet je bil tako predstavljen kot samostojen večer, skladateljeva zasnova in ideja pa sta ostali nespremenjeni.

³¹ Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, sezona 1958/1959, XIII., št. 7 (1959): 120.



Slika 5: Čajna punčka – scenski osnutek za 1. in 3. dejanje



Slika 6: Čajna punčka – scenski osnutek za 2. dejanje

Savin je *Čajno punčko* včasih označeval kot balet, včasih kot mimično igro in zato smo se morali, če smo jo hoteli predstaviti kot balet, ogniti nekaterim neplesnim pantomimičnim prizorom in s tem tudi vrsti rekvizitov, od sladkorja, ruma, sveče, fidibusa (papirčka ali trske, ki so jih uporabljali za prižiganje pipe ali sveč – op. p.) do pokalov s pijačo in zlomljene palice kot simbola smrtne obsodbe. Tudi scena je bila bolj preprosta, kot si jo je zamislil avtor, ki je predpisal pohišstvo v slogu Ludvika XIV., beneška stekla ipd. Po zamisli scenografa smo vse kulise nadomestili s projekcijo, ki je dala tudi več prostora plesalcem. Razen začetka in konca baleta dogajanje poteka v Pierrovih sanjah in takemu fantastičnemu sanjskemu svetu so ustrezale projekcije, ustrezni pa so bili tudi kostumi. Z vsem tem smo dosegli, da je balet pridobil na razumljivosti in čistosti dogajanja.

Vsebina baleta po zamisli skladatelja, ki smo se je držali, je naslednja:

Pierre, sanjav mladenič, nima dosti družbe in tudi s svojim dekletom Paulette se velikokrat spreta. Večinoma je povod temu punčka, imenovana Mignon, ki pokriva čajnik, da ostane čaj topel. Ta je Pierru zelo pri srcu in mu nadomešča družbo, nanjo pa je Paulette ljubosumna, kljub temu, da je Mignon iz blaga in ima porcelanasto glavico.

1. dejanje: *Pierre pride domov v svojo sobo in išče najprej družbo pri Koku, svoji opici, ki pa je zelo razdražljiva in ne mara niti dateljnov iz njegovih rok. Pierre se zateče zato k svoji čajni punčki, pleše z njo in ves zamaknjen v njeno ljubkost zaspi ob mizi.*

V sanjah mu njegova punčka oživi, ga pogladi po laseh in prične plesati pred njim. Najprej se mu izmika, končno mu pa le uspe, da jo ujame in zapleše z njo.



Slika 7: Čajna punčka – Mimica Likavec (Mignon) in Rado Krulanović (Pierre)

Vtem pride Paulette, vsa razigrana in vesela. Ko opazi Pierra, ga pritegne v svoj ples, vendar le za kratek čas. Komaj se Pierre zopet ozre za Mignon, je že Paulette pozabljena. Ko ga ta še vedno poskuša pridobiti, jo celo grobo odrine. Paulette odide z jezo in grožnjo proti obema.

Pierre in Mignon nadaljujeta svoj ples prve zaljubljenosti in ne opazita nastopanja lemuridov. Zavesta se šele ob prihodu velikega Lemurja, ki ju loči in skuša pridobiti Mignon zase. Ko Pierru le uspe prebiti obroč lemuridov in priti do Mignon, ukaže Lemur, naj ga zvežejo, sam pa nadaljuje s snubljenjem Mignon. Pri tem odstrani s svojo magično močjo zadnjo steno sobe in pokaže Mignon svoj grad. Iz gradu pokliče svoje služabnike, kulije, ki ji prinesejo raznovrsten nakit. Ko pokaže Lemur Mignon še njeno sliko z vsemi dragotinami v zrcalu, se ta vda in privoli na odhod z njim. Še en pogled na ubogega Pierra in razvije se slavnostna povorka v Lemurovo deželo. Nemočen ostane Pierre sam z obupom v srcu.

2. dejanje: Lemuridi plešejo na Lemurovem gradu svoje plesne na čast Mignon. Prekine jih nastop Indijca, krotilca kač. Vsi se priklonijo kraljici vseh kač in lemuridi ji s svojim plesom izkažejo občudovanje.

Po odhodu Indijca zapleše svoj ples pred Mignon še Indijka. Na zapoved Lemurja se pojavijo nato tri čajne punčke z darili za Mignon. Njihovemu plesu sledi še ples kulijev, Lemurovih služabnikov, in ples dveh plesalcev s trakovi. Končno zapleše še Lemur z Mignon. Med njunim plesom prinesejo kuliji vladarski prestol, na katerega posadi Lemur Mignon, in vsi lemuridi se jima v vdanosti poklonijo.

3. dejanje: Pierra, ki je ostal zezan, osvobodi eden izmed lemuridov. Najprej se veseli svobode, a kmalu mu pogled uide na grad, kjer je njegova Mignon. Ravno ko otožen odhaja, pa prihiti Mignon, ki je zbežala z gradu. Najdeta se, a prvo veselje snidenja se kmalu skali zaradi Pierrove ljubosumnosti. Ko pa vidi, da Mignon odvrže ves nakit, da bi mu dokazala svojo ljubezen, ji tudi on odpre svoje srce. Njun ples je vedno bolj zanesen. Mignon pade Pierru v naročje.

A že ju je opazil Lemur. Pierre in Mignon skušata uiti, a rešitve ni. Povsod jima zaprot lemuridi, ki se naslanjajo nad njunim obupom. Tedaj se pojavi Paulette, ki takoj izrabi priložnost za maščevanje. Omreži Lemura in ga prepriča, da obsodi Mignon. Obsodba je izrečena, Paulette je dosegla, kar je hotela. Obsodbo mora izvršiti Pierre.

Lemur mu da bodalo in ko se hoče Pierre usmrtiti, mu Lemur vodi roko z bodalom naravnost do Mignoninega srca. Ob zamračenem Pierru Mignon izdihne. Njene vrstnice, čajne punčke, jo objokujejo.

Veselje lemuridov se pokaže v bakanalu, ki ga plešejo. Še ena tožba Pierra in čajnih punčk, a le mrtva Mignonina roka še enkrat omahne prek Pierrovega lica, kot da bi ga pogladila.

Razvije se turobna povorka. Mignonino truplo odnesejo, da ga vržejo prek pečin v morje, in ostale čajne punčke ji sledijo v smrt. Tedaj se šele Pierre zave in ko ne najde več niti Mignoninega trupla, se z zadnjim obupom vrže na Lemura, ki mu pride na pot. Toda nemočen je. Bori se z njim in medtem, ko v sanjah otepa z rokami, vrže čajno punčko na tla.



Slika 8: Čajna punčka – Albert Likavec (Lemur), Rado Krulanović (Pierre), Mimica Likavec (Mignon) in ansambel



Slika 9: Čajna punčka – Rado Krulanović (Pierre), Mimica Likavec (Mignon), Štefka Miler, Nada Klančnik in Filomena Fižolnik (čajne punčke)

*Zbudi se, sam je v svoji sobi, poleg njega na tleh razbita čajna punčka. In šele ko opazi namrščenega Koka, se spomni strašnih sanj in ves razburjen zapusti sobo.*³²

O predstavi je v *Večeru* 17. marca 1959 pisal Vlado Golob:

»Težavne naloge postaviti prvič na oder Čajno punčko sta se lotila na pobudo mariborskega opernega vodstva dva mlada poustvarjalca: koreograf H. Neubauer in dirigent M. Žigon. Glede na libreto, glasbo, oder, zmogljivosti našega baletnega ansambla in na finančne možnosti je poizkus gotovo uspel. Koreograf in režiser Neubauer je v sicer malo razgiban libreto vnesel dokaj življenja in mu dal skladen okvir. Ples, ki so ga pokazali glavni solisti R. Krulanović kot gost, M. Likavčeva, A. Likavec in A. Lavračeva ter drugi člani baletnega zbora, sicer ni bil virtuozen, vendar je bil smotrni in dobro naštudiran ter v gibih skladen z glasbo, kar smo doslej pogrešali. Uprizoritev Savinove Čajne punčke je imela trojen uspeh: oddolžili smo se spominu pomembnega slovenskega skladatelja, naš balet je dobil po koreografovi zaslugi izpodbudo za nadaljnje delo in občinstvo je bilo ter bo gotovo tudi v prihodnje z uprizoritvijo zadovoljno.«³³

Slovenski poročevalec je 20. marca 1959 prinesel poročilo Branka Rudolfa: »Baletni večer je uspel in žel precej odobravanja. Glavna zasluga za pomembnost predstave pa gre brez dvoma dr. Neubauerju, ki je koreografiral osupljivo preprosto in sveže. Izrazitost giba mu je bila mnogo ljubša kot sijaj ali tehnična izvedba. Njegov stil se je bližal izraznemu (lahko bi rekli ekspresionističnemu) plesu, ki se je razmahnil kmalu po prvi svetovni vojni, potem pa žal usahnil. Ker si je koreograf očitno prizadeval za osnovnimi prvinami izraznega giba (odboj, vzpon, sklon itd.) in združeval elemente plesne, pantomimične in celo igralske kretnje, je v svojem načinu stopil nekoliko na pot mojstra Labana. Ta stilna sorodnost pa večeru ni škodila, prej nasprotno. Po precej dolgem času je na mariborskem odru spet zaživel ples, ki je z gibi srečno podajal poetično vsebino. Čajna punčka kot plesna stvaritev sicer ni formalno tehnično na kakšni posebni višini, vendar pa ni le poetično prepričevalna, temveč nosi nadih izvirnosti. To je lepa prednost predstave, iz katere lahko vodi pot v prihodnost.«³⁴

V nadaljevanju je poudaril dosežke Rada Krulanovića, Anke Lavrač, Mimice Likavec, Alberta Likavca in omenil še vse ostale nastopajoče.

Čajna punčka je že v sezoni 1958/1959 Mariboru doživela 19 ponovitev, potem pa je mariborski baletni ansambel s to predstavo gostoval še 5. novembra 1959 na Ptuju, 22. novembra 1959 na Ravnah, in 9. januarja 1960 dvakrat v Celju.³⁵ V *Celjskem tedniku* je Slavko Belak 15. 1. 1960 poročal, da je bilo

»gostovanje mariborskega gledališča praznik žive glasbe. V *Čajni punčki* je prvič zableščala publiki čarobna, silna Savinova glasba. Umetniškemu vodstvu in vsem kreatorjem je treba šteti v posebno odliko, da jo je uprizorilo z vso resnostjo in veliko umetniško zmogljivostjo. Kar pa je treba naglasiti – levji delež 'Čajne punčke' nosi koreograf Neubauer. Saj je glasbo preлил v plesne gibe in ritmično harmonijo. Razdelitev dela v tri dejanja se mi zdi kar posrečena. V mariborski izvedbi bi želeli še premostitev nekaterih

³² Prav tam, 122–124.

³³ *Večer* XV, št. 62 (1959): 2.

³⁴ *Slovenski poročevalec* XX, št. 65 (1959): 4.

³⁵ Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji II*, 352.

cezur, ki nastajajo ob prelivih slik. Čajna punčka in Savin sta nas ves večer okupirala, očarala je glasba s koreografsko interpretacijo. Nenehno se nemoteno odvija nešteto lepot za oko in uho. Nosilci teh lepot so poleg omenjenega koreografa, dirigent Žigon, plesalci-solisti in baletni zbor.«³⁶

Sklep

Žal sta oba Savinova baleta doživela le po eno koreografsko izvedbo. Vendar so bile ocene, vsaj po odrski izvedbi, bolj naklonjene *Čajni punčki* kot *Plesni legendici*. Poudarjale pa so glasbeno vrednost obeh skladb v taki meri, da bi bilo najbrž prav, da bi prišlo še do novih interpretacij. Televizija Slovenija je sicer pred leti pripravljala televizijsko predstavitev *Čajne punčke*, pri kateri naj bi kot oblikovalec scene sodeloval akademski slikar Jože Slak, ki bi gotovo obogatil odrsko podobo baleta, a do realizacije, žal, ni prišlo. Edino kar je od teh priprav ostalo je slušni arhivski posnetek baleta v Arhivu Radia Slovenija, ki ga je leta 1988 posnel Simfonični orkester RTV Slovenija pod vodstvom dirigenta Marka Muniha. En izvod posnetka hrani tudi avtor tega članka. Dva kratka dvominutna prizora pa sta dosegljiva na CD plošči *Friderik Širca – Risto Savin*, ki je leta 1999 izšla pod uredništvom Suzane Ograjenšek v sozaložbi Založbe kaset in plošč Radiotelevizije Slovenija in Zavoda za kulturo Žalec (SAZAS RSCD 001).



Slika 10: Olga in Friderik Širca

³⁶ Celjski tednik XI, št. 9 (1960): 4.

Ob koncu te kratke predstavitve ugotavljam, da je Risto Savin posegel prav na vsa področja glasbenega ustvarjanja in da njegova dva baleta skupaj z opisanimi miniaturnimi plesnimi skladbami pričata o njegovi uspešnosti tudi na tem področju. Na moje prvo srečanje s Savinovo glasbo pa mi je ostala ob »rojstni predstavi leta 1959«, kot je napisala prisotna Savinova soproga, Olga Širca, podarjena fotografija.

SUMMARY

The paper discusses Risto Savin's works which have a connection to dance and ballet. This includes both his 'grand' ballets, *Plesna Legendica* ('Tanzlegendchen', 'Dance Legend') and *Čajna punčka* ('Une pouppe a thé', 'Tea-Doll'), as well as Savin's shorter pieces which are thematically linked to or otherwise close to dance. Among them are several shorter orchestral and piano pieces. First of them is *Pavliha na potovanju* ('Pavliha on a journey') op. 8 (1894), originally titled *Drei Stücke für das Pianoforte* ('Tri skladbe za klavir', 'Three Pieces for Piano'), in particular its second movement, *Pavliha pri španski plesalki* ('Pavliha visits a Spanish Dancer'). The second one, *Valse de fleurs* op. 28 originated as an orchestral interlude in Act II Scene ii of his opera *Lepa Vida*, and was later adapted into a concert version for piano.

The weightiest work among the shorter pieces are *Trije baletni valčki za veliki orkester* ('Three ballet waltzes for grand orchestra') which were originally subtitled 'Ljubimkanje' ('Flirtation', 'Love-Making'; Savin also provided the German title 'Flirt'), later changed to 'Ljubkovanje' ('Caressing'). After finishing the orchestral score Savin also adapted the piece for the piano. Another of Savin's piano waltzes, "Valse lente" op. 26, was adapted from a movement from *Čajna punčka* and was given the same opus number as the ballet.

For both ballets, *Plesna legendica* and *Čajna punčka*, the paper discusses the incentives for their creation and provides a detailed synopsis which includes the composer's instructions. The information on their respective first and only stage performances is also given, listing the production team and the performers, providing illustrations and discussing press reviews.

UDK 785.1Savin

Matjaž Barbo

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

Simfonična ustvarjalnost Rista Savina

Risto Savin's Orchestral Works

Prejeto: 5. maj 2012

Sprejeto: 14. september 2012

Received: 5th May 2012

Accepted: 14th September 2012

Ključne besede: Risto Savin, simfonična glasba, slovenska glasba**Keywords:** Risto Savin, symphonic music, Slovenian music

IZVLEČEK

Simfonična dela predstavljajo izrazito majhen delež Savinovega opusa. Poleg tega jih srečamo na kronološkem obrobju njegovega ustvarjanja. Vendarle njihova primerjava kaže, da se je skladatelj postopoma mojstril tako v oblikovanju kompozicijskega stavka kot v obvladovanju instrumentacijskih postopkov.

ABSTRACT

Orchestral works represent a distinctly minor part of Savin's compositional output and are written around the chronological edges of his creative span, at the beginning of his activity as a composer and later towards the end of his life. Nevertheless a study of these compositions demonstrates how Savin gradually improved his compositional technique and became a master in instrumentation.

Že bežen pregled po bogatem ustvarjalnem opusu Rista Savina nam priča o skladateljevem zanimanju za različne kompozicijske zvrsti. Pri tem zlasti izstopa njegova očitna povezanost z vokalom. Tako najobsežnejši del njegovih skladb predstavljajo samospevi in zbori, med nedvomno najtehtnejšimi stvaritvami pa je Savinov opus, namenjen glasbeno-odriskim deskam. Večinoma so to torej skladbe, katerih muzikalna uresničitev se izpolnjuje v kongenialnosti skrbno izbranega besedila, ki mu Savin, kot izvemo tudi iz njegovih lastnih ohranjenih zapisov in korespondence, posveča posebno pozornost. Zdi se, da je torej muzikalni domislek tesno odvisen od zunanje, zlasti pesniške spodbude, ki rojeva skladateljski navdih. V veliki meri to velja ne le za vokalna dela ali scensko glasbo, temveč celo za zvrsti solistične in komorne instrumentalne glasbe, ki so sicer praviloma zavezane absolutni glasbeni govorici. Če ob strani pustimo nekaj zgodnejših del, ki jih lahko morda povezujemo z izrazitejšim didaktično utemeljenim razvijanjem glasbenega jezika v vseh zvrsteh in praviloma ne doživijo svojega poznejšega nadaljevanja (npr. oba

Tria: v d-molu in g-molu, pa denimo neohranjeni *Godalni kvartet*), srečamo le peščico instrumentalnih skladb, ki bi ne bile vezane na neko zunajglasbeno spodbudo in bi se kot nekakšne *pesmi brez besed* (v Savinovem opusu zasledimo dejansko tudi klavirsko delo *Chant sans paroles*) ne igrale z neko bolj ali manj razkrito poetsko »vsebino« glasbe. Tudi Cvetko tako trdi ob predstavitvi samih začetkov Savinovega skladateljevanja: »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.«¹

To je morda bil tudi razlog, da se je Savin očitno nekoliko ogibal pisanju večjih orkestralnih del, ki bi terjala samostojno razpredeno razvijanje glasbenega gradiva in hkrati ne umerjala glasbene dramaturgije po vzoru neke zunajglasbene naracije. Če je to morda še bilo možno znotraj klavirskih miniatur, v katerih je glasbeni tok mogel biti izpeljan iz kratkosapnosti enkratnega navdiha, pa to ni bilo mogoče pri koncipiranju obsežnejšega orkestrskega oziroma še posebej simfoničnega stavka. Če namreč pridevnika »simfoničen« ne povezujemo zgolj z nekim tradicionalno uveljavljenim bolj ali manj določenim sestavom simfoničnega orkestra, temveč nam pomeni širšo oznako nekega razvitega obsežnejšega koncepta, katerega atributi so veličastnost, privzdignjenost, kompleksnost, moramo ugotoviti, da tako pojmovanih »simfoničnih« del v Savinovem opusu pravzaprav sploh ni. Vse njegove ohranjene skladbe za orkester so namreč razmeroma kratkosapne miniature, napisane za orkester po vzoru nekakšnih »pesmi brez besed«, ali morda v Savinovem primeru še bolje: »plesov brez besed«. To pa nam pogojno in celo mogoče drzno hipotetično razpira vprašanje: Ali je mogoče tudi v širšem smislu povezovati skladateljevo glasbeno invencijo primarno s prhko očarljivostjo minuciozne obdelave enkratnega glasbenega navdiha, ki se je razpirala v glasbeni miniaturi, ni pa je omogočala obsežnejša zasnova razširjenega orkestrskega stavka? In ali potemtakem celo njegovih največjih, obsežnih glasbeno-odrskih stvaritev ne moremo primarno povezovati z razvijanjem širokopoteznih glasbeno-dramskih principov, temveč jih moramo razumeti predvsem v smislu oblikovanja sklenjenih scenskih točk? Zanimivo je, da je nekaj podobnega opazil pri ocenjevanju Savinovih oper *Poslednja straža* in *Lepa Vida* razmeroma oster kritik skladateljevega opusa Anton Lajovic, ki je zapisal, »da obema deloma, ako motrim v njih zgradbo večjih muzikalnih skupin, manjka prepotrebne širine. Vsako občutje je mahoma pretrgano, prekratko. Slušalec, komaj uveden v eno občutje, je s prezgodaj vstopajočim drugačnim iz prvega iztrgan, tako da niti nima časa, da bi svoj duševni pogled vstavljal v primerno razpoloženje, kar je vendar najnujnejša premisa estetičnega sprejemanja.«²

Vsekakor se moramo v izhodišču odreči poziciji, po kateri bi tovrstna opredelitev pomenila tudi samo na sebi vrednostno kategorijo, saj jo velja razumeti preprosto zgolj kot poetološko – če že ne načelo, pa vsaj – značilnost. Morda je to mogoče povezati tudi s Savinovim vodilom, da je treba tudi obsežnejša dela oblikovati hitro, iz enega navdiha: »Sem mnenja, da se mora na obsežnem delu, ako naj se v njem ohrani enotnost koncepcije, delati v eni potezi in kolikor mogoče naglo.«³ To pa obenem pomeni, da

¹ Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 24.

² Anton Lajovic, »Risto Savin: 'Lepa Vida'«, *Novi akordi* 9, zv. 2 (1910): 9.

³ Risto Savin, »Kako je nastala opera 'Matija Gubec'«, *Nova muzika* 1 (1928): 12.

bi se pri označevanju Savinovih del morali odreči pridevniku »simfoničen« in biraje govorili o skladateljevih »orkestralnih« skladbah, torej delih, namenjenih s tem izrazom pojmovanemu izvajalskemu korpusu.

Zdi se, da nam lahko pri vsebinskem razumevanju, deloma pa tudi estetski umestitvi Savinovih orkestralnih del v širši kontekst njegovega opusa v mnogočem pomaga kronološki pregled njihovega nastanka. Poleg nespregledljivega dejstva, da predstavljajo orkestralna dela izrazito majhen delež Savinovega opusa, je namreč značilno, da jih ne srečamo v obdobju skladateljevega ustvarjalnega vrhunca, temveč bolj na kronološkem obrobju njegovega ustvarjanja. Tako je med skladateljevimi mladostnimi deli zaslediti nekaj krajših orkestralnih del. V obdobju med letoma 1894 in 1897 je Savin napisal *Serenado* op. 4, *Scherzo* op. 11 in (*Jugoslovansko*) *suito za orkester na lok* op. 15⁴. Šele v starosti pa se je znova lotil pisanja orkestralne glasbe in napisal leta 1839 še tri baletne valčke z naslovom *Ljubkovanje (Flirt)* za veliki orkester op. 37. Njihova primerjava kaže, da se je skladatelj postopoma mojstril tako v oblikovanju kompozicijskega stavka kot v obvladovanju instrumentacijskih postopkov.

Prva orkestralna skladba, navedena v seznamu Savinovih del, je *Serenada*. Sprva je bila označena z opusno številko 15, ki jo najdemo še denimo na rokopisu »klavirske priredbe«, nastale, kot je mogoče razbrati iz zapisa na koncu rokopisa skladbe, izpod skladateljevega peresa oktobra 1906. Po poznejši prenumeraciji svojega opusa, ko se je Savin odpovedal nekaterim zgodnejšim delom, je bila skladba označena kot op. 4, kot jo poznamo tudi danes.⁵ Na omenjenem rokopisu klavirske priredbe je skladba naslovljena kot *Večerna (Andante)*,⁶ v čistopisu pa je nato naslov *Večerna* prečrtan in zamenjan z naslovom *Serenada*. Klavirska verzija je bila pozneje priključena klavirski priredbi Savinove *Jugoslovanske suite* za orkester in natisnjena v izdaji z naslovom *Klavirske skladbe III*, ki jo je po avtorjevi izvorni priredbi oskrbela skladateljeva vdova Olga 1967. Pri izdajanju Savinovih skladb ji je pomagal družinski prijatelj Ludvik Zepič, verjetno tudi sicer eden najbolj zaslužnih za skrbno ohranitev Savinove zapuščine v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.⁷

Poleg klavirske priredbe *Serenade* je Savin pripravil priredbo za violino in klavir, ki na rokopisu nosi še en očitno starejši nemški naslov skladbe: *Abendmusik. Andante (für Violin u. Klavir arrangiert)*. Tudi ta priredba je bila natisnjena. Skladateljeva vdova Olga jo je leta 1954 objavila v samozaložbi, v zbirki *Štiri skladbe za violino in klavir*.

Verjetno leto nastanka *Serenade* 1894 sovпада z obdobjem, ko je skladatelj študiral kompozicijo pri Robertu Fuchsu. Fuchsova šola je predstavljala poglobljen študij tra-

⁴ Pri Cvetku je mogoče srečati trditev, da je Savin skladbo najprej označil kot op. 15, nato kot op. 16, pozneje pa kot op. 4, vendar danes v virih tega zaporedja ni mogoče potrditi. Cvetko, *Risto Savin ...*, 189.

⁵ V literaturi je mogoče srečati trditev, da je Savin skladbo najprej označil kot op. 15, nato kot op. 16, pozneje pa kot op. 4, vendar danes v virih tega zaporedja ni mogoče potrditi. Prim. Cvetko, *Risto Savin ...*, 189.

⁶ Iz tega bi kazalo sklepati na to, da je pripis *Andante* preprosto meril na tempo izvajanja skladbe z naslovom *Večerna* in bi iz tega ne mogli sklepati na neko zaporedje naslavljanja skladbe. Cvetko namreč meni, da se je skladba imenovala najprej »kot Večerna, zatem Andante in končno Serenada«. Cvetko, *Risto Savin ...*, 189.

⁷ Sam o tem piše v pismu z dne 25. novembra 1969, hranjenem med listinami, ki govorijo o urejanju skrbništva in lastništva nad Savinovo zapuščino: »Po njegovi [Savinovi] smrti je po zakonu ta zapuščina pripadla njegovi ženi, s katero sva zanjo rigorozno skrbela in tudi uspela natisniti nekatere Savinove skladbe.« Pismo je hranjeno v Savinovi zapuščini v Narodna in univerzitetna knjižnica (v nadaljevanju NUK), Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto.

dicionalnega pojmovanja glasbene teorije kot celovitega vpogleda v zakonitosti med seboj povezanih delnih kompozicijskih oziroma glasbenoteoretskih disciplin. Vendarle je študij potekal v sistematičnem obvladovanju posameznih veščin. To priča nenazadnje pismo, ki naj bi ga Savin po Cvetku napisal bratu »nekje jeseni 1895«, Suzana Ograjenšek pa ga postavlja v »zaključek leta 1894«⁸: »Meine Musikstudien gehen lustig vorwärts und ich werde mit der Musitheorie heuer fertig. Ich werde aufathmen, denn es ist keine Kleinigkeit für einen unbemittelten Officier monatlich 40 bis 50 Fl der Kunst zu opfern. Gegenwärtig habe ich freie Composition, habe eine Clavier-Sonate componiert und übergehe nach Weinachten zur Orchestration.«⁹ Če gre verjeti kronološki oceni nastanka *Serenade* (in kot bomo videli pozneje tudi *Scherza*) in navedenega pisma, bi to pomenilo, da se je Savin z orkestracijo ukvarjal že prej, vsekakor preden se je z njo seznanjal pod Fuchsovimi mentorstvom. Ali bi torej *Serenado* lahko imeli celo za nekakšno »študijsko skico instrumentacije«?

Zanimivo je, da v skladateljevi zapuščini najdemo priredbo Schumannove *Träumerei* za godalni orkester.¹⁰ Priredba upravičeno v popisu Savinove kompozicijske zapuščine ni omenjena, saj gre za povsem šablonsko, tipično študijsko skico prenosa klavirskega stavka sicer priljubljenega in barvitega Schumannovega dela v godalni korpus. Precej verjetno je, da je nastala v času Savinovega seznanjanja z osnovami instrumentacije, s katerimi se je Savin ukvarjal že kot »samouk«, kot meni Cvetko.¹¹ Primernih priročnikov je bilo tudi tedaj seveda na pretek. Nenazadnje se je iz nekdanje Savinove knjižnice ohranilo kar nekaj del, ki bi lahko bile več kot izvrsten pripomoček mlademu skladatelju pri njegovem uvajanju v svet instrumentacije. Pri tem je zanimivo, da so s Savinovo dediščino, ki so jo sprejeli v hranitev v Glasbeno zbirko NUK, kot pričajo ustrezni popisi, med glasbenimi knjigami v večini prišli prav učbeniki oziroma priročniki instrumentacije. Poleg klasičnega Berliozovega dela (v nemškem prevodu kot *Instrumentationslehre* iz 1893) najdemo tako še en francoski priročnik: *Traité général d'Instrumentation* François Auguste Gevaerta, ki ga je Savin hranil v nemškem prevodu Huga Riemanna.¹² Četudi v njem ni najti kakšnih Savinovih vpisov, pa je očitno, da je bil precej uporabljen – listi se namreč ne držijo več skupaj, posamezne pole razpadajo. Gre za priročnik, ki je mogel biti skladatelju v veliko pomoč tudi pozneje pri njegovem delu z orkestrom, saj sistematično in pregledno prinaša natančne orise posameznih instrumentov in njihovih izvajalskih zmožnosti, uporabnih leg, posebnih prijemov ipd., ne posveča pa se toliko recimo problemom barvanja določenih orkestrskih skupin in njihovemu povezovanju. Mnogo bolj je za to rabo instruktiven drug priročnik iz Savinove zapuščine. Gre za *Praktische Instrumentationslehre* Richarda Hofmanna. Med Savinovo zapuščino sta se ohranila 3. in 7. del tega znanega¹³ instruktivnega in obsežnega učbenika leizpiškega profesorja, v katerem najdemo številne notne zglede iz najrazličnejših del svetovne

⁸ Suzana Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in slovenskem glasbenem dogajanju* (Diplomska naloga, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1999), 10.

⁹ Cvetko, *Risto Savin ...*, 34. Celotno pismo je transkribirano v Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 122.

¹⁰ *Träumerei* Robert Schumann / für das Streichorchester v. Friedr. Schirza. Hranjeno v NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto.

¹¹ Cvetko, *Risto Savin ...*, 35.

¹² F. A. Gevaert, *Neue Instrumenten-Lehre* (Leipzig: Otto Junne, 1887).

¹³ V Glasbeni zbirki NUK v Ljubljani je ohranjen tudi izvod tega priročnika iz knjižnice Lucije Marije Škerjanca.

literature.¹⁴ Med prvimi nalogami, ki jih avtor predpisuje, je instrumentiranje *Romance* št. 20 iz Schumannovega *Albuma für die Jugend*. Zdi se možno, da se je Savin iz neke take spodbude odločil za instrumentiranje *Träumerei*, ki mu je bila morda bližja ali denimo privlačnejša. Četudi takega sklepanja seveda ne moremo potrditi, pa vsekakor instrumentacija *Träumerei* v mnogočem spominja na šablonsko čisto instrumentiranje *Serenade*, le da skladatelju pri slednji didaktični (oz. ustvarjalni) izziv očitno predstavljala pihalni zvok. *Serenada* je namreč namenjena po dvema flavtama, oboama, klarinetoma in fagotoma ter kontrafagotu¹⁵ in štirim rogovom. Obenem v *Serenadi* za ravno tako zasledimo določeno kompozicijsko-tehnično okornost, ki jo Cvetko povezuje s »skladateljevo primitivnostjo v začetni instrumentaciji«. ¹⁶ Vendarle mehak pihalni zvok, ovit v lahkotnost tridelnega metruma deluje prhko in pastozno ter že jasno nakazuje poznejša dela plesnega značaja. Izrazito spreten je skladatelj harmonski stavek, bogat s kromatičnimi prehodi, permutacijami in modulacijami.

Navedene značilnosti označujejo tudi naslednjo Savinovo orkestralno skladbo iz istega obdobja, *Scherzo* op. 11.¹⁷ Nastanek dela Cvetko postavlja v leto 1894 ali 1895. Poleg godalom je delo namenjeno parom flavt, oboj, klarinetov, fagotov in trobent ter štirim rogovom in pavkam, zato ni povsem mogoče razumeti dostavka »za mali orkester« ki navadno spremlja njegov naslov in je očitno poznejši dodatek. Vendarle pomeni *Scherzo* glede na barvno bogat stavek, namenjen polno zasedenemu simfoničnemu orkestru nedvomno korak naprej od *Serenade*. V tem smislu nekako potrjuje skladateljevo trditev, zapisano v pismu bratu Josipu z dne 28. marca 1895: »Meine Musik geht flott weiter, bin gegenwärtig schon weit in der Instrumentation vorgeschritten und werde heuer fertig.«¹⁸ Kvadratno toga in tradicionalno čista tridelna struktura *scherzo – trio – scherzo da capo* namesto morda svobodnejšega razvijanja muzikalnega poleta, ki ga običajno povezujemo s tematsko-motivičnim delom ter neko razpredeno harmonsko oziroma kontrapunktsko mrežo odnosov, skladatelj navdih izrazito omejuje v trdna pravila oglate periodičnosti. Vendarle se zdi, da je prav to tisto, kar Savinu kot skladatelju orkestralnih del morda tudi najbolj ustreza. *Scherzo* namreč vsemu navkljub preseneča s svojo ritmično razgibanostjo in barvito kontrastno postavitvijo posameznih orkestralnih skupin druge proti drugi. Temu se pridružuje tekoča zaokroženost linij v triu, ki jih sklepa instrumentacijsko izjemno domiselno podajanje motiva v različnih instrumentalnih barvah. Vsem pomanjkljivostim navkljub gre torej za spretno napisano skladbo, ki bi lahko mirno predstavljala del večjega simfoničnega ciklusa. Vendarle se zdi, da je bilo to daleč od Savinovih kompozicijskih ambicij in da se je skladatelj očitno najbolje počutil prav v tovrstnem jasnem strukturnem modelu, še posebej, če se je približeval tudi plesnim metričnim modelom, ki so mu omogočali znotraj trdne opore še vendar dovolj prostora za svobodno muzikalno oblikovanje. Možno bi bilo, da so prav *Scherzo* v času njegovega nastanka tudi izvedli. Skladatelj namreč piše v pismu bratu Josipu z dne 11.

¹⁴ Richard Hofmann, *Praktische Instrumentationslehre, Teil III: Die Streich- und Holzblasinstrumente Zusammenwirkend*, 2. Auflage (Leipzig: Dörfpling & Franke, 1901); Richard Hofmann, *Praktische Instrumentationslehre, Teil VII: Die Harfe, Mandoline, Zither, Gitarre, Clavier (Cembalo), Cymbal, Orgel und Harmonium*, 2. Auflage (Leipzig: Dörfpling & Franke, 1901).

¹⁵ V literaturi srečamo tudi predvideno možnost zamenjave kontrafagota s kontrabasom, ki pa ni prepričljivo utemeljena. Prim. Cvetko, *Risto Savin ...*, 189.

¹⁶ Cvetko, *Risto Savin ...*, 35.

¹⁷ *Scherzo / von / Friedrich Schirza / op. 11* [prečrtano: 4]; NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto.

¹⁸ Cvetko, *Risto Savin ...*, 25, op. 6. Celotno pismo je transkribirano v Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 122.

julija 1895: »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 darauf angelegt ist, um im grossen Publikum zu wirken. Sie ist mehr für den merkündigen, musikalisch gebildeten Musikkenner geschrieben.«¹⁹

Da je Savinov ustvarjalni navdih pri pisanju orkestralnih skladb pogosto povezovati s plesnim metrumom, dokazuje tudi nedokončana skica *Slovenskega plesa*, ki ga skladatelj označi kot op. 13 št. 2. Gre za ples, napisan v nepopolnem klavirskem izvlečku in partituri, namenjen pa velikemu simfoničnemu orkestru: parom flavt, oboj in klarinetov z basklarinetom, 4 rogovom, 2 trobentama, 3 pozavnam, timpanom in godalom. Skladatelj ga zasnuje še bolj širokopotezno, vendar morda izgubi prvotni zalet in tako namesto popolne izdelave ostane le torzo.

Ta torzo skladatelj nato dokončno izdela v verziji za godalni orkester in ga vključi kot drugi stavek v naslednjo orkestralno skladbo, ki jo Cvetko datira v 1897.²⁰ Tudi v tem primeru gre za delo, ki, kot pove že naslov, med seboj ciklično povezuje nekaj stavkov plesnega značaja, znova vpetih v običajne tridelne *da capo* modele. Skladbo je Savin sprva imenoval *Suita za orkester na lok* op. 15, nato pa je naslovu dodal še pridevnik *Jugoslovanska*.²¹ Vendarle ne gre za nekakšen potpourri jugoslovanskih plesov. Edini stavek, ki ni izrazito slovenski, je pravzaprav le sklepni *Kolo (Con animo)*, ki ga zaznamuje kvartni bordun in živahna obdelava motiva z balkanskim folklornim pridihom. Izrazito je z ljudsko tematiko povezan tretji stavek, imenovan tudi *Večerna (Narodna), Lento e molto espressivo*. V A delu skladatelj citira »Zvedel sem nekaj novega«, v B delu pa »Pobič sem star šele osemnajst let«. Skladatelj tudi pri prevzemu slovenske ljudske pesmi ohranja osnovno kvadratno strukturo, ki pa jo bogati s pomočjo stalnega harmonskega permutiranja, na katerem gradi dramaturški lok. Zadržki in dodani neharmonski toni po osterčevsko bogatijo sicer harmonsko pregledno vertikalno in prefinjeno melodično linijo.

Sam skladatelj je pozneje v pismu L. Zepiču zapisal, da je Suita »mala stvarca, delana sicer z veliko ljubeznijo, pa vendar za omejene razmere.«²² Vendarle se je prav v tem času izraziteje skušal distancirati od omejenih razmer tedanjega slovenskega ustvarjanja, ki jih je opredelil z naslednjimi besedami: »Freilich gebe ich mich diesbezüglich keiner Ilusion hin, weiss ich doch, dass die Slovenen auf jedem Gebieth ein armes Volk, auch in der Musik in den Kinderschuhen stecken und mir noch alles zu machen übrig bleibt.«²³ Morda se je prav zato skušal raje obrniti proti nekemu širšemu slovanskemu

¹⁹ Cvetko, *Risto Savin ...*, 26, op. 7. Celotno pismo je transkribirano v Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 123.

²⁰ Cvetko, *Risto Savin ...*, 39. Eden od stavkov v ohranjenem Savinovem prepisu je datiran s 1919, vendar se to nanaša na datum prepisa, ne kompozicije skladbe. Glej tudi novo bibliografijo Savinovihi del, ki sta jo sestavila Suzana Ograjenšek in Zoran Krstulović, »Bibliografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 273.

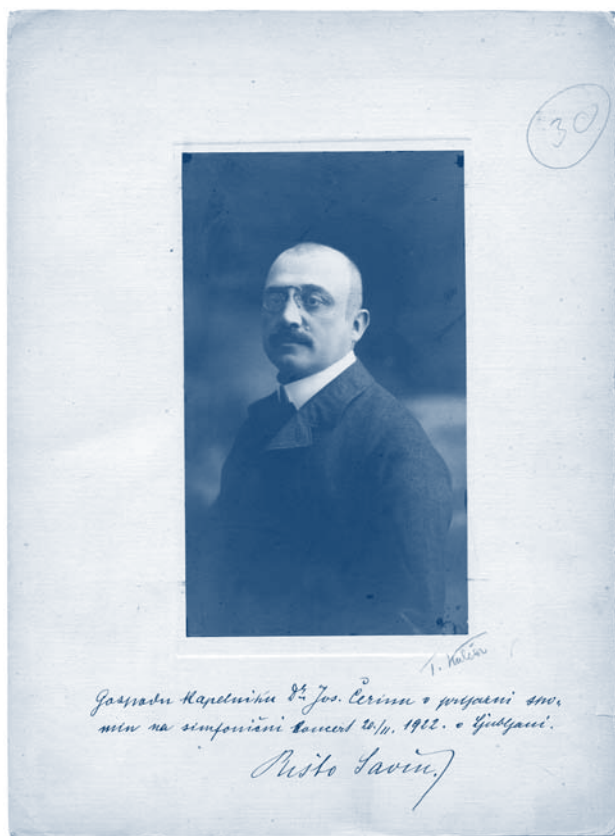
²¹ [Pozneje dodano: *Jugoslovanska*] *Suita / za orkester na lok. / Risto Savin / op. 15*; NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto.

²² Iz pisma L. Zepiču, 21. januarja 1948, cit. po: Cvetko, *Risto Savin ...*, 40. To pismo se v zapuščini doslej ni našlo; v Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, ni navedeno v ohranjeni korespondenci med Savinom in Zepičem.

²³ Pismo bratu Josipu, cit. po: Cvetko, *Risto Savin ...*, 36. Celotno pismo transkribirano v Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 122. Prim. tudi opombi 7 in 8 v priložnem prispevku.

prostoru: »Überhaupt will ich nicht von einem beschränkten slovenischen Standpunkte sprechen, sondern würde die ganze südslavische Gruppe in der Musik vertreten.«²⁴ Dodani pridevnik *Jugoslovanska* v naslovu skladbe bi morda lahko razumeli prav v smislu presejanja ozke provincialne naivnosti, ki jo je Savin zavračal.

(*Jugoslovansko*) *suito* je skladatelj napisal tudi v klavirski verziji, pri čemer je v celoti ohranil osnovno strukturo dela. V tej inačici je skladbo po Savinovi smrti leta 1967 v samozaložbi izdala njegova vdova Olga.



Po tej skladbi se Savin ustvarjanju čiste orkestralne glasbe za nekaj desetletij povsem odreče. Šele leta 1939 se osemdesetleten znova vrne k pisanju glasbe za orkester. Značilno gre znova za ciklo povezanih treh kratkih »baletnih valčkov«, kot jih imenuje sam. Skladbo naslovi *Ljubkovanje (Flirt)*,²⁵ ki seveda bolj kot na neko zunajglasbeno vsebino opozarja na lahkotnost in radoživo neobremenjenost glasbe. Četudi se skladatelj vrne k

²⁴ Ibid. Gre za isto pismo. Tu citirano po: Cvetko, *Risto Savin* ..., 38.

²⁵ *Ljubkovanje. / (flirt.) / Valček za veliki orkester. / Risto Savin / Op. 37.* Na koncu rokopisa partiture je Savinov podpis z datumom: 9/2 1939. Prim. NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto.

pisanju orkestralne glasbe v mejah strogo določene kvadratne periodike in miniaturne konciznosti, tokrat veje iz dela izčiščen stavek zrelega mojstra. Savin tako spretno oblikuje lebdečo lahkotnost dunajskega valčka. Posebno izstopa barvita in domiselna instrumentacija ritmično razgibanega stavka. Obžalujemo lahko morda le, da skladatelju ni uspel širši muzikalni zalet, ampak je znova ostal na ravni detajlirane kratkosopne miniature. In četudi v skladbi ni zaslutiti denimo mehke satire ali duhovite parodije kakšnega Ravela, gre za nedvomno žlahtno stvaritev skladatelja, ki se očitno zavestno odreka vsakršni privzdignjeni visokoleteči ambiciji. In četudi bi lahko to razumeli kot končno skladateljevo uklonitev morda prav anahronizmu, ki se mu je ob ocenjevanju slovenske glasbe na začetku svoje skladateljske poti upiral, bi bilo napačno to ocenjevati z vatli neke visoke absolutne estetike. Mnogo bolj kaže to razumeti kot dosledno izpolnjevanje svoje lastne poetske resnice, v kateri se je Savin izmojstril in uresničil.

SUMMARY

A rich heritage of Savin's works bears witness to the composer's interest in different compositional genres. His musical opus displays a deep and pervasive tendency towards vocal music. In this respect, folk music is one of the most important sources of inspiration for his compositions. In addition, he also frequently uses other types of sources and extra-musical ideas, which offer him an opportunity for a musical response. This is the case not only in his scenic music, but also when it comes to his piano pieces or chamber works. This could be the reason why Savin apparently avoids writing large orchestral pieces that would demand an autonomous development of musical material within an independent musical dramaturgy, without any external musical narration. The composer therefore to a certain extent

avoids writing purely absolute music, particularly when it comes to larger symphonic or orchestral works. The latter represent a distinctively minor part of his output. Moreover, Savin did not produce any of them in the period of his greatest creativity (this was dedicated to opera and ballet). Instead, we find them concentrated around the chronological edges of his creative span. Some of smaller orchestral works were written when he began (*Serenade* op. 4, *Scherzo* for a small orchestra op. 11 and (*Yugoslav*) *Suite* for a string orchestra op. 15). They were mostly written in the period between the years 1894 and 1897. Much later, as an eighty-year-old man, he also wrote *Three Ballet Dances* ("Trije baletni valčki") for a large orchestra op. 37. A study of these works clearly shows us how Savin gradually improved his compositional technique and became a master in instrumentation.

UDK 785.7Savin
785.7(497.4)"1800/1920"

Maruša Zupančič

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

Instrumentalna komorna dela Rista Savina v okviru komorne ustvarjalnosti in poustvarjalnosti na Slovenskem od začetka 19. stoletja do leta 1920

The instrumental chamber works of Risto Savin in the context of chamber performance and composition in Slovene lands from the beginning of the nineteenth century until 1920

Prejeto: 14. junij 2012
Sprejeto: 14. september 2012

Received: 14th June 2012
Accepted: 14th September 2012

Ključne besede: Risto Savin, komorna glasba, nemška glasbena društva, čitalnice, Glasbena matica

Keywords: Risto Savin, chamber music, German music societies, Slovene reading societies, Glasbena matica

IZVLEČEK

Risto Savin je napisal deset instrumentalnih komornih del: godalni kvartet, dva klavirska tria, sonato za violončelo in klavir ter šest violinskih del, od katerih sta dve priredbi njegovih lastnih orkestralnih del. Pričujoči članek umešča Savinov instrumentalni komorni opus v razmere tistega časa na področju komorne glasbe na Slovenskem in pokaže, da je Savin kot eden utemeljiteljev tega žanra s svojimi deli utrl pot slovenskemu komornemu repertoarju od najzgodnejših začetkov.

ABSTRACT

Risto Savin wrote ten instrumental chamber works: a string quartet, two piano trios, a cello sonata, and six violin pieces, of which two are arrangements of his own orchestral works. The paper places Savin's instrumental chamber opus in the context of the chamber music of the time in Slovene lands and demonstrates that the composer paved the way for Slovene chamber repertoire from its very beginnings.

Pričujoči članek bo skušal osvetliti do sedaj nekoliko prezrti del glasbene zgodovine na Slovenskem, ki se je temu področju do sedaj posvečal zgolj posredno in sporadično. Čeprav so se omenjene tematike v širšem kontekstu slovenske glasbe že dotaknili nekateri muzikologi,¹ ta še ni bila deležna sistematičnega pregleda in sintetične obravnave. Poleg tega so se tovrstne raziskave večinoma omejevale na komorno ustvarjalnost in poustvarjalnost znotraj slovenskih glasbenih krogov, manj pa nemških, ki so bili v 19. stoletju gonilna sila na področju instrumentalne glasbe. Osrednji del tega prispevka predstavljajo komorna dela Rista Savina (1859–1948), enega zgodnejših slovenskih skladateljev, ki je ustvarjal tudi na področju komorne glasbe. Da bi lahko razumeli, predvsem pa doumeli pomen Savinovega ustvarjanja na tem področju, je smiselno njegova komorna dela umestiti v takratni čas in prostor.

Komorna glasba je bila na Slovenskem vidneje prisotna že vsaj od 17. stoletja, vendar pa šele arhivska zapuščina 19. stoletja prinaša zgovornejšo in zanesljivejšo vire o ustvarjanju in poustvarjanju v okviru te zvrsti na Slovenskem. Koncertno instrumentalno dejavnost so v 19. stoletju na Slovenskem sprva gojila nemška glasbena društva, kot so bila Filharmonična družba v Ljubljani (Philharmonische Gesellschaft), Celjsko glasbeno društvo (Cillier Musikverein) in Mariborsko filharmonično društvo (Marburger philharmonischer Verein). Najbogatejša koncertna dejavnost se je odvijala pri Filharmonični družbi v Ljubljani, ki je bila ustanovljena iz ljubiteljskega godalnega kvarteta leta 1794.² Že vse od začetkov koncertne dejavnosti Filharmonične družbe lahko v njenih koncertnih sporedih sledimo tudi komornim izvedbam, med katerimi sta bili najbolj priljubljeni zasedbi klavirski trio in godalni kvartet, pojavljale so se še raznovrstne zasedbe kvarteta, kvinteta, sesteta in septeta ter najrazličnejši dui s klavirjem. Njeni izvajalci so posegali po bolj in manj uveljavljenih klasicističnih, pa tudi že po zgodnjih romantičnih skladateljih. Med zgodnejšimi izvajalci komornih del se sprva pojavljajo pretežno priznani tuji glasbeniki, pozneje tudi domači.³ Vse do leta 1879, ko je Filharmonična družba prvič priredila koncert, ki je bil posvečen izključno komorni glasbi,⁴ so bile komorne izvedbe le ena izmed mnogih točk na programu posameznega koncerta. Prav tako so se v njihovem okviru izvajali le posamezni stavki del in ne nujno celotno delo z vsemi pripadajočimi stavki. Podobno je bilo tudi s simfoničnimi deli in solističnimi instrumentalnimi koncerti; slednje so izvajali celo samo ob spremljavi klavirja. Takšne izvajalske navade seveda niso bile posebnost koncertov Filharmonične družbe, pač pa je bila tovrstna izvajalska praksa prisotna po vsej takratni Evropi in se zavlekla še dolgo v 20. stoletje.

¹ Članka o slovenski komorni glasbi sta objavila Andrej Rijavec in Ivan Klemenčič, preostali slovenski muzikologi so se večinoma osredotočali na posamezne skladatelje in njihov komorni opus oz. na posamezne komorne skladbe. Glej Ivan Klemenčič, »Slovenski godalni kvartet«, *Muzikološki zbornik* 24 (1988): 69–85; Andrej Rijavec, »K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dileme nastanka nekega žanra«, *Muzikološki zbornik* 17, št. 2 (1981): 135–143.

² Leta 1794 so štirje amaterski glasbeniki – dimnikarski mojster Karel Moos (1765–1799), zdravnik Karl Bernhard Kogl (1763–1839), blagajnik gradbene direkcije Josef Jellemnitzky in stolni kapelnik Josef Flikschuh – ustanovili godalni kvartet. Sčasoma so k sodelovanju pritegnili še druge ljubitelje glasbe. Filharmonična družba je bila uradno ustanovljena 15. decembra 1794, njen prvi direktor je bil Karl Moos. Glej Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba: 1794 1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija, 2005), 19.

³ Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi. Hrani Narodna in univerzitetna knjižnica (v nadaljevanju NUK), Ljubljana. Glasbena zbirka.

⁴ »Kammerkonzert«, *Laibacher Zeitung*, 7. 4. 1879, 671; »Kammermusik-Abend«, *Laibacher Zeitung*, 11. 4. 1879, 703–704; Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 1879.

Filharmonična družba v Ljubljani je začela komorni glasbi posvečati večjo pozornost s koncertno sezono 1882–1883, ko je uvedla štiri redne komorne koncerte na sezono.⁵ Njihovo vodstvo je prevzel violinist Hans Gerstner (1851–1939), ki si je v tem oziru močno prizadeval in s tem ljubljanskemu občinstvu omogočil spoznavanje komorne glasbene literature. Jedro teh komornih koncertov je bil godalni kvartet, v okviru katerega se je zasedba spreminjala predvsem zaradi pogostih menjav učiteljev na šoli Filharmonične družbe, ki so v njem sodelovali. Pozneje so v komornih zasedbah z Gerstnerjem pogosto nastopali njegovi številni izvrstni učenci, ki so skupaj s svojim učiteljem naredili pomemben korak predvsem na violinskem komornem področju, ki je bilo do tedaj še precej zapostavljeno.⁶ Čeprav je bil Gerstner ob prihodu v Ljubljano star komaj dvajset let, je v Pragi že prej pridobil izkušnje na področju komornega muziciranja, kar je bila odlična popotnica za njegovo nadaljnje delovanje v Ljubljani. Že na praškem konservatoriju se je uril v izvajanju komorne literature, leta 1870 pa je postal član novoustanovljenega godalnega kvarteta »Bennewitz«,⁷ imenovanega po primariju kvarteta, Gerstnerjevem izvrstnem violinskem pedagogu Antonínu Bennewitzu (1833–1926).⁸

Izbira komornega repertoarja na odru Filharmonične družbe je bila pestra – vse od dunajskih klasikov do takratnih sodobnih komornih del, ki danes predstavljajo jedro komornega repertoarja. Za razliko od nekaterih preostalih zvrsti, v okviru katerih najdemo tudi številna dela domačih skladateljev, je bila domača ustvarjalnost na področju komornih del dosti bolj skopa. Prvi, ki je iz vrst domačih glasbenikov ustvarjal tudi v komorni zvrsti, je bil Čeh Gašpar Mašek (1794–1873). Že leta 1821 sta bili v okviru koncertov Filharmonične družbe izvedeni njegovi *Grand quartor für Pianoforte, Violin, Viola und Violoncello*⁹ ter *Scherzo für Pianoforte mit Begleitung Violin, Viola et Violoncello*.¹⁰ Mašek je leta 1840 napisal še violinske variacije z naslovom *Variationen für die Violine mit oder ohne Forte Piano Begleitung über eine Theme aus Donizettis Oper: Lucia di Lamermoor*, op. 77,¹¹ vendar o izvedbi tega dela viri ne poročajo. Izvedbam

⁵ Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba: 1794–1919*, 221–222.

⁶ Hans Gerstner je na odru Filharmonične družbe v Ljubljani izvedel številne violinske sonate, ki so bile pred njegovim prihodom le redko na repertoarju violinistov, ki so nastopali v Ljubljani. Večino teh sonat je Gerstner v Ljubljani izvedel celo prvič. Iz koncertnih sporedov Filharmonične družbe in časopisnih odmevov tistega časa je razvidno, da je izvedel naslednje violinske sonate: L. van Beethoven, *Sonata za violino in klavir*, op. 12 in op. 47; N. W. Gade, *Sonata za violino in klavir v d-molu*, op. 21; R. Schumann, *Sonata za violino in klavir*; J. Rheinberger, *Sonata za violino in klavir v Es-duru*, op. 77; J. Brahms, *Sonata za violino in klavir v A-duru*, op. 100; W. A. Mozart, *Sonata za violino in klavir v D-duru*; E. Grieg, *Sonata za violino in klavir v F-duru*, op. 8, v G-duru, op. 13 in v c-molu, op. 45; R. Strauss, *Sonata za violino in klavir v Es-duru*, op. 18; C. Franck, *Sonata za violino in klavir v A-duru*. Glej Maruša Zupančič, *Razvoj violintizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne* (Doktorska disertacija, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 2011), 250–254.

⁷ Zasedba kvarteta je bila naslednja: Antonín Bennewitz (1. violina), Hans Gerstner (2. violina), Karl Horak (viola), František Hegenbart (violončelo). Kvartet je med drugim izvajal komorna dela Bedřicha Smetane in Antonína Dvořáka kar iz rokopisov obeh skladateljev. Glej Hans Gerstner, »Ljubljana (1871–1939) [spomini]«, v *Življenje za glasbo*, ur. Jernej Weiss (Maribor: Litera, 2010), 103–104.

⁸ Antonín Bennewitz je v letih 1846–1852 študiral violino na praškem konservatoriju v razredu Moritza Mildnerja. V letih 1852–1861 je bil prvi violinist Stanovskega gledališča, v letih 1861–1863 koncertni mojster Mozarteuma v Salzburgu, pozneje drugi koncertni mojster orkestra dvorne opere v Stuttgartu. Leta 1865 je po Mildnerjevi smrti prevzel mesto profesorja violine na praškem konservatoriju, kjer je bil v letih 1882–1901 njegov direktor. Vzgojil je številne izvrstne češke violiniste, kot so bili Otakar Ševčík, František Ondříček, Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal, Jan Mařák idr. Glej Bohumír Štědrň, »Antonín Bennewitz«, v *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*, ur. Gracian Čerňušák et al., 1. zvezek (Praga: Státní hudební vydavatelství Praha, 1963), 83.

⁹ Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 8. 6. 1821.

¹⁰ Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 12. 7. 1821.

¹¹ Delo je ohranjeno v NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

komornih del domačih skladateljev lahko nadalje sledimo v petdesetih letih 19. stoletja. V komornem ustvarjanju se je preizkusil tudi Maškov sin Kamilo Mašek (1831–1859). Njegov *Divertimento für 2 Violon, 3 Violoncell's und Contrabaß*¹² je bil izveden leta 1854, tri leta pozneje pa še njegov *C-moll Quartette für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell*.¹³ V tem času je bil izveden tudi *Streichquartett (Adagio)* skladatelja Heinricha (Jindřicha) Fibyja (1834–1917),¹⁴ ki je bil od leta 1853 koncertni mojster Deželnega gledališča v Ljubljani, od leta 1854 pa violinski pedagog na šoli Filharmonične družbe v Ljubljani.¹⁵

Izvedbe komornih del domačih skladateljev na odru Filharmonične družbe se ponovno pojavijo šele na začetku 20. stoletja, ko je v komorni zvrsti že nekaj časa ustvarjal tudi Risto Savin. Med tovrstnimi izvedbami se na koncertnem odru Filharmonične družbe leta 1911 pojavi *Italienische Serenade* za godalni kvartet¹⁶ skladatelja Huga Wolfa (1860–1903), ki je napisal še nekaj drugih komornih del za katera nimamo podatkov, da bi bila na Slovenskem kdaj izvedena.¹⁷ V letih 1910–1915, ko je slava Filharmonične družbe že močno zbledela, so bila na njenem odru izvedena nekatera komorna dela Josefa Zöhrrerja (1841–1916), ki je imel ogromne zasluge za uspešno delovanje omenjene družbe. Leta 1910 sta bili od njegovih komornih del izvedeni *Violasonate* [v F-duru], op. 31¹⁸ (prvič v Ljubljani) in *Streichquartett* [v c-molu], op. 33 (krstna izvedba).¹⁹ Leto pozneje je bila izvedena *Cellosonate (Romanze)*,²⁰ leta 1912 *Sonate für Klavier und Violine*, op. 30 (krstna izvedba)²¹ in leto pozneje *Quintette für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell* [v d-molu, op. 36].²² Zadnjo izvedbo svojih komornih del je Zöhrrer dočakal leta 1915 z delom *Sextett für Streichinstrumente*, op. 39 (krstna izvedba).²³ S koncem prve svetovne vojne je Filharmonična družba v Ljubljani prenehala s svojim delovanjem

¹² Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 10. 11. 1854.

¹³ Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 9. 1. 1857. Med njegovimi komornimi deli je znana tudi *Fantasia za melofon in klavir* iz leta 1855. Glej Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3. zvezek (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 118.

¹⁴ Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 14. 12. 1855.

¹⁵ Tomáš Pšenička, »Obrázky z historie: Kdo byl Heinrich Fiby?«, *Nové znojemské listy*, 10. 10. 1997, 6; Tomán, »Hymnus na nekončného–Heinrich Fiby«, *Znojemský týden*, 21. 10. 2002, 14; Štěpničková, »Nahlédnutí do fondu musejní knihovny: Znovu o knihách a lidech«, *Znojemský region*, 15. 3. 1996, 5; Vladimír Helfert, »Heinrich Fiby«, v *Pazdírkův hudební slovník naučný*, ur. Gracian Černušák in Vladimír Helfert, 1. zvezek (Brno: Nákladatelství Ol. Pazdírkův v Brně, 1937), 261; Vladimír Helfert, »Heinrich Fiby«, v *Pazdírkův hudební slovník naučný*, ur. Gracian Černušák et al., 2. zvezek (Brno: Nákladem Ol. Pazdírkův v Brně, 1937), 261.

¹⁶ »Zweiter Kammermusikabend den 18. 12. 1911«, *Laibacher Zeitung*, 12. 12. 1911, 2716.

¹⁷ Med Wolfova instrumentalna komorna dela spadajo še *Godalni kvartet v D-duru* iz leta 1876; *Klavirski kvintet* iz leta 1876, ki velja za izgubljenega; *Sonata za violino in klavir* iz leta 1877, ki je ohranjena v fragmentih; *Godalni kvartet v d-molu*, ki je nastajal v letih 1878–1884; *Intermezzo* v Es-duru za godalni kvartet, ki je nastal leta 1886 ter *Serenada*, ki je nastala leta 1889 in je ohranjena v fragmentih. Glej Eric Sams in Susan Youens, »Hugo Wolf«, Grove Music Online, datum izpisa 3. maj 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/52073>.

¹⁸ Delo sta 19. 2. 1910 v Ljubljani izvedla Natalie Bauer-Lechner (viola) in Josef Zöhrrer (klavir) in ga ponovila še 21. 2. 1910 v Celju. Glej »Musikverein Cilli, zweiter kammermusikabend«, *Deutsche Wacht*, 26. 2. 1910, 1; Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba: 1794–1919*, 742.

¹⁹ Delo je bilo izvedeno 5. 12. 1910 v zasedbi: Hans Gerstner, Alois Kern, Heinrich Wettach in Rudolf Paulus. Glej »Kammermusik«, *Laibacher Zeitung*, 6. 12. 1910, 2561; Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba: 1794–1919*, 745.

²⁰ Delo sta 13. 11. 1911 izvedla violončelist Paul Grümmer z Dunaja in Josef Zöhrrer. Glej »Erster Kammermusikabend den 12. November, zweites Mitgliederkonzert den 13. November«, *Laibacher Zeitung*, 15. 11. 1911, 2498.

²¹ Delo je bilo izvedeno 20. 3. 1912 v izvedbi Hansa Gerstnerja in Josefa Zöhrrerja. Glej »Vierter Kammermusikabend den 20. März 1912«, *Laibacher Zeitung*, 22. 3. 1912, 662–627.

²² Delo je bilo izvedeno v zasedbi: Hans Gerstner, Robert Hüttle, Heinrich Wettach, Rudolf Paulus in Josef Zöhrrer. Glej »Erster Kammermusikabend den 24. November«, *Laibacher Zeitung*, 26. 11. 1913, 2547.

²³ »Erstes Gesellschaftskonzert des Philharmonischen Gesellschaft«, *Laibacher Zeitung*, 25. 11. 1915, 1955.

in dala prostor slovensko usmerjeni Glasbeni matici, ki je postala osrednja koncertna in glasbeno-izobraževalna ustanova na Slovenskem.

Čeprav je Filharmonična družba v Ljubljani predvsem v 19. stoletju najvidneje in najuspešnejše gojila glasbeno dejavnost na Slovenskem, pa vendarle ni bila edina. Poleg nje je bilo glasbeno dejavno tudi Celjsko glasbeno društvo, ki je bilo prvič ustanovljeno leta 1801, drugič leta 1836 in zadnjič leta 1879, s prirejanjem svojih društvenih koncertov pa je začelo spomladi leta 1880.²⁴ Za razliko od Filharmonične družbe v Ljubljani, se je Celjsko glasbeno društvo posvečalo predvsem izvedbam društvenega orkestra, ki je bil občasno okrepljen tudi z glasbeniki iz večjih mest kot so Ptuj, Maribor, pa tudi Gradec. Na koncertih Celjskega glasbenega društva so zelo redko sodelovala znana tuja glasbena imena, orkestralne oz. solistične glasbene točke so večinoma izvajali Celjani oz. glasbeniki iz že omenjenih drugih večjih mest. Zagotovo so komorno glasbo v Celju gojili že prej, vendar na koncertnih sporedih prvo komorno točko zasledimo šele leta 1880.²⁵ V naslednjih letih so bili v Celju občasno izvedeni godalni kvarteti slavnih klasicistov, ki pa pri celjskem občinstvu niso pustili večjega vtisa. Zaradi tega so člani društva skušali leta 1890 vpeljati cikel komornih koncertov, vendar so tovrstni poskusi padli v vodo že s prvim koncertom, ki je bil namenjen le članom društva.²⁶ Z izvedbami komornih koncertov je društvo nadaljevalo šele leta 1902, in sicer s prihodom bratov Moritza in Ludwiga Schachenhoferja.²⁷ Poleg njiju so na komornih koncertih, ki so postajali stalnica celjskih odrov, večinoma sodelovali učitelji društvene glasbene šole. V svoj komorni repertoar so uvrščali predvsem klavirske trie, violinske sonate ter godalne kvartete klasicističnih in romantičnih skladateljev. Leta 1908 se je v okviru društva oblikovalo komorno združenje, ki je 9. decembra 1908 pripravilo svoj prvi koncert, s tovrstnimi koncerti pa so v najrazličnejših zasedbah nadaljevali vse do konca prve svetovne vojne, ko je Celjsko glasbeno društvo prenehalo s svojim delovanjem. Med komornim repertoarjem Celjskega glasbenega društva skoraj ne zasledimo domačih skladateljev. Izjema je dr. Anton Rojic, čigar *Sonate für Violoncello und Klavier in D-moll* sta leta 1914 izvedla pianist Franz Horak in violončelist dr. Otto Kallab. O Rojicevi skladbi je *Deutsche Wacht* zapisal, da je skladatelju uspelo ustvariti delo, ki bi se lahko s svojo mirno širino, bogato melodiko, barvno bogato polifonijo in virtuosno obdelavo obeh instrumentov postavilo ob bok pomembnejšim delom tovrstne literature.²⁸

Poleg Filharmonične družbe v Ljubljani in Celjskega glasbenega društva je v okviru nemških glasbenih društev na Slovenskem delovalo še Mariborsko filharmonično društvo (Marburger philharmonischer Verein), ki je uradno zaživelo že leta 1825, vendar je vidneje začelo delovati šele leta 1881, ko je bila ustanovljena društvena glasbena šola. Društvo je v tem času imelo že obsežen notni arhiv, ki ga je v večini podedovalo od

²⁴ Ignac Orožen, *Celska* [sic] *kronika* (Celje: Julius Jeretin, 1854), 182 in 186; Ivanka Zajc Cizelj, »Prva glasbena sola v Celju«, *Celjski zbornik* 22, št. 1 (1986): 251; Roman Drofenik, *Delo celjskega glasbenega društva in Narodne čitalnice v Celju* (diplomsko delo, Akademija za glabo, Oddelek za glasbeno pedagogiko, Ljubljana, 1988), 7–10.

²⁵ Drofenik, *Delo celjskega glasbenega društva in Narodne čitalnice v Celju*, 10.

²⁶ »Erster Kammermusik-Abend der Cillier Musikvereines«, *Deutsche Wacht*, 10. 4. 1890, 3.

²⁷ Drofenik, *Delo celjskega glasbenega društva in Narodne čitalnice v Celju*, 38.

²⁸ B.p., »Kammermusikabend des Musikvereines Cilli«, *Deutsche Wacht*, 7. 2. 1914, 2–3.

razpadle Mestne godbe.²⁹ Poleg preostalih glasbenih zvrsti je notni arhiv razpolagal tudi s 76 komornimi skladbami, kar priča o tem, da se je komorna glasba v Mariboru gojila že prej. Na koncertne sporede jo je ponovno uvedel Adolf Binder (1845–1901), ki se je v Maribor preselil leta 1884 in postal glasbeni ravnatelj in vodja glasbene šole.

Komorno glasbo so gojili predvsem učitelji društvene šole, koncertni repertoar pa je zajemal tako klasicistične kot tudi romantične skladatelje. Po Binderjevi smrti leta 1901 je njegovo mesto zasedel Hans Rosensteiner (1864–1911),³⁰ ki je na šoli deloval od leta 1894 in poučeval violino, klavir ter petje. Tudi Rosensteiner je komorni glasbi izkazoval veliko naklonjenost, poleg tega pa je v namen tovrstnih izvedb v goste vabil izvajalce iz Gradca, Celovca in Dunaja. Od štirih letnih koncertov Filharmoničnega društva je enega posvetil izključno komorni glasbi. Največja pridobitev za društvo je bil prihod Alfreda Klietmanna (1884–1931),³¹ ki je s službo nastopil v sezoni 1907/1908. Ta je komornemu muziciranju posvečal še posebej veliko pozornost. Kot pianist in violinist je nastopal v Klietmannovem kvartetu³² in s preostalimi učitelji šole v Mariboru prvič izvedel številna komorna dela. Po koncu prve svetovne vojne je društvo prenehalo s svojim delovanjem in komorno muziciranje prepustilo izvajalcem novonastale mariborske Glasbene matice.

Omenjena komorna dela domačih skladateljev seveda niso bila edina nastala komorna dela, ki jih lahko povežemo s slovenskim ozemljem. V tej zvrsti so vse od začetka 19. stoletja pa vse tja do konca prve svetovne vojne ustvarjali še nekateri preostali skladatelji, ki so bili rojeni na Slovenskem, vendar so s svojo poklicno potjo nadaljevali na tujem. Poleg omenjenih velja omeniti tudi nekatere tuje glasbenike, ki so delovali na Slovenskem in pomembno soustvarjali glasbeno zgodovino na Slovenskem. Med temi komornimi deli največji delež zasedajo violinska dela, saj so bili mnogi skladatelji tudi violinisti. V omenjenem obdobju so v komorni zvrsti skladali Matija Babnik (1787–1864),³³ Louis von Lazzarini

²⁹ Mestna godba je bila ustanovljena leta 1855. Glej Bruno Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo (Marburger philharmonischer Verein)«, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 78 (2007): 89.

³⁰ Hans Rosensteiner se je rodil 11. novembra 1864 v Badnu pri Dunaju. Glasbeno se je izobraževal na dunajskem konservatoriju in deloval v različnih avstrijskih podeželskih gledališčih. Na šoli mariborskega Filharmoničnega društva je začel delovati leta 1894, leta 1901 je postal njen ravnatelj. Pozneje je deloval kot vodja Štajerskega glasbenega društva. Umril je 2. septembra 1911. Glej Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo ...«, 99–100.

³¹ Alfred Klietmann se je rodil 4. novembra 1884 v Linzu. Glasbo je sprva študiral na glasbenem konservatoriju v Dresdnu, pozneje pa violino na dunajskem konservatoriju v razredu Otakarja Ševčíka ter na Visoki šoli za upodabljačo umetnost v Berlinu pri Josephu Joachimu. Po študiju je deloval kot koncertni mojster v Plauunu na Saškem, v Karlovih Varih na Češkem ter Meranu na Tirolskem. V letih 1907–1917 je deloval kot učitelj violine in klavirja na šoli Filharmoničnega društva v Mariboru. Kot koncertni mojster je deloval na Dunaju, Stockholmu in Dresdnu, leta 1923 pa je postal vodja Glasbenega društva (Musikverein) in Pevske zveze (Sängerbund) Frohsinn v Linzu. Med njegovimi slovenskimi učenci velja izpostaviti Faniko Brandl in dr. Romana Klasinca. Klietmann je umrl 21. februarja 1931 v Linzu. Glej Wolfgang Suppan, »Alfred Klietmann«, v *Steirisches Musiklexikon* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2009), 354; Elisabeth Th. Hilscher, »Familie Klietmann«, v *Oesterreichisches Musiklexikon*, ur. Rudolf Flotzinger, 2. zvezek (Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003), 1072.

³² Klietmannov godalni kvartet je deloval v zasedbi: Alfred Klietmann, Julius Demmer, Karl Felber in Hans Mascher. Glej Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo ...«, 111.

³³ Med Babnikovimi komornimi deli je najbolj znana *Sonate pour le pianoforte avec accompagnement de violon*, ki velja za prvo slovensko violinsko sonato. Fotokopijo tiska hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka. Skladba je pred kratkim izšla v zbirki *Monumenta artis musicae Sloveniae*. Glej Matej Babnik, »Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon«, ur. Tomaž Faganel, *Monumenta artis musicae Sloveniae*, Supplementa 1 (Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, 2008).

(1789 ali 1795-?),³⁴ Jakob Lorber (1800–1868),³⁵ Jurij Mihevec (1805–1882),³⁶ Leopold Friedrich Witt (1811–1890),³⁷ Theodor Elze (1823–1900),³⁸ Oskar Rieding (1844–1916),³⁹ Ludwig van Schahenhofer (fl. 1892–1902),⁴⁰ Adolf Binder (1845–1901),⁴¹ Antonín Balatka (1895–1958)⁴² in nekateri drugi.

- ³⁴ Med Lazzarinijevimi violinskimi komornimi deli je znana *Laendler zu Cottillions für's Pianoforte mit Begleitung einer Violine*, ki jo je Lazzarini posvetil baronici Ceciliji pl. Lichtenberg. Glej Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na slovenskem*, 3. zvezek, 300.
- ³⁵ Jakob Lorber je bil rojen leta 1800 v Kaniži pri Jarenini na Štajerskem. V Mariboru se je šolal do leta 1824, ko se je preselil v Gradec, kjer je solistično koncertiral in se zasebno poučeval tamkajšnje meščanske otroke. Leta 1840 bi moral sprejeti službo kapelnika v Trstu, vendar se je posvetil pridiganju in pisanju duhovnih spisov, po katerih je danes najbolj znan. Umril je 24. avgusta 1864 v Gradcu. Med njegovimi komornimi deli sta najbolj znani *Des Gatten Klage* za violino in klavir ter *Andante Grazioso* za violino in klavir. Glej Karl Gottfried Ritter von Leitner, *Jakob Lorber* (Beitigheim: Lorber Verlag, 1969); Vekoslav Grmič, »Jakob Lorber (1800–1864)«, *Večer*, 20. 7. 1988, 6; Joža Glonar, »Jakob Lorber«, v *Slovenski biografski leksikon*, ur. Izidor Cankar in Franc Ksaver Lukman, 1. zvezek (Ljubljana: Zadržna gospodarska banka, 1925–1932), 681–682.
- ³⁶ Med Mihevcovimi instrumentalnimi komornimi deli so znana naslednja dela: *Prière du soir: Mélodie pour Violon et piano*, op. 112; *Les petits Concerts du violoniste. Morceaux très facile pour violon et piano; Variations pour le pianoforte avec accompagnement du violon sur un thème favori de l'opéra »Oberon«*, op. 218; *Le bijou. Polonoise für 2 Pianofortes mit Begleitung eines Violon*. Glej Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 2. zvezek (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 268.
- ³⁷ Leopold Friedrich Witt je v Ljubljani deloval kot dirigent Deželnega gledališča v letih 1872–1874. Med njegovimi komornimi deli sta znani *Traumleben. Nocturne für Violine und Pianoforte*, op. 64; *Sonntagsruhe. Melodie für Violine und Pianoforte*. Glej Zupančič, *Razvoj violintizma na Slovenskem ...*, 299.
- ³⁸ Ludvig Theodor Elze je prišel v Ljubljano leta 1851 kot prvi pastor protestantske nove cerkvene občine. Posvečal se je zgodovinskim raziskavam, literaturi, numizmatiki, etnologiji in glasbi. V Ljubljani je ostal do leta 1861. Med njegovimi komornimi deli so tudi tri violinske sonate: *Grosse Sonate für Violine und Pianoforte*, op. 10; *[Sonata za violino in klavir]*, op. 16; *[Sonata za violino in klavir]*, op. 37; *Sonate für Violoncello und Pianoforte*, op. 37 (1865). Glej Primož Kuret, »Trubarjev raziskovalec Theodor Elze–skladatelj«, *Muzikološki zbornik* 22 (1986): 15–17; Hofmeister XIX <<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk>>, december 1861, 220; Franz Pazdírek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur alter Völker*, VIII. zvezek (Wien: Pazdírek & Co., 1967), 94. Datum izpisa 21. november 2012.
- ³⁹ Oskar Rieding se je rodil leta 1844 nekje v Nemčiji. Violino je študiral na leipziškem konservatoriju. Sprva je deloval na Dunaju, od leta 1871 pa kot vodja Narodne Opere v Budimpešti. V letih 1904–1916 je živel v Celju, kjer je napisal številna dela. Umril je 7. julija 1916 v Celju. Med njegova komorna dela spadajo: *6 leichte Vortragstücke für Violine mit Pianoforte: Nocturne, Impromptu, Romanze, Tempo di Valse, Polonoise, Air Varié; Praeludium und Fuge für 3 Violinen und Pianoforte; Soirées de Budapest*, op. 3; *Drei ungar. Lieder in Form beliebter Fantasiestücke für Violine mit Pianoforte*, op. 4; *Dance of the Dragonflies*, op. 20; *Slumber song*, op. 22, št. 1; *Waltz*, op. 22, št. 2; *Rondo*, op. 22, št. 3; *Gebet*, op. 22, št. 4; *Pastorale*, op. 23, št. 1; *Zigeunermarsch*, op. 23, št. 2; *Air varie*, op. 23, št. 3; *Gavotte*, op. 23, št. 4; *Rhapsodie hongroise violon et pianoforte*, op. 26; *Traumbild*, op. 27; *Petit Ballade. Sancta Caecilia*, op. 29; *Scène de Carnaval*, op. 33; *Tendresse*, op. 37; *L'Aveu*, op. 38; *Le Depart*, op. 40; *Marcia per Violino e pianoforte*, op. 44; *Canzone*, op. 46; *Mazurka for Violin and Piano*, op. 67. Glej »Glavna evidenčna knjiga, 1911–1917« (hrani Zgodovinski arhiv Celje (ZAC)); »Imenski indeks pokopanih, 1907–1918, mestno pokopališče« (hrani ZAC); »Seznami grobov, 1882–1974, 10/43« (hrani ZAC); »[Osmrtnica]«, *Deutsche Wacht*, 8. 7. 1916, 7; »Todesfälle«, *Deutsche Wacht*, 12. 7. 1916, 3; »Prüfungen der Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums der Musik zu Leipzig, Michaeli 1862«, 175 (hrani Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden); Zupančič, *Razvoj violintizma na Slovenskem ...*, 300–301.
- ⁴⁰ Ludvig Schahenhofer je v letih 1897–1900 poučeval violino in klavir na Šoli Ptujskega glasbenega društva ter na šoli Filharmonične družbe v Mariboru. Od leta 1902 je vodil orkester Celjskega glasbenega društva, občasno je tam poučeval violino. Nastopal je tudi solistično in v komornih zasedbah. Napisal je številna dela, med katerimi zasedajo osrednje mesto klavirska dela. Od njegovih violinskih komornih del je znano delo *Engelsharfe. Nocturne für Violine und Pianoforte*, op. 18. Glej Zupančič, *Razvoj violintizma na Slovenskem ...*, 303; Hofmeister XIX <<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk>>, januar 1889, 20; maj 1889, 194; januar 1890, 15, 16; avgust 1890, 321, 329, 330; december 1890, 541, 545, 546; november 1891, 462, 504; december 1891, 537; marec 1892, 94; april 1892, 134; december 1892, 516, 518, 523; julij 1893, 255; november 1893, 446; december 1893, 519; januar 1894, 26; marec 1895, 94; oktober 1896, 501; oktober 1897, 443; september 1898, 404, 405; december 1898, 610; maj 1900, 218. Datum izpisa 21. november 2012.
- ⁴¹ Adolf Binder se je rodil 6. marca 1845 v Baškovicah pri Žatcu na Češkem. V letih 1866–1867 je obiskoval orglarsko šolo v Pragi. Učil se je tudi igranja na violino in se uril v glasbeni teoriji in kompoziciji. V Mariboru se je preselil leta 1884 in začel delovati na šoli Filharmoničnega društva, kjer je ostal vse do smrti leta 1901. Bil je tudi plodovit skladatelj. Med njegovimi deli najdemo simfonije, uverture, številna komorna in cerkvena dela. Mnoga njegova dela so bila natisnjena in izvedena v Mariboru, Ljubljani, Salzburgu in po Nemčiji ter Švici. Umril je 13. septembra 1901 v Mariboru. Med njegovimi violinskimi komornimi deli je znana *Romanze für Violine mit Pianoforte*. Glej Karl Gassareck, »Musikdirector Adolf Binders«, *Marburger Zeitung*, 8. 10. in 10. 10. 1901, 1–2; Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo ...«, 91–92; Wolfgang Suppan, »Adolf Binders«, v *Steirisches Musiklexikon* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2009), 46.
- ⁴² Antonín Balatka je v tem obdobju napisal *Klavirski trio v e-molu* (1919). Glej Bohumír Štědroň, »Antonín Balatka«, v *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*, 1. zvezek, 43–44.

V slovenskih glasbenih krogih lahko izvedbam komornih del zanesljivo sledimo nekje od šestdesetih let 19. stoletja, ko se je glasbena poustvarjalnost začela gojiti tudi v okviru mnogih čitalnic. Vendar pa so se le-te zaradi slovanske usmerjenosti posvečale predvsem vokalni poustvarjalnosti, ki se je zaradi besedil bolj prilagala njenim ciljem kakor instrumentalna. V slovenskih glasbenih krogih se je komorna glasba začela javno gojiti vsaj od leta 1864, ko v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* beremo o izvedbi »inštrumentalnega kvinteta«, ki je bil izveden v goriški čitalnici. Nadalje časnik poroča, da je bil »kvintet za čitalnico nekaj novega. Veljava in slava g. godcev, ki so toliko pripomogli, da smemo to besedo v prvo mesto staviti, nam je bila že popred znana, ali sinoči so menda sami sebe prekosili«. ⁴³ Tudi ljubljanska čitalnica si je poleg delovanja orkestra začela prizadevati še za vzpostavitev komorne poustvarjalnosti, sestav njenih članov, ki so nastopali v različnih komornih zasedbah (duo, trio, kvartet, kvintet, sekstet), pa se je vedno spreminjal. Instrumentalisti so bili za razliko od pevcev večinoma diletanti ali pa so delovali v raznih ljubljanskih zasedbah. O eni prvih slovenskih komornih izvedb v Ljubljani beremo leta 1867, ko so *Kmetijske in rokodelske novice* zapisale: »Da pa čitalnične 'besede' se morejo odlikovati tudi po klasičnih predmetih in to iz svoje lastne moči in ne vdinjanih pomočnikov, kazali so nam gospodje R. Pregel, V. Bučar in pevovodja Förster z Beethovnovim 'Trio' za violončel, gosle in glasovir, ki so izvrstno izvršili svojo nalogo.« ⁴⁴ V okviru čitalniških prireditev je pozneje nastopal tudi godalni kvartet, ⁴⁵ ki ga je leta 1889 ustanovil Čeh Vitězslav Moser (1864–1939), ki je v letih 1888–1891 poučeval violino na šoli Glasbene matice v Ljubljani. ⁴⁶

V letih 1867–1890 so se od instrumentalnih komornih točk na čitalniškem odru najpogosteje pojavljala violinska dela, pa še ta v povprečju le dvakrat letno. Najpogosteje so bile izvajane bolj ali manj virtuozne skladbe salonskega značaja, ki so se najbolje vklapljalje tudi v sam čitalniški koncept. Občasno, vendar zelo redko, so se poleg violinskih koncertov pojavile tudi violinske sonate. Izvajalci so bili občasno tuji glasbeniki, najpogosteje pa kar matični učitelji. Med violinskim repertoarjem zasledimo tri dela domačih glasbenikov: *Sonata za dve violini in klavir*, št. 3 (*Andan-*

⁴³ »Dopisi«, *Kmetijske in rokodelske novice*, 4. 6. 1864, 188.

⁴⁴ »Beseda v nedeljo«, *Kmetijske in rokodelske novice*, 14. 12. 1867, 415. Iz koncertnih programov ljubljanske čitalnice, ki so nam na voljo šele od leta 1867, razberemo, da so bile instrumentalne komorne točke pogosto na čitalniških sporedih. V letu 1867 so bili izvedeni *Sonata za violino in klavir* L. van Beethovna ter *Godalni kvartet v D-duru* W. A. Mozarta (24. 3. 1867); *Pesmi brez besed* za violino in klavir skladatelja M. Hauserja (7. 4. 1867); *Melodije iz Gounodove opere "Faust"* za violončelo in klavir skladatelja H. Röverja (24. 11. 1867); *Klavirski trio v c-molu* L. van Beethovna (8. 12. 1867). Glej »Imenik udov narodne čitalnice v Ljubljani v začetku leta 1868 se sporočilom preteklega leta«, (Ljubljana: Čitalnica ljubljanska, 1868), 12–14.

⁴⁵ Godalni kvartet je nastopal v zasedbi Vitězslav Moser, Pavel Lozar, Alojzij Žebre in Ivan Pianecki. Glej Zupančič, *Razvoj violinizma na Slovenskem ...*, 146–147.

⁴⁶ Vitězslav (Viktor, Roman) Moser se je rodil 7. februarja 1864 v Sušicah na Češkem, kjer je dobil prvo violinsko znanje pri Františku Neumannu. Študij violine je nadaljeval na praškem konservatoriju v razredu Ferdinanda Lachnerja, študij kompozicije v razredu Zdeňka Fibicha. Od leta 1885 je bil član orkestra Narodnega gledališča v Pragi. V letih 1888–1891 je deloval kot učitelj violine na šoli Glasbene matice v Ljubljani, v letih 1891–1903 je bil profesor violine na zagrebškem konservatoriju. Tam je napisal teoretično-praktično violinsko solo. V letih 1903–1912 je deloval kot violinski pedagog v svojem rojstnem kraju, v letih 1920–1933 pa v Plznu na glasbeni šoli Bedřicha Smetane. Bil je tudi član Plzenske filharmonije. Umrl je 16. junija 1939 v Plznu. Glej Vlasta Bokůvková, »2 tvorbi Zdeňka Fibicha a jeho soukromého žáka: V Zapadočeském muzeu se vzpomínalo na skladatele Viktora Romana Moserja«, *Plzeňskí deník*, 22. 6. 1999, 19; František Židek, *Čestí houslisté tří století* (Praha: Panton, 1979), 117–118; Bohumír Štědroň, »Viktor Roman Moser«, v *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, ur. Gracian Černušák et al., 2. zvezek (Praha: Státní hudební vydavatelství Praha, 1965), 118.

te) Antona Stöckla, *Suita za violino in klavir*⁴⁷ Vitězslava Moserja in *Reverie* Antona Sochorja.⁴⁸

Čeprav je bila poznejša Glasbena matica kot osrednja slovenska glasbena ustanova ustanovljena že leta 1872, je ta svoje moči prav tako usmerjala predvsem v vokalno glasbo, komorno pa zanemarjala. Kljub temu, da je koncertne večere organizirala že od leta 1888, so se komorne točke na njene koncertne sporede prebile šele leta 1893. Prvi vidnejši komorni koncert je leta 1893 predstavil slavni Češki kvartet (České kvarteto),⁴⁹ ki je v zasedbi Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal in Otto Berger deloval v letih 1892–1934. Pod okriljem koncertov Glasbene matice so nastopili še drugi izvrstni češki glasbeniki, kot so: Váša Příhoda (1900–1960), Jan Kubelík (1880–1940), Jaroslav Kocian (1883–1950), pa tudi Ševčíkov kvartet.⁵⁰

Slovenskih glasbenikov, ki bi gojili komorno glasbo, pa še vedno ni bilo. S tem v zvezi beremo v *Novih akordih* ostro kritiko, v kateri je Gojmir Krek zapisal: »Imenitna in edina Glasbena Matica, ki je 'vzgojila ves narod za najvišjo umetnost', še do danes ni spravila vkup niti enega svojega godalnega kvarteta, zmožnega igrati vsaj Haydnove kvartete. Pa obstoji skoraj 40 let! Ves narod, iz čigar sredine se niti ena komorno-glasbena družba ni izcimila.«⁵¹ Glasbena matica si je sicer prizadevala za vzpostavitev rednih komornih koncertov, vendar pa za kaj takega ni bilo primernih izvajalcev, še manj pa »požrtvovalne vneme.«⁵² V slovenskih glasbenih krogih violinistov in preostalih godalcev skoraj ni bilo, tudi vzgajanje mlajših generacij ji sprva ni šlo najbolje. Matični violinski učitelji so bili sicer šolani violinisti, večinoma diplomanti praškega konservatorija, vendar so se ves čas menjavali, zaradi česar je upadel tudi vpis novih učencev violine. Zaradi tega si je Glasbena matica prizadevala vpis na violinskem oddelku povečati celo z objavami v *Slovenecu*, kjer beremo, da »danes tudi največjega gospoda ni več sram nositi dragocene gosli v roki.«⁵³ Pozneje je celo pozvala starše, naj bolj »kultivirajo« igro na violini pri svojih otrocih, saj je Glasbeni matici v šolskem letu 1892/1893 vpis učencev na violini močno upadel, medtem ko se je na šoli Filharmonične družbe zgodilo prav obratno. Nadalje pisci slovenskim staršem celo očitajo, da svoje otroke vpisujejo h glasbenim zavodom, ki »nam niso prijatelji.«⁵⁴ V tem oziru je imela Filharmonična družba zagotovo veliko prednost, saj je imela med svojimi violinskimi učitelji izvrstnega pedagoga Hansa Gerstnerja, ki je v tem času že vzgojil številne izvrstne violiniste. Vse to so bili tudi razlogi, da niti *Novi akordi*, ki so začeli izhajati leta 1901, s svojimi objavami slovenskih glasbenih del niso pripomogli k razvoju komorne glasbe na Slovenskem. Razloge za to lahko spet iščemo v dejstvu, da je moral urednik upoštevati tudi »reprodukcijske možnosti slovenskega prostora ter želje občinstva.«⁵⁵ Slovensko občinstvo je bilo v tistem času še vedno veliko

⁴⁷ Prav tam. Delo je bilo izvirno napisano leta 1887 kot *Suita pro housle a orchester*. Poleg tega dela je napisal še *Rapsodie pro housle a klavir* (1888); klavirski kvartet *Serenada* (1899); *Godalni kvartet v Cduru* (1908); *Godalni kvartet v e-molu* (1914); *Godalni kvartet v Dduru* (1917) in *Godalni kvartet v g-molu* (1929).

⁴⁸ Zupančič, *Razvoj violinizma na Slovenskem ...*, 222.

⁴⁹ Karel Hoffmeister, »Češki kvartet v Ljubljani«, *Ljubljanski zvon* 13, št. 12 (1893): 770.

⁵⁰ Koncertni sporedi Glasbene matice v Ljubljani.

⁵¹ Gojmir Krek, [Koncertno poročilo], *Novi akordi* 1–4 (1914): 3.

⁵² »Komorni večer dne 1. decembra 1909«, *Novi akordi* 9, št. 1 (1910): 2.

⁵³ »Šola 'Glasbene matice', *Slovenec*, 13. 9. 1892, 5.

⁵⁴ »Glasbena matica«, *Slovenec*, 12. 7. 1892, 3.

⁵⁵ Spremna beseda k 1. letniku *Novih akordov*, 1901.

bolj kot instrumentalni komorni glasbi naklonjeno vokalni glasbi, s katero se je utrjevala in 'promovirala' slovenska beseda. Čeprav je v *Novih akordih* izšlo nekaj instrumentalnih del, pa je bilo to, v primerjavi s številnimi objavami vokalnih in klavirskih del, le kaplja v morje v procesu razvoja komorne ustvarjalnosti na Slovenskem.

Svetla točka v prizadevanju k vzpostavitvi komornega muziciranja v Ljubljani je bila ustanovitev godalnega kvarteta, ki ga je leta 1909 v Ljubljani ustanovil sloviti Václav Talich (1883–1961). V njem so poleg slednjega, ki je v kvartetu igral violo, igrali še Jan Rezek (1. violina), Karel Kučera (2. violina) in Edvard Bílek (violončelo).⁵⁶ Njihov repertoar je obsegal komorna dela tujih skladateljev.

Kljub slabim razmeram na področju komornega poustvarjanja ob koncu 19. stoletja, so nekateri slovenski skladatelji začeli ustvarjati tudi v komornih zvrsteh. Med vsemi instrumentalnimi komornimi deli je nastalo največ violinskih del s spremljavo klavirja, a so bila le-ta še vse do začetka 20. stoletja pisana bolj v salonskem duhu. Večina omenjenih violinskih skladb ni bila nikoli natisnjenih niti o njihovih javnih izvedbah ne poročajo viri, ki so nam danes dostopni. Med skladatelji teh del srečamo Josipa Ipavca,⁵⁷ Benjamina Ipavca,⁵⁸ Gojmira Kreka⁵⁹ in Viktorja Parmo.⁶⁰ Omenjena violinska dela so nastala v njihovih mladostniških letih oz. v študijskem obdobju kot najzgodnejši skladateljski poskusi, zato so tako oblikovno kot tudi harmonsko napisana še precej okorno. Proti koncu 19. stoletja so na Slovenskem začela nastajati tudi komorna dela za nekoliko večje sestave. Najzgodnejši med ustvarjalci komornih del je bil Anton Stöckl (1850–1902), ki je leta 1878 napisal godalni kvintet *Spominčice*, leta 1891 *Klavirski kvintet za klavir, dvoje gosli, violo in čelo*, pa tudi *Sonata št. 3 za 2 violini in klavir*.⁶¹ Leto pozneje je Fran Korun Koželjski napisal *Reverie pro Streichquartet*, šest let pozneje pa še fantazijo oz. parafrazo *Aus der Reverie pro Streichquartet* in *Aus der Heimath Paraphrase über slavische Lieder für Streichinstrumente* (okoli 1898). Korunovemu komornemu ustvarjanju je sledil že Risto Savin, ki je leta 1893 napisal svoje prvo komorno delo *Trio v d-molu*, temu pa je do leta 1920 sledilo še njegovih preostalih devet komornih del, od tega dve priredbi. Savin se s svojim relativno obširnimi komornimi opusom uvršča med najplodnejše slovenske skladatelje na področju instrumentalne komorne glasbe v tem obdobju. V obdobju komornega ustvarjanja Rista Savina, v letih 1893–1920, so nastali še nekateri godalni kvarteti preostalih slovenskih skladateljev. Med njimi sta *Godalni kvartet* Frana Serafina Vilharja (1852–1928) in kvartet Vasilija Mirka *Pot po domu* iz leta 1914, za obstoj katerega vemo le iz skladateljevega seznama.⁶² Poleg teh sta godalne kvartete prispevala še Saša Šantel, ki je svoj *Godalni*

⁵⁶ Milan Kuna, »Václav Talich a Lublaň«, *Hudebni věda* 20 (1983): 346.

⁵⁷ *Andante f-mol* za violončelo in klavir; *Nachtbilder*; *Kleines Preludium für eine Violine mit Harmoniumbegleitung*; *Fantazija za violino in klavir*; *Menuett für Violine mit Klavierbegleitung*; *Moderato*; *Podoknica* (hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka).

⁵⁸ Benjamin Ipavec je od violinskih komornih del napisal *Menuett für 2 Violinen* (hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka). Med njegovimi komornimi deli je znan tudi klavirski trio *Annen-Quadrille* (6 plesov za klavirsko trio). Glej Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3. zvezek, 295.

⁵⁹ Med Krekova komorna dela sodijo *Impromptu za gosli in klavir* (1882/1883); *Scherzino für Violine und Klavier* (1896), op. 1, št. 2; *K Böcklovim stikam* (1905); in klavirski trio *Adagio* v g-molu. Glej Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3. zvezek, 380.

⁶⁰ Viktor Parma je za violino in klavir leta 1878 napisal *Divertissement brillant* in okoli leta 1910 *Reverie*. Leta 1923 je napisal tudi *Godalni kvartet*.

⁶¹ Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3. zvezek, 276.

⁶² Ivan Klemenčič, »Slovenski godalni kvartet«, *Muzikološki zbornik* 24 (1988): 70.

kvartet op. 3 iz leta 1905 pozneje predelal v *Scherzo za violino in klavir*, ter kvartet Stanka Premrla, ki je nastal v času njegovega študija na Dunaju v letih 1907–1908.⁶³ V obdobju Savinovega komornega ustvarjanja so nastali še godalni kvarteti Lucijana Marije Škerjanca (1900–1973)⁶⁴ in Srečka Koporca (1900–1965).⁶⁵ V letih 1908–1920 so začele nastajati tudi številne violinske komorne skladbe sonatne oblike, ki so jih pisali Stanko Premrl (1880–1965),⁶⁶ Emil Adamič (1877–1936),⁶⁷ Vasilij Mirk (1884–1962),⁶⁸ Ivan Karel Sancin (1893–1974)⁶⁹ in Anton Foerster (1837–1926),⁷⁰ seveda pa so nastala tudi številna preostala violinska dela.

Iz zapisanega je razvidno, da se je komorno ustvarjanje na Slovenskem začelo vidneje razvijati šele v zadnji tretjini 19. stoletja – tako na ustvarjalnem kot tudi na poustvarjalnem področju. Risto Savin sicer ni bil prvi niti edini, ki je v tem obdobju ustvarjal na področju komorne glasbe, je pa s svojim relativno obsežnim komornim opusom vidno pripomogel k razširitvi komornega opusa na Slovenskem.

* * *

V obdobju, ko se je Savin začel posvečati komorni glasbi, predvsem pa kompoziciji nasploh, je na dunajski topniški kadetnici poučeval geografijo ter vodil pevski zbor.⁷¹ To je bilo eno njegovih najpomembnejših življenjskih obdobjev, predvsem za njegov nadaljnji skladateljski razvoj, saj mu je Dunaj v tem smislu nudil precej več kot mu je lahko ponudila domovina, še manj pa rodni Žalec. Te možnosti je s pridom izkoristil in se vpisal na zasebni študij kompozicije k Robertu Fuchs, sicer profesorju na dunajskem konservatoriju. Savin je pri njem študiral pet let, hkrati se je razgledoval tudi po tamkajšnjem glasbenem svetu.

⁶³ Prav tam.

⁶⁴ Lucijan Marija Škerjanc je v svojem najzgodnejšem ustvarjalnem obdobju napisal *Godalni kvartet v C-duru* (1917) in *Godalni kvartet v D-duru* (1921).

⁶⁵ Srečko Koporc je v duševni krizi v zadnjih dneh svojega življenja nameraval sežgati svoj celotni kompozicijski opus razen nekaterih zborov, ki so že bili pripravljeni za tisk, v poslovnem pismu pa je celo prosil svojo ženo, da dokonča njegovo uničevalno delo. Zaradi tega se je ohranil le skromen del njegovih skladb, ki ga skladatelj ni utegnil uničiti, ker ga je prehitela smrt. Na srečo pa obstaja pismo iz leta 1936, ki ga je Srečko Koporc poslal Stanku Premrlu in ki vsebuje popis njegovih del. Ta seznam navaja naslednja Koporčeva komorna dela: *Epizode* za flavto, klarinet, fagot (edina v celoti ohranjena Koporčeva komorna kompozicija); *Trio* za flavto, fagot in klavir (ohranjen je le prvi stavek); *Godalni kvartet* (ohranjeni so le posamezni glasovi); *Sonata za violino in klavir*; *2 kasakaciji* s sedmimi stavki (zasedba ni znana); *3 Sonate za violino*; *Godalni kvartet z zborom*; *Sonata za klarinet, oboe, saksofon, rog in klavir* z naslovom *Concerto grosso*. Glej Roman Leskovic, »Komorne skladbe Srečka Koporca«, *Muzikološki zbornik* 10 (1974): 67; Pismo Srečka Koporca Stanku Premrlu, 16. 5. 1929, mapa Stanka Premrla, korespondenca (hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka).

⁶⁶ Med Premrlova komorna dela sodijo *Sonetni stavek* za violino in klavir (1908); *Godalni kvartet* (1907–1908); in *Pihalni oktet* (1907). Glej Andrej Rijavec, »K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe«, 139.

⁶⁷ Emil Adamič je od komornih del pisal pretežno violinska komorna dela: *Satira* (1902); *Duet za dve violini* (1903), *Idila*, op. 7, št. 2 (1904); *4 Sonate za violino in klavir* (1914); *Sonatina in modo classico* za violino (flavto) in orkester ali godalni kvartet (1916). Poleg violinskih komornih del je od komornih del napisal še *Lousko fanfaro* za štiri rogove v F-duru; *R verie* za corno-solo, 2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota (1912). Glej Zupančič, *Razvoj violinizma na Slovenskem ...*, 286; L. M. Škerjanc, *Emil Adamič* (Ljubljana: Založba Ivan Grohar, 1937), 190.

⁶⁸ Med Mirkova komorna dela štejejo *Upanje* za violino in klavir (1902); *Sonato za violino in klavir* (1914–1920); *Godalni kvartet* (1914); in *Godalni trio* (1913). Glej Rijavec, »K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe«, 139.

⁶⁹ Ivan Karel Sancin je napisal naslednja violinska dela: *Valček*; *Sonatina za violino in klavir v d-molu*; *Tarantela*; *Nina-nana* (Uspavanka); *Fantazija*. Dela so ohranjena v Osrednji in humanistični knjižnici, Celje. Domoznanski oddelek.

⁷⁰ Med Foersterjevimi komornimi deli so znana *Sonatina za violino in klavir* (1920); *Domačinke* za violino in klavir; in *Tri slovenske pesmi* za godalni kvintet, op. 146. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3. zvezek, 311.

⁷¹ Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 18.

Kmalu po začetku kompozicijskega študija je napisal svoje prve skladbe, ki jih je večinoma zavrgel. Med njimi je bil najverjetneje tudi *Godalni kvartet*, ki ga omenja bratu Josipu v pismu z dne 28. marca 1895.⁷² Svoje naslednje komorno delo *Trio in D-moll für Pianoforte, Violine und Violoncello*⁷³ je Savin najverjetneje napisal leta 1893 v času študija pri Robertu Fuchs. Prvotno ga je označil kot op. 1, pozneje kot op. 0. Tega tria skladatelj ni navedel v seznamu skladb, ki ga je sestavil v zadnjih letih svojega življenja in iz njega izbrisal več svojih skladb, v mnogih primerih pa je spremenil le prvotne označbe opusov.⁷⁴ *Trio v d-molu* je zgrajen iz štirih stavkov: Allegro con brio – Adagio – Scherzo – Finale in je pisan po klasicistično-romantičnih vzorih. V tem študijskem obdobju se je Savin posvečal vokalnemu in instrumentalnemu stavku. V okviru slednjega se je najprej osredotočil na komorno glasbo, ki je bila mišljena bolj kot sestavni del Savinovega učnega procesa. Čeprav je skladatelj omenjeni trio izključil iz seznama lastnih skladb, je ta leta 1951 izšel v samozaložbi njegove soproge Olge Širce. Ob tej priložnosti je Pavel Šivic o triu zapisal: »Trio je napisan po vzoru romantikov in ne išče svojih poti. Vendar je Savinovo obvladovanje oblike in zvoka z ozirom na čas nastanka tega dela občudovanja vredno. Zna si pri gradnji pomagati z gradacijami, kontrasti, izpeljavami tem in medigrami tako večče, da delo povsod teče in ob poslušanju zapušča ugoden dojem. Nekateri glasbeni poudarki pa zahtevajo korekture v besedilu, ki pa so žal izostale in občutno motijo.«⁷⁵

Za razliko od Savinovega prvega klavirskega tria, je skladatelj svoj naslednji klavirski trio, ki je v rokopisu naslovljen *G-moll trio für Violine, Cello und Clavier*⁷⁶ v svoj seznam vključil in ga označil kot op. 6. Delo je bilo najverjetneje napisano leta 1894 in je bilo prvotno označeno kot op. 18. Sestavljeno je iz treh stavkov in se tako oblikovno kot tudi harmonsko in tematsko ne oddaljuje od običajnih skladateljskih postopov 19. stoletja. Prvi stavek je sonatne oblike in je značilno romantičen z razburljivo moško in lirično žensko temo. V tem delu so še posebej vidni vplivi Felixa Mendelssohna (1809–1847) in Johannes Brahmsa (1833–1897). Vplivi slednjega se v tem triu pokažejo že na začetku prvega stavka, kjer ima klavir melodijo, ki je okrepljena z oktavo in seksto, kar je značilnost Brahmsovega klavirskega stavka. Druga tema pa še posebej ob svojem tretjem nastopu močno spominja na lirično temo iz klavirskega tria v d-molu Felixa Mendelssohna, tako po melodiji kot tudi po instrumentaciji (violina in čelo v oktavah, klavirska spremljava pa v osminkih oktavnih figurah s piano dinamiko). Drugi stavek je tridelna pesemska oblika z zaključnim delom in reminiscenco. Harmonski načrt je preprost, z ves čas prisotnim d-molom, ki modulira v bližnje tonalitete (F-dur, g-mol itd.). Med posameznimi deli skladbe so prehodi in mostički. Oblikovne dele ob vsakem nastopu spreminjajo in stopnjujejo tako instrumentacija kot klavirska spremljava ter imitacijski vstopi. Skladatelj je v tem stavku uspel eno samo glasbeno zamisel ujeti v velik dramaturški lok. Naslednji stavek kot razmišljujoči uvod (*Adagio*) napove vedro temo v G-duru, ki se nadaljuje v *Allegro ma non troppo*. Slednji je napisan kot rondo (ABACABA + koda), ki se s figuraliko zaključi v prestissimu. Trio je napisan tehnično zahtevno, kar se kaže predvsem v

⁷² Prav tam, 28. Pismo je transkribirano v Suzana Ograjenšek, Priloga k diplomski nalogi *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in glasbenem dogajanju* (Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1998–99), 122.

⁷³ Rokopis skladbe se nahaja v NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

⁷⁴ Cvetko, *Risto Savin ...*, 24.

⁷⁵ Pavel Šivic, »Glasbeno založništvo v letu 1951«, *Novi svet* 7 (1952): 370–371.

⁷⁶ Rokopis skladbe se nahaja v NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

prehodih in gradacijah, kjer ne manjka pasaž v klavirju ter razloženih akordov v violini, nekoliko manj v violončelu, vendar instrumenti še vedno nastopajo enakovredno. Podobno kot v nekaterih preostalih Savinovih instrumentalnih komornih delih, se tudi v tem delu, predvsem v izpeljavi prvega stavka, kaže nepoznavanje godalnega stavka, saj violina in violončelo prehajata skozi vrsto 'nehvaležnih' tonalitet z mnogimi nižaji (b-mol, Ges-dur, es-mol). Čeprav bi njegova vzornika J. Brahms in F. Mendelssohn svoje teme izpeljevala, obdelovala in razvijala spretneje, predvsem lirične teme pa tkala bolj poetično, vzneseno in navdihujoče, mu je kljub vsemu treba priznati, da je delo napisano z veliko mero 'obrtniškega' znanja. Cvetko je o tem delu zapisal, da »v tem pogledu in tudi po muzikalnem izrazu že presega običajno šolsko izdelavo, po kvaliteti pa še vendar ni tehtnejše od *Tria v d-molu*. Po invenciji je najboljši in najširši srednji stavek (Andante), ki dobro razodeva skladateljev smisel za lirična razpoloženja.«⁷⁷

Ob vsem tem moramo upoštevati, da se je Savin v letih 1893–1895, ko se je začel v glavnem posvečati komorni in orkestralni glasbi, v okviru svojega študija šele začel seznanjati z najrazličnejšimi ustvarjalnimi področji in glasbenimi oblikami ter se spopadal s tehničnimi težavami kot vsi skladatelji na svoji začetni poti. Zato niti ni presenetljivo, da je kar nekaj svojih začetniških del uničil in izključil iz seznama svojih skladb, saj v poznejših letih svojih začetniških del najbrž ni štel za zrela avtorska dela.

Med Savinovimi komornimi deli so najštevilčnejša dela za violino in klavir. Vsega skupaj je napisal šest skladb za violino in klavir, dve od teh sta priredbi njegovih lastnih orkestralnih del (*Serenada*, *Plesna legendica*).⁷⁸ Savinova violinska dela danes niso širše znana, saj niso pustila skoraj nikakršnih sledi v periodiki tistega časa, zelo redko pa so omenjena tudi v strokovni muzikološki literaturi.⁷⁹ Čeprav violinska dela v Savinovem skladateljskem opusu po svoji domiselnosti in kakovosti ne izstopajo, jim širše gledano pripada pomembno mesto med zgodnejšimi slovenskimi violinskimi deli.

Njegova prva violinska skladba z naslovom *Allegretto grazioso za gosli in klavir*, op. 16, je nastala leta 1901 nekje med Dunajskim Novim mestom (Wiener Neustadt) in Prago.⁸⁰ Leta 1901 je Savin zaključeval svoje poučevanje nauka o orožju na Terezijanski akademiji v Dunajskem Novem mestu in začel novo življenje v Pragi, kjer se je med drugim kompozicijsko izpopolnjeval pri Karlu Knittlu. Že pred študijem na Dunaju se je zanimal za slovensko ljudsko pesem, pozneje pa je zanimanje razširil tudi na druge slovanske narode. Ljudske pesmi je začel preučevati z namenom, da bi njihovo motiviko uporabil v svojem glasbenem ustvarjanju, kar je storil že v prvi violinski skladbi *Allegretto grazioso*. V tej skladbi je čutil vplive različnih okolij, v katerih je do tedaj živel, ustvarjal in se v njih navdihoval: avstrijsko, hrvaško, bosansko in češko.⁸¹ Skladba je zasnovana kot tridelna velika pesemska oblika nepravilne gradnje. Oba dela sta med seboj kontrastna tako po melodični kot tudi harmonski strukturi. Prvi del (del A) je zasnovan v klasicističnem duhu širšega pomena, stilno spominja na lahkotno dunajsko

⁷⁷ Cvetko, *Risto Savin ...*, 25.

⁷⁸ Vsa njegova violinska dela hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

⁷⁹ Savinova violinska dela omenja edino Dragotin Cvetko v svoji monografiji *Risto Savin ...*, 59, 65–66 in 106. V okviru poglavja o Savinu violinskih del ne omenja niti Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979), 256–261.

⁸⁰ Cvetko, *Risto Savin ...*, 59.

⁸¹ Do tedaj je živel že v Gradcu, v Osijeku, na Dunaju, v Banjaluki, v Sarajevu, v Pragi in v Przemyslju.

salonsko violinsko virtuoznost, ki jo sestavljajo lažji violinski tehnični elementi (staccato, enostavnejši načini delitve loka, tremolo, akordi, oktave). Dunajska lahkotnost se kaže v uporabi značilnih intervalnih postopov: dominantni septakord, tritonus, septima, terca, čemur sledi razvez v toniko (primer 1).



Primer 1: Risto Savin, Allegretto grazioso, op. 16, takti 2–3.

Melodika sloni na dunajski vojaški glasbi, ki jo je Savin zaradi svojega osnovnega poklica zagotovo odlično poznal, na trenutke pa spominja celo na lahkotni stil dunajskih operet. Violinska motivika je ujeta v motorično gibanje osmink v kromatično-lestvičnem gibanju (primer 2), močno je izpostavljena tudi gracioznost, na katero namiguje že sam naslov skladbe.



Primer 2: Risto Savin, Allegretto grazioso, op. 16, takti 14–16.

Drugi del (del B) je prvemu kontrasten predvsem melodično, saj dunajski lahkotnosti sledi folkloristično in romantično obarvan drugi del. V slovanski melodiki so izpostavljeni predvsem elementi ruske folklore (primer 3) in balkanski folkloristični melos z izrazito ritmično plesno spremljavo (primer 4), nad katero so nanizani imitacijski vstopi.

Primer 3: Risto Savin, Allegretto grazioso, op. 16, takti 52–55.



Primer 4: Risto Savin, *Allegretto grazioso*, op. 16, takti 59–64.

Harmonska gradnja je kljub mnogim tonalnim izmikom še vedno enostavna in tonalno stabilnejša kot v poznejših Savinovih violinskih delih. Uporaba slovanske folklorne melodike je tesno povezana z močnim vseslovanskim prebujanjem, ki je bilo značilno za 19. stoletje in se je odražalo tudi v slovanski glasbi tistega časa. Za uresničevanje takšnih konceptov je bila Praga odlično okolje, saj sta v tej smeri uspešno delovala že Savinova vzornika Bedřich Smetana (1824–1884) in Antonín Dvořák (1841–1904).

Kaj je Savina vzpodbudilo k pisanju njegove prve violinske skladbe, ni znano, mogoče pa je, da je nastala kot študijsko delo. Poleg tega je violina zaradi svoje uporabe v ljudskem muziciranju zelo primerna za izvajanje skladb folklornega značaja.

Obravnnavani skladbi dajeta privlačnost predvsem nasprotje lahkotne melodike dunajskega tipa in slovanskega ljudskega melosa. O izvedbah te skladbe obstaja zelo malo sledi, predvsem za obdobje, ko je Savin še živel in ustvarjal. V Savinovi notni zapuščini so ohranjeni prepisi Mihaela Rožanca (1885–1971), na katerih so označena lokovanja, prstni redi in druge violinske oznake.⁸² Velika verjetnost je, da so popravki nastali izpod peresa Mihaela Rožanca, ki je bil violinist in je utegnil *Allegretto grazioso* celo izvajati. Skladba je bila natisnjena šele leta 1954 v zbirki *Štiri skladbe za violino in klavir*.⁸³

Leta 1903 je bil Savin iz Prage premeščen k polku v Varaždin, kjer je ostal do leta 1907. V tem obdobju, leta 1905, je napisal svoje najvidnejše in najbolj izvajano violinsko delo *Dva intermezza za gosli in klavir*, op. 14.⁸⁴ Skladatelj si je *I. Intermezzo*, ki je monotematske gradnje, zamislil v otožnem razpoloženju in mu vdahnil pripovedni značaj. Celovitost skladbe sloni na ritmično prepoznavnem motivu, ki se ponavlja po večini na začetku vsakih osmih taktov. Izpeljava teme se začne v durovski tonaliteti z optimističnim razpoloženjem, v nasprotju z otožnim začetkom skladbe, ki uvaja molovo subdominanto. Bogate modulacije in harmonski izmiki iz osnovne tonalitete so značilnosti novoromantičnega sloga. Že sam značaj in naslov skladbe izključujeta uporabo specifične violinske tehnike, poudarek je namreč na izraznosti. Poleg harmonske podlage (akordi, lestvice in prehajalni toni) klavir z imitacijo motiva enakovredno dopolnjuje violinsko linijo.

Čeprav je *II. Intermezzo* prvemu podoben po razpoloženju, oznaki tempa, taktovskem načinu ter monotematskosti, ju razlikuje tako oblikovna zgradba kot tudi

⁸² Omenjene note hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

⁸³ Zbirko *Štiri skladbe za violino in klavir* je leta 1958 posnel Albert Dermelj (posnetek hrani arhiv RTV Slovenije). Edina dokumentirana izvedba te skladbe je zabeležena na programskem listu koncerta Vladimírja Škerlaka iz leta 1960 v okviru Ristu Savinu posvečenega koncerta Akademije za glasbo. Hrani NUK, Glasbena zbirka. Ljubljana.

⁸⁴ Savinov rokopis, ki je ohranjen v NUK, Glasbena zbirka, nosi dve dataciji: maj 1905 in november 1919.

harmonska struktura. Pri drugem intermezzu gre za oblikovno preprostejšo dvodelno zgradbo z zaključkom. Skladatelj teme ne razvija kot v prvem intermezzu, pri katerem zavzema obdelovanje teme z gradacijo in dramatskim nabojem osrednje mesto skladbe. Drugi intermezzo se od prvega razlikuje tudi po harmonskih zgradbi, ki je zanimivejša in naprednejša.

Cvetko je o Savinovih intermezzih zapisal: »[...] v ta dva je vnesel mnogo občutja, ju gradil na osnovi modernih oblikovalnih načel in jima vliv povsem novo zvočnost.«⁸⁵ Savinova rokopisa sta bogata s prstnimi redi in lokovanji, zato lahko sklepamo, da sta bili obe skladbi izvedeni že pred natisom leta 1951. Pri notografiranju za tisk je prišlo do številnih napak. Tisk je z violinskimi oznakami opremil Karlo Rupel, ki je oba intermezza izvedel leta 1949 v Žalcu in v Celju.⁸⁶

Kot zadnje izvirno delo, ki ga je Savin napisal za violino in klavir, omenimo *Balado v Des-duru za violino in klavir*, op. 21, ki je nastala leta 1919. Konec prve svetovne vojne je za Savina pomenil prekinitev z dotedanjim načinom življenja. Njegovo vojaško službovanje se je končalo, naselil se je na posestvu v Žalcu in se posvetil predvsem kompoziciji. Omenjena *Balada za violino in klavir* je njegovo najdaljše in najzahtevnejše violinsko delo.

Nastopa prve, skrivnostno-dramatične teme, ki je polna harmonskega nemira, in kontrastne, lirične druge teme, ki je preprostejše harmonske gradnje, dajeta vtis sonatne oblike. Izpeljava, ki sledi, se spremeni v svobodno fantazijo. Prva tema je harmonsko zahtevnejša, pojavljajo se kromatične modulacije, zmanjšani akordi, medtem ko je druga tema s pojavljanjem stranskih dominant harmonsko enostavnejša. V obeh delih se razlikuje tudi vloga klavirja, ki je v prvem delu večja, saj klavir violino dopolnjuje, v drugem delu pa ima bolj spremljevalno vlogo. V skladbi nastopi tudi del C (*Piu Vivo*), ki v violinskem partu s stopnjevanjem tempa in dolgimi prehodi prinese nov material.

Zelo verjetno je, da se je Savin v tej skladbi navdihoval v Aškerčevi *Godčevi baladi*, ki je zgoščena in izrazito epska s kratko zasnovno, strmim zapletom, polnim fantazije.⁸⁷ Fantazijska je tudi sama oblika skladbe, kar je pogost pojav pri instrumentalnih baladah.⁸⁸ Aškerc v *Godčevi baladi* prikaže godca, ki se sredi noči vrača z gostije in prestrašen igra na violino (gosli) prikazni, ki se zjutraj razkrije kot volk. Gre za slovanski ljudski motiv, ki ni bil znan le pri nas, temveč tudi pri Čehih, Aškerc pa naj bi motiv povzel po pripovedovanju svojega očeta.⁸⁹ Znano je, da je Savin napisal mnoga vokalna dela na Aškerčeva besedila, saj so bile njegove slovanske ideje blizu njegovemu lastnemu dojemanju nacionalnosti.⁹⁰ Savin je želel v glasbi uporabiti posebnosti južnoslovanskih etničnih skupin. V pismu bratu Josipu (20. 10. 1895), ko mu je slednji poslal besedila nekaterih

⁸⁵ Cvetko, *Risto Savin ...*, 66.

⁸⁶ Karlo Rupel je *Dva intermezza za violino in klavir*, op. 14, izvedel 8. oktobra 1949 v Celju in 9. oktobra 1949 v Žalcu. Pozneje ju je izvedel leta 1960 še neimenovani Ruplov študent, ko je Akademija za glasbo priredila koncert Savinovih del. Na RTV Slovenija ju je leta 1966 posnel Tomaž Lorenz, ki ju zadnja leta izvaja tudi na svojih koncertih. Poleg njega je Savinova dela izvajal in posnel tudi violinist in dirigent Franci Rizmal. Glej Suzana Ograjenšek in Zoran Krstulović, »Bibliografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 293. Koncertni list Akademije za glasbo hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

⁸⁷ Anton Aškerc, »Gódcéva balada«, *Ljubljanski zvon* 10, št. 1 (1890): 1.

⁸⁸ Milo Cipra, »Balada«, v *Muzička enciklopedija*, ur. Krešimir Kovačević, 1. zvezek (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971), 115–116.

⁸⁹ Viktor Smolej, »Volk in godec v Aškerčevi baladi«, *Jezik in slovstvo* 28 (1983), 297.

⁹⁰ Cvetko, *Risto Savin ...*, 60.

slovenskih pesnikov, je Savin (v slovenskem prevodu) zapisal: »Posebno Aškerc me je navdušil, lahko rečem docela osvojil. Balade tega moža se uvrščajo med najboljše sodobne pesniške stvaritve.«⁹¹ Pozneje omenja, da so bile prav Aškercove balade praktična šola njegove dramatike. Obravnavana *Balada za violino in klavir* pa v primerjavi z njegovimi preostalimi violinskimi deli vsebuje največ dramskega naboja. Ker instrumentalne balade nimajo besedil, tudi ni zanesljivih kazalcev, po katerih bi lahko zanesljivo ugotovili skladateljev vir navdiha. Omeniti je potrebno tudi, da se tiskana različica te skladbe precej razlikuje od rokopisnega izvornika predvsem glede violinskega lokovanja.⁹² Tehnično je skladba težko izvedljiva, predvsem zaradi nevhvaležnih predznakov (ces, bb, fisis, cisis, fes itd.) in za violino nenavadnih tonalitet (Ges-dur, Des-dur, des-mol itd.). Čeprav skladba vsebuje nekatere zanimive vložke, melodično ni preveč izrazita. Iz časopisnih odmevov zasledimo, da je leta 1920 omenjeno skladbo izvedel violinist Karel Jeraj.⁹³

Leta 1920 je Savin napisal svoje zadnje izvorno instrumentalno komorno delo, *Sonata za čelo in klavir*, op. 22.⁹⁴ Sonata je štiristavčna (Allegro moderato – Andante – Allegretto – Allegro molto) in je napisana v poznoromantičnem duhu, oblikovno pa, podobno kot nekatera preostala Savinova komorna dela, ne daje vtisa enotne glasbene celote. Čeprav nudi delo izvajalcu paleto tehničnih in izraznih možnosti, je tudi v tej skladbi očitno, da se je skladatelj bolj kot v godalnem stavku znašel v klavirskem, ki pogosto prevzame vodilno vlogo. Skladatelj v tej skladbi, z uporabo nekaterih značilnih godalnih manir (tremolo, pizzicato, dvojemke itd.), sicer nekoliko bolje izkorišča zmogljivosti instrumenta, vendar ponekod ne uspe najbolje izkoristiti primerne lege violončela. Vodilne teme tako ponekod postavlja v nizke lege violončela, s čimer ob bogati akordični klavirski spremljavi violončelu onemogoči, da bi zasijalo v vsej svoji izraznosti in se tako prebilo v ospredje. *Sonata za čelo in klavir* je kljub nekaterim pomanjkljivostim od vseh Savinovih instrumentalnih komornih del, predvsem zadnja leta, najpogosteje izvajano in med violončelisti precej priljubljeno delo.

Poleg izvornih instrumentalnih komornih del je Savin za violino in klavir priredil še dve lastni orkestralni skladbi. Že v zgodnjih študijskih letih (najverjetneje leta 1894) je napisal orkestralno *Serenado*, op. 4, ki je bila njegov zgodnejši orkestralni poskus.⁹⁵ Formalno in muzikalno se je držal klasicistično-romantičnih vzorov, instrumentacije pa se je očitno šele učil. Oktobra 1906 je omenjeno *Serenado* najprej priredil za klavir, pozneje (novembra 1906) tudi za violino. Iz obeh omenjenih priredb je razvidno, da je najprej na osnovi partov za oboi, klarineta in flauti nastala klavirska priredba, na podlagi katere je nato oblikoval še priredbo za violino in klavir. Obe priredbi sta si med seboj izjemno podobni, saj je iz klavirske (primer 5) prevzel najvišje tone

⁹¹ Citiran je slovenski prevod pisma po Cvetku, prav tam, 30. Originalno pismo, napisano v nemščini, je transkribirano v Ograjšek, *Dopisovanje Rista Savina*, Priloga, 123: 'Namentlich Aškerc hat mich begeistert, ja ganz gefangen genommen. Die Balladen dieses Mannes gehören zu den besten Poetischen Leistungen der Gegenwart'.

⁹² V izvorniku je mnogokrat uporabljena oznaka »pizz.« v forte dinamiki, kar enkratno ilustrira vsebino Aškercove pesmi, polni omemb o impulzivnem igranju na violino, ki ima za posledico, da na godčevem instrumentu ena za drugo pokajo strune. V tisku je tudi precej napak, predvsem v zvezi z lokovanjem (npr. oznaka »pizz.« ni napisana, pozneje pa je zapisana oznaka »arco«, ki v splošnem spreminja predhodno označeno lokovanje, npr. »pizz.« in podobno).

⁹³ »Koncert Thierry-Jeraj-Brezovšek v Celju«, *Nova doba*, 16. 11. 1920, 3.

⁹⁴ Na koncu partiture je skladatelj pripisal, da je bilo delo končano na veliki četrtek leta 1920. Delo je leta 1954 založila njegova žena Olga Širca. Tako tisk kot tudi rokopis hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

⁹⁵ Cvetko, *Risto Savin ...*, 25. Rokopis skladbe hrani NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka.

in jih prenesel v violinski part, preostali klavirski part pa je preprosto ostal enak (primer 6).



Primer 5: Risto Savin, Serenada za klavir, op. 4, takti 1–4.



Primer 6: Risto Savin, Serenada za violino in klavir, op. 4, takti 1–4.

Druga priredba za violino in klavir z naslovom *Andante* je nastala po drugi sliki iz mimične igre *Plesna legendica*, op. 19, ki jo je Savin napisal med vojno, leta 1918 v Leobnu. Tam ga je eden od prijateljev opozoril na Gottfrieda Kellerja, zato je pozneje prebral njegovih *Sedem legend*; navdahnila ga je predvsem zadnja – *Plesna legendica*. Po Kellerju je Savin prevzel osnovno idejo, mnoge stvari, predvsem konec, pa je spremenil. Napisana je v obliki suite v novoromantičnem stilu. Prvič je bila izvedena februarja leta 1922 na odru ljubljanske Opere, vendar ni imela večjega uspeha. Odtlej *Plesna legendica* ni bila več izvedena, zato je Savin začel razmišljati o drugačnem scenariju, da bi jo ponovno oživil.⁹⁶ Glasbi druge slike je vsekakor dal novo življenje v priredbi za violino in klavir z naslovom *Andante*. Priredba je skoraj dosledno povzeta po orkestralni partituri baleta, ohranil je celo isto tonaliteto (Des-dur), čeprav je ta za violino sicer precej nevhvaležna. Klavirski part je prirejen kot navaden klavirski izvleček partiture, violina pa iz orkestralne partiture prevzema predvsem glavne motive obeh flaut in prve violine. En kratek odsek je napisan popolnoma na novo. Gre za nekakšen

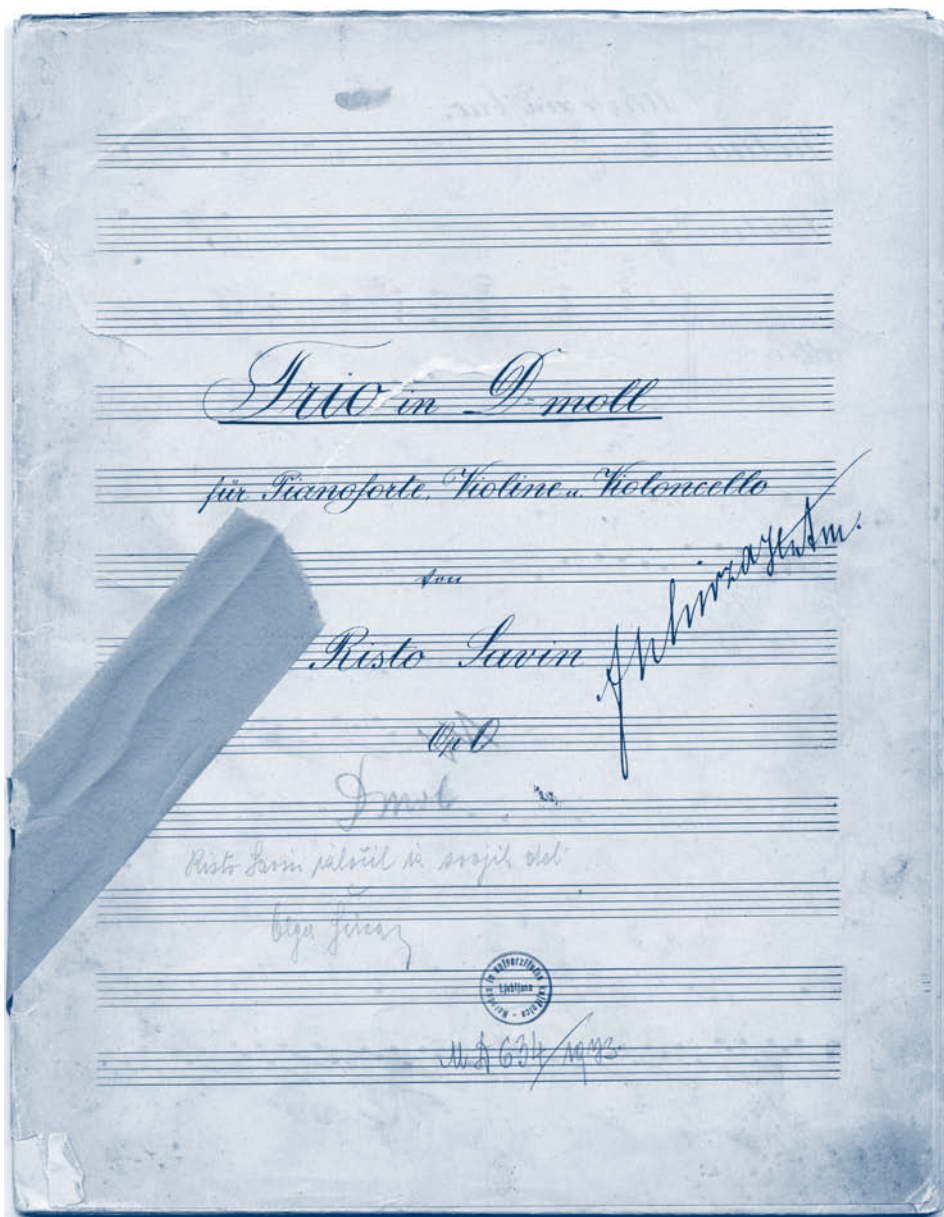
⁹⁶ Cvetko, *Risto Savin ...*, 102.

kolaž vseh glavnih orkestralnih motivov, združenih v violinskem solističnem partu. Priredbi morda primanjkuje violinske barvitosti, saj je v celoti napisana v zgornjih registrih violine, ki izhajajo iz parta za flavto, po temah katere je priredba večinoma zasnovana.

* * *

Risto Savin je v svojem skladateljskem opusu napisal deset instrumentalnih komornih del – godalni kvartet, dva klavirska tria, sonato za violončelo in klavir ter šest violinskih del, od katerih sta dve priredbi njegovih lastnih orkestralnih del. Savin sicer ni bil prvi skladatelj, ki se je usmeril tudi h komornemu ustvarjanju, ki je bilo tedaj na Slovenskem še precej zapostavljeno, je pa bil zagotovo med najzgodnejšimi in najplodnejšimi skladatelji, ki so na Slovenskem ustvarjali znotraj te zvrsti. Čeprav je večina njegovih instrumentalnih komornih del danes redko izvajanih, njegova violinska dela zasedajo izjemno pomembno mesto, saj kljub nekaterim pomanjkljivostim spadajo med zgodnejša slovenska violinska dela, ki se jim je uspelo izviti iz salonskih okvirov in so bila zato primerna tudi za koncertno rabo. Ob zaokrožitvi Savinovega komornega opusa leta 1920 sta se tako komorna ustvarjalnost kakor tudi komorna poustvarjalnost na Slovenskem začeli bliskovito razvijati. K večji komorni poustvarjalnosti je pripomogla tudi ustanovitev godalnega kvarteta Zika (Zikovo kvarteto) leta 1920, med katerega člani je bil tudi slovenski violinist Ivan Karel Sancin.⁹⁷ K večji razširitvi komorne poustvarjalnosti pa je zagotovo najbolj pripomogla ustanovitev glasbenega konservatorija leta 1919, zaradi česar so številni obetavni glasbeniki začeli ostajati doma. Poleg tega so na Slovensko začeli prihajati nekateri izvrstni češki pedagogi, ki so si prizadevali mlajše generacije izuriti tudi v komornem muziciranju. Med takšnimi je bil zagotovo češki violinski pedagog Jan Šlais (1893–1975), ki je ustanovil Ljubljanski godalni kvartet v zasedbi Leon Pfeifer, Fran Stanič, Vinko Šušteršič in Oton Bajde. Takšni in drugačni dejavniki so posredno in neposredno vplivali tudi na nastanek novih slovenskih instrumentalnih komornih del. Pomen Savinovih obravnavanih komornih del se tako kaže predvsem v tem, da se je skladatelj že zelo zgodaj, ko je bila ta zvrst na Slovenskem še v povojih, usmeril tudi v ustvarjanje znotraj komorne zvrsti in v tem pogledu pomembno soustvarjal glasbeno zgodovino na Slovenskem.

⁹⁷ Primarij tega kvarteta je bil Richard Zika (1897–1947), Suchýjev in Ševčíkov učenec, ki je v letih 1918–1921 deloval kot koncertni mojster Slovenskega narodnega gledališča in kot učitelj violine na Glasbeni matici v Ljubljani. Kvartet Zika je sprva deloval v zasedbi Richard Zika, Karel Sancin, Ladislav Černý in Ladislav Zika. Pozneje je Sancina nadomestil violinist Herbert Berger, kvartet pa se je preimenoval v Praški kvartet.



Slika 1: Naslovnica Savinovega klavirskega tria v d-molu. NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka (z dovoljenjem)

II.

Risdo Savini op. 14 - 2.

Lento espressivo con molto decelerando.

Vino per se e comp. (2) m. 11. Bassi

Slika 2: Naslovnica Savinovega Intermezza za violino in klavir, št. 2. NUK, Ljubljana. Glasbena zbirka (z dovoljenjem)

SUMMARY

The chief exponents in the process of introducing instrumental chamber music to Slovene lands during the nineteenth century were German music societies. Among those, the most active was the Philharmonic Society in Ljubljana, which made the most considerable effort in this field, especially in the period of activity of Hans Gerstner (1851–1939). Although the programmes of the Philharmonic Society mostly favoured chamber works of famous composers, chamber works of local composers were also performed occasionally.

Within Slovene cultural circles, chamber performances of modest scope were introduced by the reading societies in the 1860s. The musical preferences of these societies, due to their Slavic affiliation, were usually centered on vocal music, since the ability to use texts in the vernacular blended better with their objectives. It was for that reason that chamber music was featured only as an exception. Despite the fact that Glasbena matica strived to develop concert activity in all fields, vocal music remained in the limelight for a while longer: though Glasbena matica organized concert evenings since 1888, chamber music did not feature on its concert programmes until 1893. The

same goes for the practice of composing chamber music which, with the exception of vocal and piano music, remained neglected. In the last third of the nineteenth century the first Slovene composers ventured in the field of instrumental chamber music, writing mostly less demanding salon violin pieces as well as some chamber compositions for bigger ensembles. It was during this period that Risto Savin began composing and wrote his early chamber compositions. He wrote ten instrumental chamber works: a string quartet, two piano trios, a cello sonata and six violin pieces, two of which were arrangements of his own orchestral compositions. Savin's instrumental chamber opus was emerging during 1893–1920, at the time when chamber music in Slovene lands was still in its infancy. After 1920 the field of chamber performance and composition began to develop much faster, evidence of the interdependence of both fields. Savin with his instrumental chamber works paved the way for Slovene chamber repertoire in the period of its very early beginnings. Regardless of the fact that his violin works were the earliest Slovene compositions suitable for concert use, they and the rest of his chamber compositions, apart from his cello sonata which has often been performed recently, remain nowadays largely unperformed.

Jernej Weiss

Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru
Faculty of Pedagogy, University of Maribor

Klavirske skladbe Rista Savina

Risto Savin's Piano Works

Prejeto: 29. junij 2012
Sprejeto: 14. september 2012Received: 29th June 2012
Accepted: 14th September 2012**Ključne besede:** lirične miniature, *Novi akordi*, čustvenost, *Romanca*, klavirske skladbe.**Keywords:** lyrical miniatures, *New Chords*, sentimentality, *Romance*, works for piano.

IZVLEČEK

ABSTRACT

Klavirske skladbe Rista Savina ne pomenijo težišča v skladateljevi ustvarjalnosti, čeprav njegov klavirski opus nikakor ni majhen. Glede na celoten skladateljev opus Savinove klavirske kompozicije ne zasedajo ključnih pozicij, a ker je Savin pisal klavirsko glasbo v vseh obdobjih svojega skladateljskega ustvarjanja, njihove karakteristike jasno osvetlujejo njegova posamezna ustvarjalna obdobja.

Risto Savin's piano compositions are not central to his composing creativity – his most prominent works were devoted to stage and voice – but his output of pieces for piano is certainly not small. Savin wrote music for piano throughout the entire span of his composing career. Hence his piano works allow us to study the clear distinctions among the composer's respective creative periods.

Nesporno je, da so Savinova klavirska dela plod skladateljevega nenehnega zanimanja za klavirsko glasbo in tudi lastnega pianističnega udejstvovanja. Oboje se je raztezalo vse od njegovih domačih pianističnih poizkusov, prek sarajevskega obdobja v katerem je kot korepetitor med letoma 1886 in 1888 deloval na različnih glasbenih prireditvah,¹ izpopolnjevanja iz klavirja in glasbene teorije pri Friedrichu Hesslerju v Pragi med letoma 1888 in 1890,² njegovega ustvarjalno izredno plodovitega dunajskega obdobja, v katerem je napisal največ klavirskih skladb, do kasnejše klavirske ustvarjalnosti. Tako Savinova stalna aktivnost pri snovanju klavirskih del – skupno je napisal 24 klavirskih skladb razvrščenih v 15 opusov – omogoča bolj ali manj popoln vpogled v vsa obdobja skladateljeve ustvarjalnosti.³

¹ Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 15–16.

² Cvetko, *Risto Savin ...*, 17. Po vsej verjetnosti je šlo za privatni študij klavirja in glasbene teorije, saj Savina ne najdemo na seznamu študentov praškega državnega konservatorija. Johann Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag* (Prag: Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911).

³ Cvetkov seznam sicer navaja zgolj 15 klavirskih del. Tako manjkajo naslednje Savinove skladbe: *Slovenski ples*, *Pojdmo na Štajersku*, *Valse lent*, *Gavotte*, *Fanfara*, *Jugoslovanska suita*, *Ljubkovanje* (*Flirt*), *Rondo in Serenada*. Deloma upravičeno ne navaja

Z metodološkega vidika bo pričujoča obravnava skušala začrtati okvir temeljnih sestavin Savinovega klavirskega stavka. Prvenstveno bo torej usmerjena v obravnavo kompozicijskih prvin in soodvisnosti le teh za glasbeno izraznost. Šele na tej podlagi bo namreč mogoče sintetično razmejiti celoten Savinov klavirski opus ter poizkusiti osvetliti pogloblitve parametre zvočnega oblikovanja v skladateljevi klavirski ustvarjalnosti.

Savinovi ustvarjalni začetki na področju klavirske glasbe segajo v skladateljevo dunajsko obdobje, saj je njegov prvi klavirski opus nastal leta 1894. Ob njegovem nastanku je Savin kot častnik avstrijske vojske že tri leta deloval na Dunaju, kjer je med drugim vpisal tudi privatni študij kompozicije pri slovitem dunajskem pedagogu Robertu Fuchsu, sicer enem izmed najpomembnejših dunajskih profesorjev slovenskih študentov kompozicije,⁴ pri katerem je Savin s prekinitvami študiral kar pol desetletja.⁵ Kljub študijskim premorom, ki jih je od njega zahteval vojaški poklic, pa je prav med študijem pri Fuchsu v njem dokončno dozorela misel, da svoj čas še v večji meri posveti skladateljskemu delovanju. V tedaj kulturno izredno naprednem mestu ob lepi modri Donavi se je tako vse intenzivneje seznanjal z najsodobnejšo glasbeno produkcijo in reprodukcijo. Prav tako pa je na Dunaju Savin začel tudi s sistematičnim študijem glasbe, kar je vsekakor bistvena prelomnica v njegovem dotedanjem skladateljskem razvoju. Zanimivo je, da se mu je kot eden izmed bolj pomembnih dogodkov iz tega obdobja posebej močno v spomin vtisnil zgodovinski prikaz klavirske literature Antona Rubinsteina, ki je kot eden najznamenitejših pianistov svojega časa večkrat gostoval in predaval na Dunaju.⁶

Svoj prvi klavirski opus, ciklus z naslovom *Pavliha na potovanju* (op. 8) je torej Savin napisal kot razmeroma dobro izobražen glasbenik. Kljub temu je potrebno vedeti, da je bil Savin eden izmed tistih ustvarjalcev, ki so svoja dela vselej oblikovali skozi daljše časovno obdobje.⁷

Omenjeni ciklus, ki obsega tri kompozicije – *Scherzo*, *Sarabando* in *Koračnico* – zaznamuje poudarjena melodičnost, tradicionalen harmonski okvir in pregledna formalna členjenost. Savin je sicer klavirski ciklus sprva naslovil z *Drei Stücke für das Pianoforte* („Tri klavirske skladbe“), vendar je nato iz partiture črtal prvi stavek z naslovom *Allegretto* ter skladbam pripisal programske naslove. *Scherzo* je poimenoval *Pavliha pripoveduje*,

omenjenih del, saj so med njimi tudi takšna, ki jih je Savin kasneje orkestral in jih tako ni mogoče enoznačno uvrstiti zgolj h klavirskim skladbam. Cvetko, *Risto Savin*, 193. Prim. tudi novo Savinovo bibliografijo Suzana Ograjenšek in Zoran Krstulović, »Bibliografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 269–289.

⁴ Pri njem so poleg nekaterih znamenitih skladateljskih imen npr. Huga Wolfa, Gustava Mahlerja, Jeana Sibeliusa in drugih, študiral tudi nekateri slovenski študentje, med njimi Risto Savin, Karel Jeraj, Anton Lajovic in Stanko Premrl. Andrej Misson, »Slovenski skladatelji iz razreda Roberta Fuchsa«, *Fin de siècle in Gustav Mahler* 26 (2012): 118–133.

⁵ Dragotin Cvetko zapiše: »V njegovi kompozicijski šoli si je s študijem harmonije, kontrapunkta in instrumentacije pridobil večino tehničnega znanja, ki je potrebno za skladanje. Savin ga je označeval kot vsestranskega pedagoga, ki je z vso doslednostjo in natančnostjo vcepljal svojim študentom kompozicijsko tehniko. Savinov kompozicijski študij pri Robertu Fuchsu je torej novo, važno življenjsko delovno razdobje, začetek resnih skladateljskih poskusov [...]«. Cvetko, *Risto Savin* ..., 19–20.

⁶ Prav tam, 18–19.

⁷ Kot je razvidno iz pisma bratu Josipu iz leta 1895 naj bi torej Savin začel resneje ustvarjati šele v letu 1891, torej razmeroma pozno, ko je imel skladatelj že 32 let. Tako tudi Cvetko njegovo prvo ustvarjalno obdobje umešča med leti 1891 in 1907. Cvetko, *Risto Savin* ..., 21, 199. Glede tudi: Suzana Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in slovenskem glasbenem dogajanju* (Diplomska naloga, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1999), 10–14 in Suzana Ograjenšek, Priloga k diplomski nalogi *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in glasbenem dogajanju*, 122.

Sarabando *Pavliha pri španski plesalki*, Koračnico pa *Pavlihova koračnica*.⁸ Torej v zasnovi omenjenih skladb skladatelj ni sledil zunajglasbenim vplivom, temveč se je ob njihovem nastanku posluževal absolutne glasbene govornice, programske naslove pa dopisal kasneje. Tako bi veljalo oporekati Cvetkovi trditvi, da je zamisel omenjenega ciklusa »popolnoma programska«. ⁹ Prav tako manj verjetna pa se zdi tudi Cvetkova domneva,¹⁰ da se je skladatelj za omenjeni ciklus odločil pod vplivom Straussove simfonične pesnitve *Till Eulenspiegels lustige Streiche* („Vesele potegavščine Tilla Eulenspiegla“),¹¹ saj je bila slednja prvič izvedena šele 5. novembra 1895 v Kölnu, torej leto dni po nastanku Savinovega klavirskega ciklusa.

Če podrobneje analiziramo eno izmed prvih Savinovih klavirskih skladb, *Sarabando* št. 2 omenjenega ciklusa, ugotovimo, da gre v njej za razširjeno dvodelno pesemsko obliko aa bb' bb', za katero je v motivično-tematskem smislu značilna členjenost na manjše motivične enote vezane na en takt. Podobno kot *Sarabanda* sta tudi ostali skladbi istega opusa jasno členjeni. Seveda gre v omenjeni kompoziciji za tipično sarabandsko ritmično zasnovo, torej plesni stavek v počasnem tempu in 3/4 taktu s poudarkom na drugi dobi, ki pa kljub prepoznavnim karakteristikam v pričujoči skladbi ni preveč izrazita, saj je bolj ali manj vseskozi v funkciji formalne zaokroženosti pri Savinu vselej izrazite melodike. Harmonsko se skladatelj giblje znotraj enotnega tonalno-funkcijskega okvira c-mola in hipnih modulacij v bližnje tonalitete. Prav tako je že tukaj, v eni izmed Savinovih najzgodnejših klavirskih skladb, opaziti izrazit skladateljev smisel za prevzemanje in preoblikovanje motivike, ki daje občutek povezanosti motivičnih drobcev. Prav tovrstno organskost, oziroma sposobnost ustvariti veliko iz nič, pa na področju klavirske ustvarjalnosti pogrešamo pri številnih Savinovih slovenskih skladateljskih sodobnikih.

Zanimiva je Cvetkova opazka, da se že v prvem skladateljevem klavirskem opusu kaže orkestralna zasnova skladb.¹² Vsekakor Savinove kasnejše klavirske skladbe mestoma nakazujejo orkestralno zvočnost,¹³ ki pa je glede na prej omenjene značilnosti nikakor ni mogoče zaslediti že v Savinovem prvem klavirskem ciklusu. Tako se zdi, da se je skladatelj kljub novo pridobljenem kompozicijsko-tehničnem znanju v svojem prvem klavirskem opusu še vedno »boril« z različnimi tehničnimi problemi, saj omenjenega znanja še ni znal povsem suvereno vnašati v svoje kompozicijske rešitve. V celoti gre za ciklus, v katerem skladatelj z jasnimi motivičnimi in ritmičnimi karakteristikami dosledno sledi karakterju posameznih glasbenih oblik. Skladbe so torej formalno jasno členjene, v njih pa kljub barvitosti posameznih harmonij, ki jih skladatelj dosega s podvajanjem nekaterih tonov in posameznimi alteracijami, prevladuje zakoreninjenost znotraj konvencionalnejših tonalno-funkcijskih okvirov. Tako Savin v svojem prvem klavirskem ciklusu še vedno ostaja znotraj varnega območja tradicionalnega glasbenega stavka. Čeprav ga ne moremo uvrstiti med skladateljeva najkvalitetnejša klavirska dela, ima

⁸ Prav tako pa je kot je razvidno iz skladateljevega rokopisa prvotno oznako opusa (op. 12) spremenil v op. 8. Risto Savin, »Sarabanda«, *Digitalna knjižnica Slovenije*, datum izpisa 14. junij 2012, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SQ53WC5S>.

⁹ Cvetko, *Risto Savin ...*, 27.

¹⁰ Prav tam.

¹¹ Tip nemškega Tilla Eulenspiegla je namreč soroden tipu slovenskega Pavlihe.

¹² Cvetko, *Risto Savin ...*, 27.

¹³ Zato ni nenavadno, da je še v novembru leta 1948 skladatelj razmišljal o tem, da bi *Pavliho na potovanju* instrumental. Ta skladba mu je bila namreč zaradi veselega, razigranega značaja izjemno pri srcu. Prav tam, 28.

torej omenjeni Savinov študijski opus razvojni pomen v procesu skladateljeve kasnejše klavirske ustvarjalnosti.



Slika 1: Sarabanda s Krekovimi popravki za objavo v Novih akordih.¹⁴

(Vir: Digitalna knjižnica Slovenije, datum izpisa 14. junij 2012, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SQS3WC5S>)

¹⁴ Krek je, kot je razvidno iz faksimila, *Sarabando* prejel 1. maja 1901 in 7. maja 1901 na Savinov rokopis s svinčnikom označil svoje popravke.

Zato ne preseneča dejstvo, da je bila *Sarabanda* komaj nekaj mesecev po nastanku kot četrta skladba prve številke objavljena tudi v *Novih akordih*. Savin je bil namreč v izredno dobrih odnosih tako z založnikom Schwentnerjem kot tudi z Gojmirom Krekom, ki je cenil Savinovo skladateljsko samoniklost.¹⁵ Zato ni nenavadno, da že v prvem letniku *Novih akordov* zasledimo kar tri Savinove skladbe, poleg *Sarabande* še *Etuda* za klavir in moški zbor *Zori rumena rž*.¹⁶ V nadaljnjih letnikih *Novih akordov* pa je v skoraj vsaki izmed številčk objavljena katera izmed Savinovih skladb,¹⁷ kar vsekakor kaže na izjemno pomembno vlogo skladatelja v začetku 20. stoletja na Slovenskem. Tako ni presenetljivo, da je Savin kot eden izmed najbolj aktivnih sodelavcev revije tudi med tistimi izbranci, katerih fotografije so bile objavljene v drugem letniku *Novih akordov*.¹⁸



Slika 2: Savinova fotografija objavljena v Novih akordih.

(Vir: Digitalna knjižnica Slovenije, datum izpisa 14. junij, 2012, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMGBJA1KN8D>)

¹⁵ Savin je bil eden izmed redkih skladateljev, ki je s Krekom komuniciral v nemškem jeziku. Tako ga je v njuni korespondenci Krek imenoval po nemško – Fridrich Schirza. Simona Moličnik, *Novi akordi: zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo 1901–1914* (Ljubljana: Slovenska matica in Slovensko muzikološko društvo, 2006), 33.

¹⁶ Savinove skladbe v *Novih akordih* (1901/02): *Sarabande* (str. 7), *Etuda* za klavir in moški zbor (str. 32–33), *Zori rumena rž* (str. 76). Edo Škulj, »Kazalo slovenskih glasbenih revij«, *Naši zbori* 44 (1993): 55.

¹⁷ Med skupaj dvanajstimi Savinovimi kompozicijami objavljenimi v *Novih akordih*, je kar sedem klavirskih. Poleg že omenjenih še: *Barcarola* 2 (1902/03): 37–38, *List v album* 2 (1902/03): 77, *Narodna* 2 (1902/03): 99, *Večerna* 3 (1903/04): 17 in *Romanca* 3 (1903/04): 53–54. Prav tam.

¹⁸ Poleg Savina so bili v drugem letniku upodobljeni še Benjamin Ipavec, Fran Gerbič, Josip Procházka, v tretjem Viktor Parma in v sedmem Gojmir Krek, Moličnik, *Novi akordi ...*, 39.

Kontinuiteto na področju Savinove klavirske ustvarjalnosti nadaljujeta leta 1895 napisana *Sonata* za klavir, ki velja za izgubljeno,¹⁹ in klavirski cikel z naslovom *Šest klavirskih skladb*. Tudi tega je skladatelj zasnoval leta 1895, dokončal pa v začetku 20. stoletja, ko so skladbe posamično izšle v *Novih akordih*. Zanimivo je, da ga v svojem kasnejšem seznamu skladb ne navaja.²⁰

Cikel sestavljajo z impresionističnimi pasažami zaznamovana *Etuda*, ki se zdi kot nekakšna vaja v Debussyjevem slogu, lirično izpovedna *Barcarola*,²¹ presenetljivo živahni *List v album*,²² skladbi na slovensko ljudsko motiviko z naslovi *Narodna* in *Večerna*,²³ zaključuje pa ga melodično in harmonsko navdahnjena *Romanca*, kot izrazno gotovo najtehtnejša skladba omenjenega ciklusa.²⁴

Zanimivo je, da je ob komponiranju omenjenega ciklusa vedno bolj opazen vdor nekaterih zunajglasbenih idej, ki so bile kot impresije skladatelju navdih ob komponiranju. Od prve kitice Prešernove romance *Ribič*, s katero naj bi poslušalca uvedel v razpoloženje *Barcarole*, do motta Mihaila Lermontova »Si je te vois sourire« („Če te vidim, da se nasmehneš“) v intimi *Romance*. Zdi se, da so prav tovrstni lirični utrinki skladatelja vodili k iskanju obsežnejših pesniških besedil, ki jih je nato uglasbil v svojih samospevih.

Druga pomembna novost ciklusa *Šest klavirskih skladb* pa je naslonitev na slovensko ljudsko motiviko. Le ta je značilna tako za *Narodno*, v kateri je skladatelj za predlogo vzel ljudsko »Pobiči mi po cest' gredó«, kot *Večerno*, ki je nastala na ljudski »Zvedel sem nekaj novega« in »Pobič sem star šele osemnajst let.«²⁵ Kot da bi hotel tudi sam podpreti v začetku 20. stoletja nadvse aktualna slovenska narodno-buditeljska prizadevanja, je v pismu bratu Josipu zapisal: »Iz narodnih motivov sem dosej ustvaril dve skladbi, ki sem ju vzel s seboj in ju bom zaigral, ko bom prišel k tebi.«²⁶ V istem obdobju je namreč napisal tudi krajši klavirski skladbi *Slovenski ples* (op. 13) in skladbo *Pojdmo na Štajersku*. Prvo je kasneje uporabil kot osnutek za *Scherzo* iz *Jugoslovanske suite* za klavir, druga pa je kratka in poskočna klavirska skladba v E-duru.

Čeprav *Šest klavirskih skladb* v Savinovem klavirskem opusu ne zaseda pomembnejših pozicij, gre za šaljive in lahkotne, čustveno obarvane skladbe, ki naj bi bile zavoljo svoje preprostosti in slovenske ljudske motivike blizu kar najširšemu krogu izvajalcev

¹⁹ Tako omenja v pismu brat Josipu 28. marca 1895, da je napisal *Sonato* za klavir. *Sonate* žal ni mogoče najti v skladateljevi zapuščini. Cvetko domneva, da jo je verjetno uničil iz istih razlogov kot več drugih svojih kompozicij. Cvetko, *Risto Savin ...*, 28. Prim. tudi: Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 122.

²⁰ Najverjetneje se mu je odpovedal, ali pa nanj pozabil. Prav tam, 29.

²¹ Skladbo je skladatelj dokončal leta 1901. Moličnik, *Novi akordi ...*, 179. Po njenem natisu v *Novih akordih* (1902/03) je skladatelja izjemno zanimala kritika, ki je bila 1. decembra 1902 objavljena v *Ljubljanskem zvonu*. V njej je Anton Foerster zapisal: »Hvaliti je tudi [...] Rista Savina »barcarolo« za klavir, ki priča o spretnosti pisave o dobrem znanju klavirskega skladanja.« Anton Foerster, »Književne novosti«, *Ljubljanski zvon*, 1. 12. 1902.

²² Večina istoimenskih skladb mnogo bolj znanih Savinovih skladateljskih predhodnikov (Beethovna, Schumanna, Brahmsa idr.) je namreč zasnovana kot nekakšna refleksija v počasnem tempu.

²³ Obe skladbi sta bili dokončani leta 1902. Moličnik, *Novi akordi ...*, 179.

²⁴ Zanimivo, da je prvotni skladatelj rok opis skladbe *Romanca* iz leta 1902 v harmonskem pogledu manj izrazit od dve leti kasnejšega natisa skladbe v *Novih akordih*. Morebiti je moral Savin na Krekovo željo nekoliko spremeniti harmonsko zasnovano omenjene skladbe, saj so morali ustvarjalci pred natisom večkrat upoštevati Krekova navodila. Vsekakor pa gre še za en dokaz, da so praktično vse Savinove klavirske skladbe nastajale skozi daljše obdobje in najbrž bile tudi večkrat revidirane.

²⁵ Slednjo je Savin v priredbi za godala uporabil tudi kot predzadnji stavek *Serenade*. Poslej se je ljudska motivika v njegovih skladbah pojavljala vse pogosteje, tako slovenska kot tudi motivika iz folklore drugih jugoslovanskih narodov (na primer v živahnem zaključnem stavku omenjene *Serenade*, ki ga je naslovil *Kolo*). Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 12.

²⁶ Izvirnik pisma se nahaja v nemškem jeziku. Pismo 20. avgusta 1895, Cvetko, *Risto Savin ...*, 29. Prim. tudi: Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 123.

in poslušalcev. Skladatelj jih je oblikoval bolj kot nekakšne v preprosti trodelni obliki a b a' oblikovane vaje, iz katerih pa je razvidno skladateljevo hotenje, da bi z vključevanjem različnih slogovnih prvin postopoma formiral svoj lasten glasbeni jezik. Prav vse kompozicije omenjenega ciklusa so bile med letoma 1901 in 1904 objavljene tudi v posameznih številkah *Novih akordov*, kar nenazadnje govori o pomanjkanju izvernih klavirskih del v začetku 20. stoletja na Slovenskem.

Tudi v Savinovem drugem ustvarjalnem obdobju med letoma 1903 in 1914,²⁷ ki ga v skladateljskem smislu zaznamuje predvsem nastanek opere *Lepa Vida*, so nastale nekatere klavirske skladbe. Leta 1903 je bil Savin iz Prage premeščen k polku v Varaždin, kjer je ostal do leta 1907. Prav varaždinsko obdobje je v marsičem pomembno vplivalo na njegovo ustvarjalno delo, saj se je tam seznanil z bogatim ljudskim glasbenim izročilom, na katerega se je kasneje pogosto naslanjal in iz njega črpal številne domisleke.²⁸ Savin je imel do folklorne vselej zelo pristen, čustven odnos, ki je razviden tudi iz njegovih kasnejših predelav ljudskega gradiva. Tako je tudi Savinova naslednja klavirska skladba, *Marija bistrička* iz leta 1907, komponirana na slovensko ljudsko motiviko. Skladatelj naj bi ob njenem nastanku zapisal, da je komponirana po romarski pesmi slovenskih Medžimurcev.²⁹ Čeprav se ji je kasneje odpovedal,³⁰ si ta kratka in prisrčna skladba vsekakor zasluži omembe med skladateljevimi klavirskimi deli. Poleg nje pa je Savin v Varaždinu že leta 1904 napisal še dve kratki impresiji z naslovom *Dve pesmi za klavir* (op. 33),³¹ ki sta ohranjeni zgolj v rokopisu in sta bili posvečeni Sophie von Hergeth Dietrich. Če je šlo za ljubezen, ta očitno ni trajala dolgo, saj je skladatelj kasneje svoje posvetilo »muzi« s svinčnikom prečrtal. Omenjeni cikel sestavljata skladbi z naslovoma *Chant sans paroles* in *Allegro energico*, ki s svojo karakteristično melodiko in impresionističnimi pasažami v klavirju spominjata na značilnosti njegovih samospevov, zato Savinova oznaka *Dve pesmi za klavir* ne preseneča. Da je Savina v omenjenem obdobju ustvarjalno najbolj zaznamovala predvsem leta 1907 napisana opera *Lepa Vida*, je razvidno tudi iz nastanka istega leta nastale klavirske skladbe *Valse des fleurs* oziroma *Cvetlični valček* (op. 34),³² ki je njegova lastna priredba nadvse očarljivega valčka iz drugega prizora drugega dejanja omenjene opere. Gre za edino tovrstno stilizacijo Savinove operne literature, ki jo je mogoče zaslediti v skladateljevem klavirskem opusu. Čeprav je torej Savin v drugem ustvarjalnem obdobju uspel napisati nekaj izjemno pomembnih opusov, pa to obdobje zanj na področju klavirske ustvarjalnosti nikakor ni bilo med pomembnejšimi.

Šele po koncu prve svetovne vojne je za Savina nastopilo obdobje, ko je imel bistveno boljše pogoje za skladanje. Svoj čas, ki ga je prej kot častnik avstrijske vojske moral

²⁷ Dragotin Cvetko umešča Savinovo drugo ustvarjalno obdobje med 1907 in 1918 (Cvetko, *Risto Savin ...*, 200), Suzana Ograjenšek pa datira drugo obdobje od konca Savinovega študija kompozicije in selitve v Varaždin leta 1903 do začetka prve svetovne vojne 1914. Prim. Suzana Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija in izvirke iz njegove skladateljske korespondence«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 21.

²⁸ Seveda pa je že tudi pred tem, ko je služboval v Osijeku, Banjaluki in Sarajevu Savin do folklorne začutil prav posebno afiniteto in se zato posvetil zbiranju ljudskega gradiva. Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 13.

²⁹ »Po eni hodočaštni pjesmi slovenskih medjumuraca«. Cvetko, *Risto Savin ...*, 62.

³⁰ Skladbe namreč ni na Savinovem seznamu kompozicij. Prav tam, 62.

³¹ Prvotno je Savin omenjeni skladbi označil z op. 12.

³² Označba Savinovega opusa ne ustreza dejanskemu času nastanka omenjene kompozicije. Cvetko, *Risto Savin ...*, 79.

nameniti predvsem vojaškemu poklicu, je namreč po vrnitvi v Žalec in upokojitvi lahko v večji meri posvetil tudi glasbenemu ustvarjanju. Kljub temu pa tudi tedaj ni opaziti izrazitejšega porasta klavirskih kompozicij, saj je skladatelj svojo pozornost v tretjem ustvarjalnem obdobju med letoma 1917 in 1926,³³ namenil predvsem operni ustvarjalnosti. Zato ni presenetljivo, da v njem z izjemo klavirskih izvlečkov glasbeno-scenskih del, zasledimo zgolj dve klavirski skladbi. Prva, *Valse lent*, je osnutek valčka iz baleta oziroma »mimične igre« *Čajna punčka* (op. 26), druga pa je kratka impresija z naslovom *Henry the Eight*, na podlagi zadnjega skladateljevega odrskega poizkusa, glasbe k Shakespearovemu *Henriku VIII.* Skladatelj je iz slednjega uspel izdelati le skici prvih dveh slik na skupno treh straneh ter jih poimenoval *Gavotte (au la Musette)* ter *Fanfare*. Kot je razvidno iz ohranjenih rokopisov se tudi slednji bolj ali manj gibljeta znotraj tradicionalnejših kompozicijsko-tehničnih okvirov. Po za Savina nadvse intenzivnem tretjem ustvarjalnem obdobju, v glavnem posvečenem pisanju operne in baletne glasbe, ki na področju klavirske glasbe ni prineslo pomembnejših rezultatov, v njegovi klavirski ustvarjalnosti zasledimo daljši premor. Skladateljeve naslednje skladbe za klavir se tako pojavijo šele v 1940-ih v obdobju, ko je skladatelj svojo ustvarjalno pozornost namenil predvsem komponiranju mladinskih zborov.

Čeprav je Savin vseskozi sledil novostim ter svoje kompozicijske nazore nadgrajeval s študijem nove glasbene in glasbeno-teoretične literature, med drugim Schönbergove *Harmonielehre*,³⁴ je ostal na področju klavirske ustvarjalnosti tudi v svojem zadnjem, četrtem ustvarjalnem obdobju med letoma 1926 in 1948 v temelju zavezan tradiciji.³⁵ Kljub temu pa so njegova dela iz tega obdobja kompozicijsko-tehnično vsekakor najbolj raznolika. Med njimi tako najdemo nekaj osnutkov klavirskih skladb, ki jih je skladatelj v omenjenem obdobju priredil za orkester, med njimi *Jugoslovansko suito*³⁶ in *Ljubkovanje (Flirt)*, osnutek treh baletnih valčkov (op. 37), ki jih je leta 1939 priredil tudi za orkester, ter tudi nekaj drugih nadvse karakterističnih klavirskih skladb. Poleg za to obdobje skladateljeve ustvarjalnosti presenetljivo preprostih *Rondoja* in *Serenade* za klavir,³⁷ je tako potrebno izpostaviti predvsem leta 1940 komponirano *Romanco* za klavir, ki ni istovetna z istoimensko skladbo iz ciklusa *Šest klavirskih skladb*. Omenjeno *Romanco* je skladatelj posvetil svoji ženi Olgi.³⁸ Čeprav gre na splošno za dokaj nezahtevno lirično skladbo z značajem romance, je v harmonskem smislu vendarle razviden določen napredek. Tako smo v njej priča povečanemu številu sekundnih in kvartnih harmonij, ki niso več zgolj posledica menjalnih oziroma prehajalnih tonov, temveč postajajo vedno bolj samostojne. S takšnim ostrenjem glasbenega jezika se je torej tudi Savin v svojem

³³ Za opredelitev Savinovega tretjega glasbenega obdobja prim. Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija in izvlečki ...«, 21; Cvetko umešča to obdobje med 1918 in 1923; Cvetko, *Risto Savin ...*, 200.

³⁴ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 35, 56.

³⁵ Za opredelitev Savinovega zadnjega glasbenega obdobja prim. Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija in izvlečki ...«, 21; Cvetko umešča to obdobje med 1923 in 1948 (Cvetko, *Risto Savin ...*, 200–201).

³⁶ Čeprav naj bi bila klavirska različica *Jugoslovanske suite* (op. 15) kot izhaja iz rokopisa napisana že leta 1897, pa jo je skladatelj šele leta 1929 ponudil v izvajanje Josipu Čerinu. Slednji je delo sprejel in ga nameraval izvesti na koncertu februarja leta 1930, vendar se je ravno tedaj serija njegovih koncertov prekinila. Klavirska različica *Jugoslovanske suite* je nato leta 1967 doživela celo natis, vendar ni podatkov, ki bi kazali na njeno izvedbo. Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 42.

³⁷ Omenjenih skladb ni v Cvetkovem seznamu kompozicij. Cvetko, *Risto Savin ...*, 193.

³⁸ Na skladateljevem rokopisu je tako zapis »à ma chérie Olga« oziroma »moji dragi Olgi«. Rokopis se nahaja v Narodni in univerzitetni knjižnici, Ljubljana. Glasbena zbirka. Savin, Risto.

zadnjem klavirskem opusu pridružil tistim skladateljem na Slovenskem, ki so izražali nova hotenja. Vendar pa je potrebno na istem mestu poudariti, da v Savinovi klavirski ustvarjalnosti nikakor ne gre zaslediti prevzemanj tedaj najsodobnejših kompozicijsko-tehničnih modelov.³⁹ V omenjenem opusu bi torej lahko govorili kvečjemu o nekakšni poznoromantično-impresionistični razširitvi glasbenega stavka v funkciji glasbenega izraza, ki je pri Savinu vselej pomembnejši od same kompozicijske-tehnikе.

Tako je tudi za Savinove zadnje klavirske skladbe značilno sprejemanje najrazličnejših vplivov oziroma skladateljskih poetik. Nanj je po vrnitvi s praškega študija vsekakor vplival tudi Slavko Osterc, ki je v daleč najobsežnejši korespondenci s skladateljem večkrat komentiral Savinove ustvarjalne dosežke.⁴⁰ V začetku leta 1939 je tako Osterc Savinu podaril celo izvod svojih štirih klavirskih miniatur, ki so leto poprej izšle pri edicijah Glasbene matice, Savin pa jih je nato v pismu Ostercu (14. februarja 1939) izredno pozitivno ocenil. V njem je zapisal, da sta ga otroška čistost in nežnost skladb očarali. Posebno za prvi dve skladbi pa, da Ostercu to sicer ne bo všeč, vendar da je v njiju našel – melodijo. Čestital je Ostercu in zaključil, da je po njegovem mnenju eden redkih sodobnih skladateljev, ki se ne ubada več s tehničnimi težavami, temveč tehnična sredstva uporablja za izražanje svojega duševnega občutja in zaključil: »Ti si zrel komponist velikega formata.«⁴¹

Kot da bi s svojimi preglednimi neoklasicističnimi oblikovnimi rešitvami Osterc vplival na Savina ostaja slednji tudi v svojem zadnjem klavirskem opusu z naslovom *Romanca* zvest jasnemu in logičnemu oblikovanju forme.⁴² V Savinovih klavirskih skladbah pa tudi poprej skozi celoten klavirski opus prevladujejo nadvse enostavne oblikovne rešitve. Tako je v formalno-oblikovnem smislu mogoče opaziti skladateljevo nenehno spogledovanje s tradicijo.

Podobno lahko tudi na harmonskem področju v Savinovi klavirski ustvarjalnosti govorimo o prevladujoči terčni harmoniji. Kljub harmonskemu zgoščevanju, ki ga skladatelj v svojih zadnjih klavirskih skladbah doseže z dodajanjem sekundnih in kvartnih intervalov, ostane namreč harmonska shema v Savinovih klavirskih skladbah vedno jasno določljiva. Čeprav je torej Savin z dodajanjem omenjenih sozvočij vertikalna razmerja disonantno priostril, se tudi v harmonskem smislu vseskozi giblje znotraj varnega območja tradicionalnega glasbenega stavka.

Savin je v klavirski literaturi nenehno gojil posebno skrben odnos do melodike. Ker gre v njegovem klavirskem opusu večinoma za klavirske miniature, je tudi redukcija slednje na manjše motivično-tematske enote bolj ali manj logična posledica drobljenja motivičnega materiala. To pa seveda ne spremeni njegove afinitete do subtilno lirične izpovednosti, ki smo ji priča v domala vsaki izmed klavirskih skladb. V Savinovih klavirskih delih je torej mogoče zaslediti veliko motivično-tematsko in ritmično invencijo. Gre nedvomno za enega tistih skladateljev, ki so znali z inovativnim preoblikovanjem motivično-tematskega gradiva vseskozi ohranjati potrebno notranjo napetost.

³⁹ Denimo dvanajstonskih vrst, clustrov, serialne organizacije in podobno.

⁴⁰ Kot zapiše Suzana Ograjenšek naj bi bil prav Osterc po vrnitvi iz Prage Savinova glavna opora pri komponiranju. Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 34.

⁴¹ Prav tam, 59. Prim. tudi: Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 71.

⁴² Tako je tudi Savinova zadnja klavirska kompozicija zasnovana v tridelni a b' a' obliki.

Zato lahko kot bolj ali manj upravičeno razumemo njegovo izjavo iz časa, ko je zaključeval svoj študij pri Fuchsu: »sam bom moral [v glasbi na Slovenskem] postoriti še prav vse [podčrtal skladatelj]«. ⁴³ Lahko bi rekli, da gre za precej egocentričen pogled vase zagledanega umetnika, če Savinova izjava glede na stanje klavirske ustvarjalnosti na Slovenskem ne bi bila kar blizu realnosti. Že Gojmir Krek se je namreč v začetku stoletja dobro zavedal, da na Slovenskem primanjkuje klavirskih skladb, zato je vseskozi spodbujal nastajanje klavirske literature. Tako je v prvi številki *Novih akordov* leta 1901 zapisal: »Novi akordi bodo [...] dajali priliko skladateljem in občinstvu napredovati v klavirski tehniki.« ⁴⁴ Kreku je do izteka izhajanja revije leta 1914 uspelo zbrati kar 94 klavirskih skladb na Slovenskem delujočih skladateljev. Po številu klavirskih skladb tako Savin po Adamiču (14), Procházki (13) in Kreku (11), skupaj z Benjaminom Ipavcem, s katerim sta oba prispevala sedem skladb, zaseda visoko četrto mesto. ⁴⁵ Na Slovenskem so bile tako na prelomu stoletja še vedno v ospredju klavirske skladbe Benjamina Ipavca, Josipa Procházke, Gojmira Kreka in Emila Adamiča ter redki klavirski poizkusi Antona Lajovica. Šele v začetku drugega desetletja izhajanja revije *Novi akordi* pa so se pojavile tudi naprednejše skladbe Janka Ravnika, ⁴⁶ ki v primerjavi s Savinovimi klavirskimi deli vsekakor pomenijo kvalitativni napredek na področju klavirske ustvarjalnosti na Slovenskem.

Lahko bi rekli, da predstavljajo prej omenjene značilnosti temeljne poteze Savinove klavirske literature. Prikažejo ustvarjalca, ki se je na prelomu stoletja distanciral od sočasnih dosežkov glasbene moderne in se dosledno opredelil za tradicionalnejše okvire, ki so mu ustvarjalno povsem zadoščali. Za razliko od nekaterih manj izobraženih slovenskih kolegov se je namreč lahko naslonil na bolj ali manj trdna kompozicijsko-tehnična izhodišča, ki jih je uspel pridobiti za časa šolanja v dveh tedaj gotovo najpomembnejših glasbeno-izobraževalnih središčih stare monarhije: v Pragi in na Dunaju.

Posebno v času študija na Dunaju pri Robertu Fuchsu je spoznal nekatere najpomembnejše klavirske skladbe Chopina, Liszta, Brahmsa, Griega pa tudi Debussyja, katerega dela so konec 19. stoletja vse bolj postajala stalnica repertoarjev tedaj najpomembnejših koncertnih institucij. Iz Savinovih prvih klavirskih del so torej razvidna posnemanja različnih kompozicijskih tehnik prej omenjenih skladateljev, v kasnejših obdobjih pa je postopoma formiral lasten glasbeni jezik, ki na klavirskem področju ustvarjalno kulminira v njegovi zadnji klavirski skladbi z naslovom *Romanca*.

V skladateljevem opusu Savinove klavirske skladbe nikakor ne zasedajo pomembnejših pozicij, primerjalno denimo z njegovimi glasbeno-scenskimi deli, samospevi ali zbori. Tako se zdi, da Savin klavirskim delom ni namenjal izdatnejše pozornosti. To nenazadnje izkazuje tudi dejstvo, da skladatelj nekaterih svojih klavirskih del, npr. *Šestih klavirskih skladb* ali pa *Marije bistričke*, ni uvrstil na svoj kasnejši seznam skladb.

⁴³ »Lieber Pepi! Freilich gebe ich mich diesbezüglich keiner Illusion, weiß ich doch dass die Slovenen auf jeden Gebieth ein armes Volk, auch in der Musik in den Kinderschuhe stehen und] mir noch alles zu machen übrig bleibt.« (»Dragi Pepi! Vendar pa si s tem v zvezi ne delam nobenih utvar, saj vem da so Slovenci na vseh področjih ubog narod, ki tudi na področju glasbe še vedno stoji v otroških čevljih in bom moral sam postoriti še prav vse.«) Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 122. Nedatirano Savinovo pismo Josipu Širci.

⁴⁴ Moličnik, *Novi akordi ...*, 44.

⁴⁵ Prav tam, 45.

⁴⁶ Predvsem Ravnikove *Moment* (1912), *Večerna pesem* (1912), *Čuteči duši* (1912) in *Dolcissimo* (1913).

Kljub temu je bil eden izmed prvih na Slovenskem delujočih skladateljev, ki so v začetku 20. stoletja izdatno prispevali tudi na področju klavirske ustvarjalnosti in s tem pripomogli k počasnemu razvoju od glasbeno-navdahnjenega diletantizma v postopen kvalitativen in kvantitativen dvig glasbenega dela na Slovenskem. Že od vsega začetka je torej sodil med najbolj aktivne sodelavce revije *Novi akordi* in tako uresničeval Krekovo zamisel, da je potrebno slovensko glasbo dograjevati predvsem na poklicni ravni in s poklicno izobraženimi glasbeniki. Nenazadnje je med slovenskimi skladatelji v začetnih letih izhajanja revije *Novi akordi* z naskokom objavil največ klavirskih del.

Podobno tudi kasnejše klavirske kompozicije takrat že več kot osemdesetletnega Savina kažejo, da skladateljeva invencija tudi v zadnjih letih ni usahnila. Kljub temu mu za razliko od nekaterih njegovih skladateljskih kolegov med obema vojnoma nikoli ni šlo za to, da bi bil po vsej sili modern, pač pa je nova sredstva raziskoval, da bi spoznal in izkoristil nove izrazne možnosti, ki so jih ponujala. Tako je njihovo rabo uspel prilagoditi svojim namenom in izrazu, za katerega je v njegovi klavirski literaturi značilna predvsem globoka čustvenost.

SUMMARY

Savin's piano compositions do not occupy central positions in the composer's output. Nevertheless, the continuity in his writing for the piano – throughout his career as a composer he left the total of 24 piano pieces arranged under 15 opus numbers – provides a detailed insight into all his creative periods.

While he studied in Vienna under Robert Fuchs, Savin became acquainted with some of the most important piano works by Romantic and Impressionist authors. As a result, his first piano works show him imitating various composing techniques

and styles. In later periods he gradually formed his own musical language, which creatively culminated in his last piano piece titled *Romanca* (1940).

Savin's piano opus works reveal a composer who, at the turn of the century, distanced himself from the contemporary achievements of *musica moderna*, and more or less consistently chose more traditional frames. These seem to have completely satisfied him from the creative point of view. In this way he managed to adapt the use of the compositional-technical means to his own purpose and expression, which in his piano literature is characterised primarily by a deep sentimentality.

Tjaša Ribizel

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

Moški in mešani zbori Rista Savina

Risto Savin's Male and Mixed Choruses

Prejeto: 29. junij 2012
Sprejeto: 14. september 2012Received: 29th June 2012
Accepted: 14th September 2012

Ključne besede: Risto Savin, moški zbori, mešani zbori, obdelava motiva, odmik od tonalne harmonije

Keywords: Risto Savin, male chorus, mixed chorus, motivic development, deviation from tonal harmony

IZVLEČEK

ABSTRACT

Prispevek predstavlja moške in mešane zборе skladatelja Rista Savina. Pri pisanju le-teh se je Savin naslanjal na ljudska besedila in motiviko ali pa pesnitve ustvarjalcev kot so Anton Aškerc, Oton Župančič ter drugi. Skladbe so si po obdelavi motivov in obravnavi posameznih glasovnih skupin precej podobne in slogovno ustrezajo novoromantičnim potezam ter tudi impresionizmu.

The article discusses pieces for male and mixed choirs by the composer Risto Savin. They are based either on poems by renowned Slovene poets like Anton Aškerc and Oton Župančič, or on folk motives (both verbal and musical). The compositions are quite similar with regard to the motivic development and the treatment of individual voice categories. Stylistically, they espouse the Post-Romantic idiom, some of them also Impressionism.

Savinov opus zborovske glasbe vsebuje skladbe tako za otroke in mladino kot za odrasle zasedbe. Pričujoči prispevek se osredotoča na njegove zборе za odrasle, ki obsegajo moške in mešane zборе. Vsi ti zbori so večinoma ohranjeni v rokopisu, a posamezne skladbe so izšle tudi v raznih zbirkah zborovskih skladb ali v revijah, kot so na primer *Novi akordi* in *Naši zbori*. Izjema je *Vokalna suita*, ki je leta 1939 izšla pri Glasbeni matici. Vsi dosegljivi obstoječi zbori za mešane in moške zasedbe, ki jih bodisi hrani Glasbena zbirka NUK bodisi so na voljo v tiskani ali digitalni obliki (dLib), so popisani v *Tabeli 1* ob koncu prispevka.

Okoliščine

Začetki Savinovega ustvarjanja moških in mešanih zborov segajo v obdobje po njegovem glasbenem študiju na Dunaju, kjer je zasebno študiral kompozicijo pri Robertu

Fuchsu.¹ Večino tovrstnih skladb pa je napisal po prvi svetovni vojni, ko se je skoraj v celoti posvetil skladanju.²

Savin je v letih 1891–1897 poučeval geografijo in vodil zbor v topniški kadetnici na Dunaju.³ Po koncu tega obdobja je leta 1898 spisal prve tri moške zборе, ki jih je združil pod imenom *Tri nove pesmi potujočega tovariša* op. 2.⁴ Kasneje je služboval tudi v Dunajskem Novem mestu in v letih 1901–1903 v Pragi, kjer je študiral instrumentacijo pri Karlu Knittlu.⁵ V svojem zgodnjem obdobju je ustvaril še dva moška zbora op. 17, in sicer *Mi ustajamo* ter *Kosa*. Prvega Cvetko datira v leto 1902,⁶ drugega pa je Savin datiral v rokopisu z letnico 1909. S komponiranjem odraslih zborov je nato, z izjemo mešanega zbora, ki sodeluje v vsaki od njegovih oper, prekinil vse do prihoda v Žalec po upokojitvi. Tam je po letu 1926 poleg preostalih skladb za moški zbor napisal tudi vse ostale skladbe, namenjene mešanemu zborovskemu sestavu.⁷

Savinovi moški in mešani zbori, z izjemo treh iz leta 1898, po času nastanka sovpadajo s skladateljevim četrtem ustvarjalnim obdobjem (1926–1948).⁸ Izvajalsko so oboji večinoma pisani brez instrumentalne spremljave; zasledimo pa tudi izjeme, in sicer skladbe s spremljavo bobna (*U boj!* op. 41) ali klavirja (*Dva mešana zbora* op. 32 iz leta 1935 ter *Vokalna suita za soli, zbor in spremljavo klavirja*, op. 29). Z izjemo najzgodnejših zborov je skladatelj tematsko segal po ljudski motiviki, ki se ji je posvetil predvsem po letu 1926 in jo uporabljal tudi v klavirski in instrumentalni ustvarjalnosti. Pri izbiri besedil je poleg ljudskih med drugim uporabljal tudi pesnitve priznanih slovenskih pesnikov, in sicer Antona Aškerca, Otona Župančiča in drugih. Članek obravnava tako skladbe, ki so napisane na ljudske vzorce (tako po besedilu kot po melodiki) kot uglasbitve del slovenskih pesnikov.

Moški zbori

Tako moški kot mešani zbori Rista Savina se glede na zasedbo med sabo ločijo po oblikoslovnih značilnostih in predlogah besedil. Savin je napisal pet opusov moških zborov. Ti se glede na vsebino besedil delijo v tri skupine, ki se med sabo razlikujejo glede na čustveni izraz. Prvo skupino predstavljajo skladbe op. 2 na besedila Rudolfa Baumbacha, objavljena v Aškerčevem prevodu.⁹ Vsebinsko je v tej skupini izpostavljena ljubezenska tematika, prepletata se pripoved in izpoved. Posebej izstopa skladba *Zori rumena rž*, ki je v nasprotju z ostalima dvema zelo občutena. V drugi skupini so skladbe na besedila Antona Aškerca, ki so po značaju domoljubne, z napetim kontekstom in resnim značajem; to sta *Dve pesmi* op. 17 (*Mi ustajamo* in

¹ Dragotin Cvetko, *Risto Savin: osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 21.

² Prav tam.

³ Cvetko, *Risto Savin* ..., 18.

⁴ Cvetko, *Risto Savin* ..., 48.

⁵ Cvetko, *Risto Savin* ..., 104.

⁶ Cvetko, *Risto Savin* ..., 190.

⁷ Povzeto po: prav tam, 147.

⁸ Suzana Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija in izvlečki iz njegove skladateljske korespondence«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 21.

⁹ Marja Boršnik, *Časopis za zgodovino in narodopisje* (Maribor: Zgodovinsko društvo Maribor, 1935), 59.

Kosa) ter partizanska koračnica *U boj!* op. 41. Tretjo skupino sestavljajo šaljive skladbe z ljubezensko vsebino. To skupino sestavljajo *Dva moška četverospava po narodnih motivih* op. 25 (*Nema moje dike* in *Ljubezen glava*) po predlogah ljudskih pesmi južnoslovanskih narodov iz zbirke Franja Ksaverja [Šaverja] Kuhača,¹⁰ *Dva moška zbora* op. 32 (*Idila* in *Mladi mucek z miško pleše*) in priredba slovenske ljudske pesmi *Ljubice tri* op. 39.

Glede na oblikoslovne značilnosti moške zbere lahko razdelimo na dve skupini, in sicer prvo predstavlja sklop treh skladb z naslovom *Tri nove pesmi potujočega tovariša* op. 2 iz leta 1898, drugo pa skladbe, nastale po letu 1902. Prvi sklop moških zborov predstavlja tri skladbe s homofonim glasbenim stavkom, ki so po motivični in melodični zgradbi preproste. Tako na primer v skladbi *Ponočni stražnik* skladatelj uporabi dva motiva, ki imata skozi celotno skladbo enako zgradbo, spreminja se le tonaliteta, ki se vedno vrne v osnovno. Skladbe ostajajo tonalne, pojavljajo se le zadržki, prehajalni toni, ki jim sledi pravilen razvez.

Ostale skladbe za moški zbor kažejo kompozicijske prijeme, ki jih je mogoče zaslediti tudi kasneje v mešanih zborih. Glasbeni stavek je homofon, melodika postaja bolj razgibana. Prvi primer je že skladba op. 25 št. 2 iz leta 1926, ki nosi naslov *Bolezen glava*. Začetni motiv, ki se v skladbi večkrat ponovi in ga prikazuje spodnji notni primer (*Primer 1*), je na začetku dodeljen spodnjim glasovom.



Primer 1: Bolezen glava, takt 1–2

Ta motiv se v skladbi ponovi na več mestih, in sicer transponirano v drugi tonaliteti ali v ritmično spremenjeni obliki, pri čemer so ohranjena intervalna razmerja med toni; nadalje se navedeni motiv pojavi tudi v ostalih pevskih glasovih. S tem je karakter skladbe melodično dosti bolj razgiban in se že v tem pogledu razlikuje od prvih napisanih zborovskih skladb.

Značilnost kasnejših moških zborov je tudi razširjena tonaliteta skladb, saj je mogoče v skladbah zaslediti odmike od tonalne harmonije, kot so na primer vzporedne kvarte in sekunde med posameznimi linijami glasov. Primeri odklikov od tonalne harmonije so posebej predstavljeni v analizi dveh izbranih skladb iz opusa moških zborov, in sicer skladb, združenih pod naslovom *Dve pesmi* op. 17.

Prva skladba nosi naslov *Mi vstajamo*. Ima tridelno aba strukturo, pri kateri je tretji del nekoliko spremenjena ponovitev prvega. Skladba se razlikuje od ostalega opusa,

¹⁰ Na Kuhačevo zbirko (Franjo Ksaver [Šaver] Kuhač *Južno-slovjenske narodne popievke* [South Slavonic folksongs], i–iv, ur., B. Širola and V. Dukat (Zagreb: tiskara i litografija C. Albrechta, 1878–81; Zagreb, 1941)), se naslanjajo številne Savinove priredbe skladb za moški in mešani zbor, glej Tabela 1. Za opozorilo na Kuhačevo zbirko se zahvaljujem Suzani Ograjenšek. Kuhačeva besedila so v takratnih virih imenovana »narodni napev«. Glej tudi Fran Gerbič, »Franjo Šaver Kuhač«, *Ljubljanski zvon* 25, št. 2 (1905): 110.

ker skladatelj v homofoni glasbeni stavek uvede novost, in sicer uporabi otvoritveni preprosti dvotaktni enoglasni vstop moških glasov, ki se v nadaljevanju razširi v štiriglasje (*Primer 2*).

Mi vsta - ja - mo ! Mi vsta - ja - mo

Mi vsta - ja - mo ! Mi vsta - ja - mo

Mi vsta - ja - mo ! Mi vsta - ja - mo

Mi vsta - ja - mo ! Mi vsta - ja - mo

Primer 2: Mi vstajamo, takt 1–4

S samostojnim vstopom tenorskega glasu prične melodija nato naraščati, in sicer s postopom navzgor ter ritmično ponavljajočo se spremljavo spodnjih glasov v dvotaktju. Vnos samostojne linije, ki je zgrajena kromatično, daje skladbi poseben pečat, saj je to ena izmed novosti v opusu Savinovih moških zborov. Ta postop srečamo v srednjem delu skladbe, ki poleg vodilne melodije v tenorju tudi modulira, in sicer iz osnovne tonalitete H-dura v Es-dur, na koncu pa se vrne v osnovno tonaliteto. Za srednji del so značilna tudi odstopanja od tonalnega glasbenega stavka, in sicer kvartno zgrajeni akordi (*Primer 3*) in zaporedni sekundni postopi glasov (*Primer 4*).

Primer 3: Mi vstajamo, takt 15

Primer 4: Mi vstajamo, takt 18

Druga skladba iz opusa 17 nosi naslov *Kosa*. V tej skladbi je Savin naredil še korak dlje, in sicer je v zbor vnesel solistično linijo v baritonski legi.

Slu - šam, slu - šam to kle - pa - nje Bog ve, kaj da mi se zdi:

Primer 5: Vstop solista, Kosa, takt 15–18

Skladba ima v pogledu na besedilo temačnejši izraz, zapisana je v e-molu, modulira v h-mol in se skupaj s solistično linijo vrne v osnovno tonaliteto. Kljub tonalnosti je harmonsko barvitejša od predhodnje, saj je srednji del skladbe tisti, ki prinese modulacije; tudi vstop solista spremljajo vokali zbora z vzporednimi akordi in skupaj mestoma tvorijo septakord v obratu.



Primer 6: *Kosa*, takt 24, 25

Mešani zbori

Večina Savinovih skladb za mešani zbor je pisanih na predloge ljudskih pesmi. Pogosto je besedilne predloge črpal iz že omenjene zbirke Franja Ksaverja [Šaverja] Kuhača (*Pet mešanih zborov po narodnih motivih* op. 28 in *Dva mešana zbora po narodnih motivih* op. 30). Naslonil se je tudi na slovensko ljudsko pesem (*Tri narodne pesmi v harmonizaciji za mešani zbor* op. 38) ali pa na besedila slovenskih ustvarjalcev; v *Dveh mešanih zborih* op. 32 je uporabil besedilo Otona Župančiča. Poleg tega pa je eno napisal kar sam.

Predloge besedil mešanih zborov, ki štejejo pet opusov, so po vsebini ali ljubezensko izpovedne (kot velja na primer za skladbe *Pet mešanih zborov po narodnih motivih* op. 30) ali ljubezensko šaljive (kot velja na primer za skladbe *Tri narodne pesmi v harmonizaciji za mešani zbor* op. 38). Po besedilni predlogi ljubezensko šaljiva je tudi skladba *Stalan sam tvoj* op. 28 št. 2, medtem, ko je prva skladba istega opusa, *Barčica*, resnega značaja. *Dva mešana zbora* op. 32 sta napisana na besedili, ki posnemata ljudsko pesem, in sta šaljive narave.¹¹

Tudi *Vokalna suita za soli, zbor in spremljavo klavirja*, je napisana »v narodnem slogu«. Cikel združuje besedila Antona Martina Slomška, Miroslava Vilharja in Frana Roša, eno besedilo po ljudskem vzoru pa je prispeval tudi skladatelj (glej *Tabelo 1*). *Suita* se prične z uglasbitvijo Slomškove *Večernice* in se nato razvije v ljubezensko pripoved fanta in dekleta.

Mešani zbori nadaljujejo tradicijo, ki jo je Savin zastavil pri komponiranju za moški zbor. Glasbeni stavek je pretežno homofon, občasno pa glasovi bodisi vstopajo posamično in s tem uvajajo skladbo bodisi Savin sicer štiriglasne odseke zaključuje v z dvo- ali enoglasju. Primer je že eden izmed zgodnjih mešanih zborov, ki v tem pogledu seveda ni edini: v skladbi *Stalan sam tvoj* op. 28 št. 2 linija basistov celotno skladbo večkrat vstopi pred ostalimi glasovi. Podobno sta občasno vodena tudi zunanja glasova, in sicer nastopita v protipostopu, homo- ali poliritmično v nasprotju z notranjima.

¹¹ Ta dva zbora je skladatelj sicer najprej zasnoval za moški zbor, a v končni verziji sta napisana za mešani zbor. Glej: Suzana Ograjenšek in Zoran Krstulovič, »Bibliografija del Friderika Širca - Rista Savina (1859–1948)«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 280.

Skladbe so sicer tonalne, vendar na posameznih mestih z uporabo disonančnega materiala meje tonalnosti tudi prestopijo. Največji korak v tej smeri je Savin naredil v skladbi *Tuga* op. 30 št. 3, ki jo tudi raziskovalci, ki so se že v preteklosti ukvarjali s Savinom, označujejo kot skladbo, v kateri se je Savin »ločil od običajnega trozvoka, ki je v vseh njegovih dotedanjih skladbah označeval konec.«¹² Skladbo skladatelj prične v tonaliteti D-dura. Občutek tonalitete se med skladbo izgubi, saj se glasbeni tok na dveh mestih s cezuro ustavi na dominantni osnovne tonalitete, pri čemer je druga cezura tudi mutacija v tonaliteto f-mola, ki nato zaključi skladbo s klastrom na dominantni. Spremembe tonalitete je mogoče povezati tudi z besedilom, ki se kot zgodba skozi skladbo stopnjuje. Vsebina je ljubezenska izpoved moškega, ki mu v temi kot luč sveti njegova ljubljena. Ko mu ne sveti več, se zopet pojavi tema in na tem mestu skladatelj zaključi skladbo s klastrom (*Primer 7*). Na tem mestu Savin prestopi mejo tonalnosti v atonalnost.

Primer 7: Zaključek skladbe Tuga, takt 11–13

Zanimiva značilnost Savinovih mešanih zborov so tudi dinamični postopi, ki v smislu artikuliranja precej bolj sledijo besedilnim poudarkom kot to velja za moške zборе. To značilnost bi mestoma lahko razumeli tudi kot pomemben gradnik skladbe. Takšen primer srečamo že v enem izmed zgodnjih mešanih zborov, skladbi *Barčica* op. 28 št. 1. Skladba sicer nima oblikovnih posebnosti in je tonalna. Dinamika sledi besedilu ter je z gradacijo ali upadanjem uporabljena kot artikulacijsko sredstvo. Temu primerno so vodeni tudi posamezni glasovi, ki od izvajalca glede na predpisane dinamične postope ne zahtevajo posebnih vokalnih naporov.

Primer skladbe, ki združuje opisane značilnosti, je *Kaj vprašaš me zdaj*. Skladba je del opusa 38, ki združuje tri zборе pod naslovom *Narodne pesmi v harmonizaciji za mešani zbor*. Gre za priredbo ljudske pesmi. Zanimiva je zato, ker združuje ljudsko melodijo in za Savina v letu 1940 ne več novo, temveč že ustaljeno »modern[o] harmonsk[o] zasnov[o]«.¹³

Skladba je sestavljena iz treh delov; prvi del prinese na začetku prvi motiv v sopranu (*Primer 8*), nato po drugi ponovitvi prvega motiva v tenorjih in basih sledi drugi motiv (*Primer 9*).

¹² Cvetko, Risto Savin ..., 155.

¹³ Cvetko, Risto Savin ..., 165.



Jaz sem i - me - la mlad - ga mo - ži - čka, pri - šle so mi - ške, od - ne - sle so ga.

Primer 8: *Kaj vprašaš me zdaj*, takt 1–8



Daj, tra-la-la, daj, tra-la-la, de-da na - zaj, daj, tra-la-la, daj, tra-la-la, de-da na - zaj.

Primer 9: *Kaj vprašaš me zdaj*, takt 17–24

Skladba je izpeljavno zanimiva, saj skladatelj motiva skozi skladbo obdeluje na tak način, da ju posamezno vodi skozi glasove in ju nikoli ne dodeli hkrati vsem štirim glasovom, pri čemer pa ju ne spreminja ritmično ali harmonsko, le transponira ju v vokalu ustrezno lego. S harmonskega vidika je skladba tonalna in se ves čas giba v osnovni tonaliteti F-dura. Kljub temu je harmonija barvita, saj skladatelj v akordnih postopih dodaja sekunde ali kvarte, in sicer jih je v akordih mogoče najti skozi celotno skladbo.

Zadnja skladba v opusu mešanih zborov je *Vokalna suita v narodnem slogu za soli, zbor in spremljavo klavirja* iz leta 1939. Zanimiva je, ker je edina v Savinovem zborovskem opusu, ki je zgrajena ciklično. Predstavlja ljubezensko zgodbo v središču idealiziranega vaškega življenja. Prvi stavek je napisan za zbor na Slomškovo *Večernico*: po delovnem dnevu se vaščani odpravljajo k počitku. Sledi solističen deklinški ljubezenski spev (*Pričakovanje*) na Savinovo lastno besedilo po narodnem motivu – dekle nabira šopek rož v pričakovanju svojega ljubega. Sledeči fantovski spev, ki mu pripeva ženski zbor, (*Zjutraj*) na besedilo Miroslava Vilharja, pripoveduje o jutru po ljubezenski noči, cikel pa zaključí živahni *Raj* za celotni zbor na besedilo Frana Roša. Posamezni deli so zasnovani podobno kot Savinova druga dela na ljudsko tematiko. V melodičnem pogledu skladba ne prinaša posebnosti, popestritev skladatelj vnese z uporabo kromatike in pogostih modulacij.

Sklep

Zborovske skladbe Rista Savina lepo začrtajo ustvarjalno pot skladatelja in s tem njegovo slogovno umestitev.

Oblikovno so zaokrožene, obdelava posameznih glasov ne izkazuje odstopanj od tradicionalnih prijemov. Zanimiva je obdelava glasbenih motivov, tako v skladbah z ljudsko tematiko kot skladbah na besedila slovenskih pesnikov. Oboje so si med sabo konceptualno precej podobne, le da so slednje obravnavane svobodneje kar se tiče ritmične obdelave glasbenih motivov in harmonije. Med ljudskimi motivi je skladatelj posegal po slovenskih ljudskih pesmih, prav tako pa po folklori drugih južnoslovanskih narodov, predvsem je črpal iz zbirke narodnih popevk Franja Ksaverja [Šaverja] Kuhača. Ljudske pesmi se Savin loteva bodisi zelo občuteno bodisi s humorjem.

Slogovno sledi skladatelj v prvih treh skladbah, op. 2 napisanem za moški sestav, zgodnjeromatničnim potezam skladanja. Skladbe imajo zaokroženo, jasno zgradbo in so brez harmonskih posebnosti. Že štiri leta kasneje (1902) sledi slogovna sprememba, in sicer zasledimo v opusu poteze pozne in nove romantike.¹⁴ Tonaliteta je razširjena, skladatelj harmonijam posameznih glasov dodaja sekunde in kvarte, kar zasledimo med drugim v skladbi *Kaj vprašaš me zdaj*, ter uporablja kromatiko, kot na primer v skladbi *Mi ustajamo*. Poleg tega je mogoče zaslediti tudi sledi impresionizma. Savin se v odraslih zborih poslužuje harmonske barvitosti in že omenjenih odstopanj od tonalitete.¹⁵ V tem pogledu segata od obravnavanih skladb najdlje skladbi iz opusa 17 in skladba *Tuga*, v kateri poleg neobičajnega zaključka tudi med potekom kompozicije uporablja cezuro na dominantni osnovne tonalitete skladbe (in ne na toniki); poleg tega uporablja cezuro tudi za spremembo tonalitete.

Odrasli zbori Rista Savina so zanimiv delček opusa, ker poleg jasnega skladateljevega ustvarjalnega sloga kažejo tudi skladateljev posluš za posamezne glasove. Res je, da v prvih zborih zaradi uglasbitve besedila, ki sloni bolj na ritmični komponenti, težje govorimo o domiselni izpeljavi glasov. V zborih, ki so nastali po letu 1902, pa je Savin izkazal posluš za potek in obseg tako moških kot tudi ženskih glasov. Skladbe moških in mešanih zborov so iz poustvarjalnega vidika vredne izvedbe. Nekatere, kot na primer *Zori rumena rž*, že predstavljajo zelo priljubljen del repertoarja slovenskih zborov, k temu pa bi bilo dobro dodati tudi katero izmed ostalih, saj skladbe poleg vseh naštetih značilnosti ponujajo možnost različnih interpretacij in so zaradi tega primerne tudi za zborovske sestave različnih generacij.

¹⁴ Slogovno ga opredeli že Dragotin Cvetko, *Risto Savin ...*, 181–184.

¹⁵ Povzeto po: Nikša Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća* (Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska: 1996), 109.

Zborovski sestav	Naslov skladbe	Besedilo	Leto nastanka	Oznaka	Spremljavo
Moški sestav	Tri nove pesmi potujočega tovariša: Zori rumena rž, Ponočni stražnik, Tehni vzrok	Rudolf Baumbach / Anton Askerc	1898	op. 2	
	Dve pesmi: Mi vstajamo, št. 1 Kosa, št. 2	Anton Askerc	1902, 1909	op. 17	
	Dva moška četverspeva po narodnih motivih: Nema moje dlake, št. 1 Bolezen glava, št. 2	motivi in besedila iz zbirke narodnih popevk Franja Ksaverja [Šaverja] Kuhatača	1926	op. 25 (prvotno op. 29)	
	Dva moška zbora: Idila, št. 1 Mladi mucek z miško pleše, št. 2	Oton Župančič Risto Savin	1933, 1935	op. 32	
	Ljubice tri	motiv iz slovenske ljudske pesmi	1940	op. 39	
	U boji Partizanska koračnica za moški zbor	Risto Savin, kasneje besedilo priredil Franc Omič	1941, priredil Ludvik Zepič 1948	op. 41	Mali boben
Mešani sestav	Pet mešanih zborov po narodnih motivih: Velike li rježnosti, št. 1 Oj, lepi ledik stan, št. 2 Tuga, št. 3 Kad se vratim, da ti platim, št. 4 Kad se vrenac pleta, št. 5	motivi in besedila iz zbirke narodnih popevk Franja Ksaverja [Šaverja] Kuhatača	1926	op. 30	
	Dva mešana zbora po narodnih motivih: Barčica, št. 1 Stalan sam svoj, št. 2	motivi in besedila iz zbirke narodnih popevk Franja Ksaverja [Šaverja] Kuhatača	1926	op. 28	
	Dva mešana zbora: Idila, št. 1 Mladi mucek z miško pleše, št. 2	Oton Župančič Risto Savin	1935, 1932 na rkp. v tiskanih virih tudi 1935	op. 32	Klavir
	Tri narodne pesmi v harmonizaciji za mešani zbor: Zeleni se gaj, št. 1 Kdo bo prajprot žej, št. 2 Kaj uprašas me zdaj, št. 3	motivi in besedila iz slovenskih ljudskih pesmi	1940	op. 38	
	Vokalna suita za soliste, zbor in klavir: Večernica, št. 1 Pričakanje, št. 2 Zjutraj, št. 3 Raj, št. 4	Anton Martin Slomšek Risto Savin Miroslav Vilhar Fran Roš	1939	op. 35, v tiskani verziji op. 29	Klavir

SUMMARY

Risto Savin's choral music for adult ensembles encompasses works for male and mixed choirs. As a theme, they are based either on poems by renowned Slovene poets like Anton Aškerc and Oton Župančič, or on Slovene and Croatian folk motives (both verbal and musical), the latter particularly after 1926. The main characteristics of Savin's music for adult choirs, which falls into the domain of Post-Romanticism and Impressionism, are homophonic structure and variegated melodic lines; when the composer inserts independent individual vocal lines in the structure they thus stand out rhythmically and/or harmonically from the other voices. Another characteristic of these pieces is expanded tonality. Deviations from tonal harmony occur with ever greater frequency,

starting from the two male choruses *Mi vstajamo* and *Kosa* op. 17 (1902, 1909). Deviations from tonal harmony can occur by adding seconds or fourths to the individual chords, for example in the mixed chorus *Kaj vprašaj me zdaj* op. 38 No. 3 (1940). The one case of the total break with tonality occurs in the mixed chorus *Tuga* op. 30 No. 3 (1926). The composer uses caesuras on the dominant (rather than on the tonic) throughout the piece, and a cluster on the dominant as a conclusion to the piece. Caesura is also used to change the tonality.

Risto Savin's adult choruses are an interesting part of his opus, revealing the composer's musical ear for individual voice categories; the choruses composed after 1902 show his great sense for the use of male as well as female voices regarding compass and flexibility.

Špela Lah

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

Otroški in mladinski zborovski opus Rista Savina

Risto Savin's Works for Children's and Youth Choirs

Prejeto: 13. junij 2012
Sprejeto: 14. september 2012Received: 13th June 2012
Accepted: 14th September 2012**Ključne besede:** Risto Savin, otroški zbori, mladinski zbori**Keywords:** Risto Savin, children's choruses, youth choruses

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek predstavi analitični prerez Savinovega opusa za otroški in mladinski zbor ter poda njegove bistvene kompozicijske značilnosti.

The article presents an analytical profile of Savin's works for children's and youth choirs and outlines their main compositional characteristics.

Risto Savin je posegel na področje otroškega in mladinskega zborovstva v času, ko je to v ustvarjalni in poustvarjalni praksi že dosegalo vidne uspehe. Mladi skladatelji z Emilom Adamičem in Marijem Kogojem na čelu so tej zvrsti že pred prvo svetovno vojno postavili pomembne temelje in povzdignili kakovost tovrstne literature, Slavko Osterc jo je do leta 1940 pomembno obogatil, zborovodji Avgust Šuligoj in Radovan Gobec, ki sta se povzpela na raven odličnih interpretov, pa sta jo približala mladim pevcem.¹ Prav vedno večji uspehi posameznih mladinskih zborov tistega obdobja, še posebno Trboveljskega slavčka, so spodbudili Savina k prvemu poskusu² na tem področju, kateremu je nato posvetil večji del svoje ustvarjalne moči v zadnjem desetletju svojega življenja.

Skladatelj prispevek otroškemu in mladinskemu zborovstvu je ostal do sedaj na obrobju zanimanja slovenskih glasbenih zgodovinarjev in neznan širši javnosti. Dela so

¹ Cvetko Budkovič, *Razvoj mladinskega zborovskega petja na Slovenskem od začetkov do druge svetovne vojne* (Ljubljana, Partizanska založba, 1983).

² Na področje mladinske glasbene literature je Savin prvič vstopil pravzaprav že z moškim zborom *Mladi mucek z miško pleše*, op. 32/2 (1935). Prim. Dragotin Cvetko, *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 159–160.

bila namreč do danes zabeležena, popisana in analitično predstavljena le v diplomski (»*Risto Savin – analiza zborovskih del*«)³ in magistrski nalogi (»*Problemi poustvarjanja mladinskih in otroških zborovskih del skladatelja Rista Savina*«)⁴ Gorazda Kozmusa. Namen pričujočega članka je zato odpraviti nastalo vrzel in Savinove zборе približati še posebno slovenski glasbeni stroki.

Pod vtisom, da ima mladinsko zborovsko petje vendarle premalo ustrezne, predvsem lahkotne in radožive literature,⁵ je leta 1938 napisal svoji prvi dve skladbi te zvrsti, *Maj* (št. 1)⁶ in *Tecimo* (št. 2)⁷, ki ju je združil v opusu 36. Skladbici sta kratki, z jasno tridelno A-B-A shemo. Medtem ko se prva giblje v optimističnem G-duru, je besedilo slednje skladatelju narekovalo izbor d-mola. Obe sta svetli, blizu otroškemu dojemu, a tehnično precej zahtevni. Predvsem prva je bila pogosto na sporedih zbora iz Rakeka, ki ga je tedaj vodil Makso Pirnik. Pirnik, ustanovitelj Društva pevovodij mladinskih zborov, je tedaj veljal za enega vodilnih zborovodij pri nas. Savin se je z njim zblížal na pobudo Slavka Osterca in z njim stkal tesno prijateljsko vez, ki je pomembno vplivala na skladateljevo nadaljnje ustvarjanje in bila živa vse do njegove smrti.⁸

Ugoden odziv je pokazal, da je bila Savinova glasbena invencija kljub visoki starosti ali pa prav zaradi nje (leta 1938 je bil že na pragu osemdesetega leta) še vedno dovolj mladostna. Kmalu zatem, v letih 1940-41, je zato nastala nova zbirka petih mladinskih del, zbranih v opusu 40: *Pomladi* (št. 1), *Luna dremlje* (št. 2), *Materino srce* (št. 3), *Tja v ogradi* (št. 4) in *Tički po zraku letajo* (št. 5).⁹ Opus je slogovno zaokrožen in izrazno najbolj sodoben med Savinovimi mladinskimi zbori. Skladbe se precej razlikujejo od opusa 36, kar se kaže tako v vsebinski pesmi, ki se oddalji od otroške radoživosti, kot tudi v kompleksni harmoniji in izvajalski zahtevnosti. Vse so pisane v svetlih durovih tonalitetah (D-dur, C-dur, D-dur, C-dur, F-dur) s preprostima ritmično fakturo in oblikovno zasnovo.

Po naročilu Pirnika, ki se je po končani drugi svetovni vojni vrnil iz Bele krajine v Ljubljano in postavil otroški zbor na ljubljanskem učiteljsčju, se je leta 1946 Savin prvič lotil komponiranja za otroško zasedbo. Napisal je skladbici *Pastirčki* (št. 1) in *Kroparji* (št. 2),¹⁰ združeni v opusu 42. Kasneje pa se k tovrstnemu sestavu ni več vrnil, čeprav sta bili skladbici dobro sprejeti, tudi po zaslugi kakovostnih izvedb Pirnikovega zbora na učiteljsčju.¹¹

Poslednja leta svojega bogatega življenja je Savin strnil s tremi opusi za mladinski zborovski sestav. Še istega leta je nastal op. 44 za dekliški ali ženski zbor, ki združuje dve izrazno moderni, tehnično zahtevni ter harmonsko bogati skladbi *Trobentica*, št. 1 in

³ Gorazd Kozmus, *Risto Savin – analiza zborovskih del* (Diplomsko delo, Akademija za glasbo, Ljubljana, 1997).

⁴ Gorazd Kozmus, *Problemi poustvarjanja mladinskih in otroških zborovskih del skladatelja Rista Savina* (Magistrsko delo, Akademija za glasbo, Ljubljana, 2002).

⁵ Savinovo pismo Slavku Ostercu 8. junija 1938. Prim. Suzana Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina o glasbi in slovenskem glasbenem dogajanju* (Diplomska naloga, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1999), 55.

⁶ Natis: *Mladinske pesmi* (Slovenske konjice: Društvo pevovodij mladinskih zborov, 1938); *Naši zbori* 1, št. 1 (1946).

⁷ Skladbica je ohranjena v rokopisu.

⁸ Cvetko, *Risto Savin ...*, 162; Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 55–68.

⁹ Natis: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1946.

¹⁰ Natis: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1947.

¹¹ Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, 69–71.

Lahko noč,¹² št. 2 (čas nastanka slednje je vprašljiv).¹³ Obe zaznamuje durova tonaliteta (A-dur in As-dur) in enostaven ritmični tok.

Leto za tem je Savin napisal op. 45 (*Vihra*, št. 1 in *Pust, pust*, št. 2),¹⁴ v katerih postaja glasbena govorica ponovno bolj razigrana, kar nakaže že izbor besedil. Skladbi se gibljeta v svetlih durovih tonalitetah (E-dur, C-dur), predvsem prva pa je harmonsko še vedno precej kompleksna in izrazno zahtevna.¹⁵ Nasprotno se je skladatelj v zboru *Pust, pust* odpovedal v prejšnjih opusih značilni zahtevnosti in nakazal nov kompozicijski pristop, ki zaznamuje poslednji opus, opus 46 s petimi skladbicami (št. 1: *Vrabci in strašilo*, št. 2: *Zvonovi*, št. 3: *Uspavanka*, št. 4: *Stari medo* ter št. 5: *Pesem nagajivka*).¹⁶ Skladbe so lahkotne in živahne ter manj zapletene, vse so napisane v durovih tonalitetah (C-dur, Es-dur, G-dur, D-dur, C-dur) ter ritmično in oblikovno preproste.

Kompozicijska in muzikalna zasnova Savinovih otroških in mladinskih zborov izvira iz pesniških predlog. Te je skladatelj izbiral premišljeno in skrbno.¹⁷ Najpogosteje je posegel po verzih Otona Župančiča (opusa 42 in 46) in Danila Gorinška (opusa 36 in 44 ter op. 40/3), dvoje besedil je prišlo izpod peresa Ivana Albrehta (*Luna dremlje* in *Tja v ogrado*), po eno pa od Toneta Gasparija (*Pust, pust*) in Vide Jerajeve (*Pomladi*). Le enkrat je Savin izbral za predlogo ljudsko pesem (*Tički po zraku letajo*), *Vihra*, izvirno *Veter*, pa je delo neznanega avtorja. Izбирal je živahne, mladostno razigrane in šaljive tekste, blizu so mu bila tudi razpoloženska besedila, ki slikajo naravo (glej Tabelo 1). Savinu je bila pesniška vsebina izbranih besedil pomembna, saj jo je skušal kar najtesneje povezati z glasbeno. Oblikovno in kompozicijsko-tehnično je namreč izhajal iz tekstovne predloge, katere strukturo je po potrebi prilagodil lastni invenciji. Besedilo torej ni bilo oblikovno zavezujoče, pač pa je skladatelju nudilo bogat vir umetniške inspiracije.

Za otroški zbor je Savin uglasbil le Župančičeve *Pastirčke* in *Kroparje*. Da se k tovrstnemu sestavu kasneje ni več povrnil, je bržkone krivo dejstvo, da mu je bila zasedba za otroški zbor preozka in premalo barvita.¹⁸ To se kaže tudi v razmeroma visoki zahtevnosti skladbic za male pevce: medtem ko so *Kroparji* zasnovani kot enoglasen zbor s (pre) velikim glasovnim razponom do e² ter s preprosto, a otroškemu umevanju privlačno klavirsko spremljavo, so *Pastirčki* napisani večglasno in nekoliko bolj kompleksno. Skladatelj je pesem zasnoval za otroški zbor, solistično skupino sedmih fantov, ki simbolizira Župančičevih »sedmero pastirčkov«, in klavirsko spremljavo.¹⁹ Oblikoval jo je kot tridelno pesemsko miniaturo a-b-c s codo. Vsak del ima svoj značaj, prilagojen vsebinskim značilnostim posamične kitice. Vrhunec skladbe je srednji b del, v katerem se predstavijo pastirčki. Savin ga je zasnoval kot kanonsko fakturo, v kateri se dosledno izmenjujeta solistična skupina in zbor (zbor dosledno ponovi verz, ki ga najprej zapoje

¹² Prvotni naslov skladbice je *Božji dih gre čez poljane*.

¹³ Natis: *Naši zbori* IV, št. 4 (1949).

¹⁴ Natis: *Naši zbori* III, št. 4 (1948).

¹⁵ Skladatelj naj bi celo napovedal priredbo skladbe za sopran, alt, tenor in bas, vendar namere ni uresničil. Prim: Cvetko, *Risto Savin ...*, 173–175.

¹⁶ Natis: Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949.

¹⁷ Premor dveh let (1938–1940), ko Savin ni ustvaril nobene mladinske zborovske skladbe, utemeljuje Cvetko prav s tem, da skladatelj ni našel zanj ustrezne literature. Cvetko, *Risto Savin ...*, 163.

¹⁸ »... ampak pri teh malčkih nimam dosti barve in tudi preozki okvir glasu.« Pismo Maksu Pirniku z dne 5. 4. 1946. Ograjenšek, *Dopisovanje Rista Savina ...*, Priloga, 96.

¹⁹ Skladatelj si je zamislil tudi posebno izvajalsko obliko: zbor je postavljen v polkrog, na desni stoji zbor sedmih fantov, na levi klavir, obrnjen proti središču odra. Dirigent je na sredi. Prim: Cvetko, *Risto Savin ...*, 169.

sedem dečkov). Vsebinskemu razvoju pripomorejo tudi spremembe tonalitete (c - G - Es) in takta (C - $\frac{6}{8}$ - C - $\frac{6}{8}$) posameznih delov skladbe, dinamična stopnjevanja in spreminjanje tempa od počasnega Lento, ki predstavi težko življenje pastirjev, preko živahnega Allegra do zmagoslavnega Maestoso, s katerim skladatelj poudari zmago pastirčkov nad težkimi časi.

Tabela 1: Seznam avtorjev besedil in prvih verzov v otroških in mladinskih zborih Rista Savina

Naslov	Opus	Avtor besedila	Prvi verz
OTROŠKA ZBORA			
Kroparji	42/1	Oton Župančič	<i>Kdo pa tisti so štokljači?</i>
<i>Pastirčki</i>	42/2	Oton Župančič	<i>Bilo je sedem suhih let...</i>
MLADINSKI ZBORI			
<i>Maj</i>	36/1	Danilo Gorinšek	<i>Aj, aj, aj, zazelenil maj</i>
<i>Tecimo</i>	36/2	Danilo Gorinšek	<i>Noč prihaja, črna ptica...</i>
<i>Pomladi</i>	40/1	Vida Jerajeva	<i>Oj zbogom črne senčice...</i>
<i>Luna dremlje</i>	40/2	Ivan Albreht	<i>Luna dremlje, sonce spi...</i>
<i>Materino srce</i>	40/3	Danilo Gorinšek	<i>Bel, bela, hišica,...</i>
<i>Tja v ogrado</i>	40/4	Ivan Albreht	<i>Tja v ogrado se bom skrili...</i>
<i>Tički po zraku letajo</i>	40/5	slovenska narodna	<i>Tički po zraku letajo...</i>
<i>Trobentice</i>	44/1	Danilo Gorinšek	<i>To žarijo vse poljane...</i>
<i>Lahko noč (Božji dih gre čez poljane)</i>	44/2	Danilo Gorinšek	<i>Vse že spi, nič zvezdic ni...</i>
<i>Pust, pust</i>	45/1	Tone Gaspari	<i>Pust, pust, krivih ust</i>
<i>Vihra</i>	45/2	nn	<i>Vihra sem, vihra, naglo letim</i>
<i>Vrabci in strašilo</i>	46/1	Oton Župančič	<i>Čiv čiv, čiv čiv, še dolgo bom živ!</i>
<i>Zvonovi</i>	46/2	Oton Župančič	<i>Bim bim, bim bim! Jaz dan zvonim ...</i>
<i>Uspavanka</i>	46/3	Oton Župančič	<i>Kaj bo sinku sen prineslo?</i>
<i>Stari medo</i>	46/4	Oton Župančič	<i>Brunda gunda, brunda gunda, ...</i>
<i>Pesem nagajivka</i>	46/5	Oton Župančič	<i>Zima, zima bela, vrh gore sedela, ...</i>

Pri skladateljevih mladinskih zborih je večina uporabljenih pesemskih predlog kitične oblike; v svobodni pesniški obliki je pisana pesem *Pomladi*, katero skladatelj uresniči v ustrezni prekomponirani obliki. Vendar kitična struktura ne pogojuje zunanega skeleta kompozicije, saj sledi skladatelj, kot rečeno, notranjemu občutenju in umevanju teksta. Pri tem se ne omejuje na stroge zakonitosti glasbenega stavka, šablonska togost v smislu osem-taktne periodizacije je zato redka. Posamične dele skladb razširi ali skrajša, kakor ga pri tem vodi vsebinski moment poezije. Pogosto poseže v sam konstrukt predloge, kar se kaže na primer v večkratnem ponavljanju posamične besede (npr. *Pesem nagajivka*;

Trobentice; Lahko noč) ali cele fraze (npr. *Vihra; Pastirčki; Pomladi; Tecimo*).

Posamezni deli glasbenega stavka so med seboj največkrat jasno ločeni. Kontraste med odseki Savin gradi v prvi vrsti z menjavo tonalitete oziroma s tonalnimi odmiki. Metrične spremembe med posamičnimi deli skladb niso pogoste (*Maj; Tecimo; Pastirčki; Vihra*), še bolj zadržan je pri uvajanju novih ritmičnih vzorcev v poteku skladbe (večje ritmične spremembe so značilne v skladbah *Tecimo, Pomladi* in *Tički po zraku letajo*). Najbolj učinkoviti so kontrasti, v harmonskem toku, ki je tesno odvisen od spremembe tempa: pogost je prehod v hiter tempo, ki hkrati zahteva izčiščen harmonski stavek; in obratno, počasni odseki omogočajo več harmonske zgoščenosti in drznosti ter umik v tonalno negotovost. Na ta način skladatelj učinkovito stopnjuje glasbeni tok do viška.²⁰

Savin je veljal za izrazitega melodika, kar se kaže tudi v njegovih mladinskih zborih. Glasbeni tok je precej razgiban, čeprav širši loki niso pogosti (daljše melodične misli so značilne za zборе *Pomladi, Materino srce, Tja v ogrado, Trobentice* in *Uspavanka*). Glasbeno misel snuje razmeroma ozko, pogosto fragmentarno, značilno je gibanje v sekundnih in terčnih postopih. Večjih skokov je relativno malo; z njimi poudari določeno besedo ali nakaže začetek nove fraze in podčrta dramatični moment pesmi. V posamičnih primerih gradi s krajšimi motivčnimi celicami, ki se lahko variirano ali sekvenčno ponavljajo (*Uspavanka; Zvonovi; Pesem nagajivka*), toda samega pomena motivičnega dela načeloma ne dosežejo.

Zavoljo tesnega sledenja vsebini besedila skladatelj značilnosti melodičnega poteka pogosto spreminja znotraj same skladbe: gibanje glasbe na primer preide s spevnega valovanja na pripovedni značaj (*Tecimo, Vihra*); ali pa s širšega glasbenega fraziranja na fragmentarno členjenje (*Maj*) ali na razgibano melodiko z značilnimi večjimi skoki (*Tički po zraku letajo*). Kot primer variabilnosti melodičnega toka naj služi zbor *Pomladi*, v katerem je Savin prosto glasbeno obliko pesemske predloge uresničil v kratki prekomponirani miniaturi. V prvem delu skladbe²¹ (primer 1) je verze besedila uglasbil z enakomerno tekočo in razgibano, valovito melodiko, ki izstopa v zgornjem glasu. Tak značaj ustreza razigranemu pričakovanju pomladi. Razpon med glasovi, ki so precej enakovredno obravnavani, je razmeroma velik, predvsem v spodnjem glasu pa je več skokov. Glasbeni tok z značilnim ritmičnim vzorcem se ne ustavi vse do kadenciranja ob zaključku prvega dela.

5 12

zvon - čki po-zvo ni - li so in ključ - ki od-klc ni - li so po - mla - di, po mla - di vra - ta na ste - žaj.

Primer 1: *Pomladi* (takt 5–12)

²⁰ Glej notna primera 9 in 10.

²¹ Uglasbitev verzov *Oj zbogom črne senčice / zapele so trobentice / in zvončki pozvonili so / in ključki odklenili so / pomladi, pomladi vrata na stežaj.*

Skladatelj je v drugem delu skladbe²² (primer 2) glasbeni izraz prilagodil nadaljnemu poteku besedila »Kaj zopet si prišel nazaj?«, ko se s postopi navzgor in spremenjenim ritmičnim vzorcem s triolno figuro približa dikciji govora ter ga realizira v smislu dialoga med glasovi. Celotno fakturo harmonsko razredči, glasba poteka v pripovednem tonu, hudomušen značaj pesniške predloge pa podčrta s fragmentarnim členjenjem ter z dinamičnim in agogičnim stopnjevanjem.

Primer 2: Pomladi (takt 12–15)

Kljub poudarjeni melodični invenciji je nekatere zборе (predvsem opus 46) zasnoval izrazito recitativno. Otroško razigrana besedila je opremil z drobljeno melodiko, s katero je učinkovito poudaril značaj pesmi (*Maj; Pust, pust; Vrabcí in strašilo; Zvonovi*). Slikovit primer recitativne melodike je zbor danes že skoraj ponarodele Župančičeve pesmi *Stari medo* (primer 3). Osnova 3-glasne skladbice je pravzaprav dvoglasje zgornjih glasov, katerima postavi skladatelj v 'kontrapunkt' tretji, spodnji glas, ki skuša to dvoglasje deformirati s ponavljajočim tonom in samostojnim gibanjem. Skladateljev domiselni pristop učinkovito ujame značaj pesmi in ji poda nov, svež ton.

Primer 3: Stari medo (takt 7–10)

Uporaba recitativnega značaja izstopa v vseh uglasbitvah Župančičevih predlog v op. 46, tudi *Uspavanki* (primer 4), v kateri skladatelj na nek način ruši stereotipen pristop k tovrstni pesemski predlogi. Slednje namreč ne uresniči z morda pričakovanim širokim melodičnim lokom, saj je temelj skladbe recitativni ton, ki je prisoten v zasnovi triglasnega

²² Uglasbitev verzov *Kaj zopet si prišel nazaj? / Zopet, ej zopet. / Ena, dve in tri, za mano / kdo me ulovi, / kdo me ulovi!*

stavka. Predvsem spodnji glas, ki se giblje okrog istega tona in sloni kot 'protiutež' zgornjima, narekuje harmonsko zamegljenost in tonalno negotovost. Svojevrsten melodični pristop, združen z ustreznim tempom (ki se postopoma upočasnjuje od *Andante con moto* do *Lento*) in izrazito enakomernim ritmom, se pokaže kot zelo učinkovit.

Primer 4: *Uspavanka* (takt 1–8)

Ambitus v Savinovih zborih je precej širok, predvsem sopranska lega je mestoma celo previsoka – melodični tok pripelje skladatelj vse do a^2 , za mladinske glasove izjemno visokega tona (*Tecimo, Maj, Pomladi, Luna dremlja, Materino srce, Tički po zraku letajo, Trobentice*). Značilna je silabična uglasbitev besedila, ki pa ni vedno dosledna (en ton na en zlog), saj melodično večkrat obogati s krajšimi melizmi (najpogosteje dve noti na en zlog, izjemoma več).

Savina je v ustvarjalnem procesu vodila notranja invencija, v ospredju zanimanja pa mu je bil glasbeni izraz, ki ga je realiziral predvsem s harmonsko govorico. Kljub odprtosti do novih kompozicijsko-tehničnih rešitev je ostal zvest tonaliteti. Tako je tudi za mladinsko zborovsko literaturo značilen moderen harmonski izraz, ki je največkrat hoteni rezultat samostojnega vodenja posameznih glasov. Melodična in harmonska struktura se v kompozicijskem postopku tesno navezujeta drug na drugega, glasovi pa so pogosto enakopravni in ne služijo le kot harmonska podlaga najvišjemu. Čeprav prevladuje homofona zasnova skladb, je očiten velik poudarek na linearnem vodenju posameznih glasov, zaradi česar so pogoste neobičajno postavljene akordične zveze, ki pa jih lahko utemeljimo na temelju tradicionalne dur-molovske funkcionalne harmonije. Pogoste so disonance v vertikalni gradnji, še posebno intervala sekunde in kvarte med sosednjimi glasovi, ter tudi kromatični postopi v linearnem vodenju glasov. Vendar disonančne nastope skladatelj vedno razveže in s tem sprošča napetost.

Primer linearnega toka je skladbica *Materino srce*. Kromatično protipostopno gibanje zunanjih glasov (primer 5) vodi v ostro sozvočje intervalov v tritonusnem razmerju *es-a-h-eis* (takt 15), vendar pa je akord na nepoudarjeni dobi in je takoj razvezan v tonični kvintakord.

15

Blesk iz sr-ca vma-mi-co ma-mi-ca da i - zbi-ci, i - zba da ga

hi - ši - ci, a iz hi - še čez ves svet

Primer 5: Materino srce (takt 11–18)

Poleg harmonsko tujih tonov so v Savinovih zborih za mladino značilne nenehne modulacije oziroma tonalni izmiki, v najbolj kompleksnih je harmonski ritem precej hiter. V pesmi *Tja v ogrado* podčrta skladatelj značaj besedila s hitrimi harmonskimi spremembami, ko prinese vsak takt novo harmonijo. Harmonška govornica se izostri zaradi vsebinskega momenta, ko osrednji protagonist našteva, kakšne tri hiše si bo zgradil: »eno borovo«, d-mol; »eno brinjevo«, h-mol; »eno lepo zidano«, osnovni C-dur (primer 6). Skladatelj že z izbranimi tonalitetami sugerira nadaljnji potek pesmi, namreč, kakšno ugodje nudi posamično domovanje (borova je smolna, v brinjevi je hudo, le v zidani ga čaka svetla prihodnost).

e - no bo-ro-vo, e - no bri-nje-vo, e - no le - po

za - da - no.

Primer 6: Tja v ogrado

Četudi je bil Savin v svojem kompozicijskem mišljenju izrazito 'vertikalni', izkazujejo skladbe linearno teksturo, ki je posledica prevladujoče samostojnosti glasov. Poudarjena

vertikalna arhitektonika je zato v Savinovem mladinskem zborovskem opusu redka. Vertikalna zvočna struktura s prevladujočimi disonančnimi sozvočji zaznamuje na primer harmonsko enega bolj kompleksnih zborov *Trobenčica*, v katerem je spodnji glas ponovno precej samostojen in kontrastira bogato 'obloženi' zgornji liniji z značilnimi tri- in četverozvoki (primer 7). S stopnjevanjem vsebinske 'teže' (»*Je li živa to resnica?*«) se homofona struktura umakne razgibanemu nadaljevanju, ko dobi spodnji glas še bolj samostojno vlogo in tudi svoje besedilo. Dvom, ki ga sproži besedilo, se s ponujenim odgovorom (»*Ne begotne sanje, v blesku le trobenčice so vzklike*«) in doseženim viškom nasičen glasbeni tok postopno spušča in umirja.

Primer 7: *Trobenčica* (takt 4–9)

Ostali glasbeni parametri Savinovich zborov so izstopajoči harmonsko-melodični zasnovi večinoma podrejeni. Ritmični tok je enakomeren in preprost, skladatelj ga mestoma obogati s punktirano dobo ali hitrejšo ritmično figuro, da poudari vsebinske značilnosti pesemske predloge. Metrika skladb je prilagojena besednemu metrumu pesmi, prevladuje pa uporaba $\frac{2}{4}$ takta. Tridobnega metruma se je skladatelj poslužil le v zborih *Tja v ogradi* in *Zvonovi* ($\frac{3}{8}$) ter *Trobenčica* in *Vrabc in strašilo* ($\frac{3}{4}$). Tudi v metrični realizaciji se je tesno navezoval na semantične značilnosti pesmi, zato zasledimo nekaj metričnih sprememb v poteku same skladbe (*Tecimo*, *Maj*, *Pastirčki*, *Vihra*). V tem oziru izstopa metrična struktura zbora *Lahko noč*, v katerem so metrični premiki $C - \frac{2}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4}$ razmeroma hitri (primer 8), pogojuje pa jih skladateljevo notranje umevanje teksta, ko glasbeni gradnji prilagodi verzno drobljenje in s tem poudari blagodejnost noči.

Primer 8: *Lahko noč* (takt 6–12)

Tekstovna in glasbena komponenta sta v Savinovem ustvarjalnem procesu torej tesno povezani. Vsebinski potek besedilne predloge skladatelj podčrta z vsemi glasbenimi parametri. Soodvisnost kompleksnosti harmonije in spremenljivosti tempa (in dinamike) je izražena na primeru tridelne miniature *Luna dremlje*, ki je zasnovana tako, da sledi in uresničuje dramatično stopnjevanje besedila. Glasbeni tok prve kitice²³ je ustrezno »miren« in »piano«, osnovne harmonske funkcije C-dura so, kot posledica samostojnega vodenja glasov, zamegljene z neharmonskimi toni (primer 9).

Primer 9: *Luna dremlje* (takt 1–8)

Gradivo druge kitice, ki naznani nov dan,²⁴ nastopi prvič »veselo« in »mezzoforte«, drugi pa, kot sekvenčna ponovitev, »presto« in »forte«. S stopnjevanjem tempa stavek postaja harmonsko enostavnejši, zato je prvi del skladbe najbolj disonančen in 'obložen' s četvero-zvoki. *Presto* zaradi učinka in vsebinske dramatizacije ne sme biti preveč zapleten, zato ga skladatelj zreducira na triglasni stavek, višek pa pevci poudarijo z engičnim unisonom (primer 10).

Primer 10: *Luna dremlje* (takt 17–22)

Četudi je Savin na področje otroškega in mladinskega zborovstva posegel v visoki starosti, njegov prispevek tej zvrsti ni zanemarljiv. Pregled skladateljevega opusa razodeva dva precej kontrastna tipa skladb. Prevladujejo zbori, v katerih je k uglasbitvi besedil pristopil 'resno', v ospredje pa postavil pojmovanje svojega skladanja: harmonijo. Skladbe so diatonične in tonalne. Faktura je gosta, vedno pa vpeta v trden tonalni okvir. Skladatelj ostaja zavezan tonaliteti, ki mu pomeni temelj in ogrodje, tonalni prostor pa ves čas bogati z neharmonskimi, alteriranimi toni. S tem razgiba harmonski stavek, glasbeni tok

²³ Uglasbitev verzov *Luna dremlje, sonce spi / iz oblakov dež rosi. / Saj ni dež, je le srebro, / da bo polje bolj lepo.*

²⁴ Uglasbitev verzov *Ko bo jutri sonce vstalo, / z zlatom vse bo posejalo. / Kos bo vabil čiv, čiv, čiv, / pridi gledat, če si živ.*

pa privede mestoma v precej nasičene zvočne gmote. Dela so zasnovana homofono, čeprav pogosto izstopa latentno linearno vodenje glasov, zaradi česar nastajajo tudi ostra disonančna sozvočja. Melodijo vodi večinoma silabično v sekundah, z mestoma večjimi intervalnimi toni.

Drugi način je v izrazu precej kontrasten: skladatelj skuša značaj besedila prenesti v glasbo tokrat na drugačen, bolj izviren način. Skladbe so harmonsko preprostejše, faktura je bolj prosojna, glasbena govorica pa primerno hudomušna. Besedilo 'obleče' v harmonski stavek, ki je v osnovi precej jasen, a začinjen z občasnimi neharmonskimi toni – tradicionalno postavi v glasbo svojega časa. Tak način je značilen predvsem za uglasbitve preprostih besedilnih predlog pesmi Otona Župančiča (op. 46); nekatere med njimi so se – morda ravno zaradi skladateljevega svežega pristopa – kot redke izmed Savinovih mladinskih del uspele uvrstiti v slovenski zborovski repertoar. Ostali zbori dobijo namreč le malokrat (če sploh) priložnost, da zazvenijo na pevskem odru.²⁵ Predvsem prva opusa, 36 in 40, sta za mlade pevce tehnično precej zahtevna; kar niti ni presenetljivo, saj so to skladateljevi prvi poskusi na tovrstnem področju. Ostale skladbe so mladim pevcem vendarle bolj dostopne;²⁶ na to je morda vplival skladateljev stalni stik z vodilnimi pevovodji tistega časa, ki bi lahko vplivali na Savina, sicer odprtega za konstruktivno kritiko in dobronamerne nasvete. Svoje zadnje zborovske skladbe je tako prilagodil mladinskim glasovom ter dojemljivosti in sposobnostim pevcev. Prav vse pa bi lahko bile pomembna obogatitev mladinske zborovske literature.

SUMMARY

Risto Savin's output for children's and youth choirs is one of the least known parts of the composer's oeuvre. The only author who has discussed it in detail is Gorazd Kozmus in his BA dissertation »Risto Savin – analiza zborovskih del« (Risto Savin – Analysis of Choral Works) and his MPhil dissertation »Problemi poustvarjanja mladinskih in otroških zborovskih del skladatelja Rista Savina« (Problems in Performance of Youth and Children's Choirs of the Composer Risto Savin) (both at the Academy of Music, University of Ljubljana, 1997 and 2002 respectively). Both of these dissertations remain unpublished and are thus not accessible to

a wider audience. This article aims to fill this lacuna and adopts an analytical approach to present the essential compositional characteristics of Savin's pieces for children and youth. Savin wrote his first compositions for youth at the ripe old age of nearly eighty, but managed to contribute some weighty works which became successfully established in the Slovene repertory. The pieces are generally attractive; their musical language is modern and fresh, though still closely attached to traditional functional harmony. Savin does not give up tonality, but blurs it with numerous alterations of non-harmonic notes, and occasionally sharp dissonances. Other musical parameters are quite subordinate to the composer's harmonic thinking.

²⁵ Na podlagi obstoječih virov naj bi bile v preteklosti izvajane naslednje skladbice: *Maj; Pomladi; Luna dremlje; Materino srce; Tja v ogrado; Tički po zraku letajo; Kroparji; Zvonovi; Stari medo; Pesem nagajivka*. Seznam je le okvirjen, saj v raziskavi niso bili zajeti vsi minuli lokalni pevski dogodki, kjer bi se pesmi potencialno lahko izvajale. Prim. Kozmus, *Problemi poustvarjanja* ..., 38–52; Budkovič, *Razvoj mladinskega zborovskega petja*..., 68.

²⁶ Kozmusov analitični prerez sicer pokaže, da je bila večina Savinovih zborovskih skladbic za mladinski sestav višje zahtevnosti. Prim: Kozmus, *Problemi poustvarjanja* ..., 91–139.

Suzana Ograjenšek

Posnetki Savinovih del v arhivu
 Radia Slovenija in zgoščenka
Friderik Širca – Risto Savin v soizdaji
 Založbe kaset in plošč RTV Slovenija
 in Zavoda za kulturo Žalec (1999)

Recordings of Savin's Works in the Radio
 Slovenia Archive, and the *CD Friderik Širca
 – Risto Savin*, published in Cooperation
 between the RTV Slovenia Record Label and
 the Institution for Culture Žalec (1999)

V letih 1998–1999 je bil na pobudo Anke Krčmar, tedanje direktorice Zavoda za kulturo Žalec, v sodelovanju z Glasbenim programom Radia Slovenija, katerega urednica je bila Mojca Menart, ter Založbo kaset in plošč RTV Slovenija, katere direktor in odgovorni urednik je bil Ivo Umek, izveden projekt restavracije posnetkov Savinove glasbe v arhivu Radia Slovenija. Dogovorjeno je bilo, da bo ena kopija restavriranega Savinovega arhiva shranjena v Žalcu, hkrati pa je bil izbor Savinove glasbe iz radijskega arhiva izdan na eni zgoščenki.

Projekt sva izvedla Suzana Ograjenšek kot urednica in Klemen Veber kot oblikovalec zvoka. V tistem času je bilo v arhivu Radia Slovenija okrog šestdeset naslovov Savinovih skladb, posnetkov pa še veliko več, saj je marsikatero skladbo posnelo več izvajalcev (največkrat moški zbor *Zori rumena rž*, ki je ohranjen v desetih različnih izvedbah). Med posnetki sta dve Savinovi operi (*Lepa Vida* in *Matija Gubec*), vsa orkestralna dela, večina komornih in klavirskih skladb, le delno pa sta pokrita skladateljev zborovski opus in opus samospbevov. Med izvajalci najdemo oba ljubljanska simfonična orkestra, petnajst zborov z vseh koncev Slovenije ter okrog štirideset solistov. Vse našteto pomeni več kot enajst ur glasbe.¹ Ta arhiv smo s pomočjo digitalne tehnologije v studiu 15 Radia Slovenija prenesli na deset zgoščenk in s tem posnetke, od katerih so najzgodnejši izviralni

¹ Od 1999 do danes je nastalo še nekaj novih posnetkov samospbevov in komorne glasbe; podroben popis vsega gradiva je dosegljiv v Suzana Ograjenšek in Zoran Krstulović, »Bibliografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 290–311.

iz leta 1958, rešili pred nadaljnjim staranjem na trakovih.

Ta arhiv vsekakor ponuja obsežen izbor gradiva za izbor skladb na eni zgoščenki, s katero smo Rista Savina prvič predstavili na samostojnem nosilcu zvoka. Naloga, izbrati skladbe, ki bodo prišle do poslušalcev, je bila zato občutljiva. Izbor je oteževalo še nekaj dejavnikov: precej zanimivih in značilnih Savinovih skladb v arhivu kljub njegovemu obsegu ni; številni posnetki iz tega ali onega razloga niso bili ustrezni za objavo; nekaterih na ploščo nismo mogli uvrstiti, ker tega niso želeli izvajalci. Kljub temu je ostalo dovolj skladb za ploščo, ki poslušalcu ponuja pregled Savinove ustvarjalnosti. Predstavljene so v kronološkem zaporedju, ki od zgodnjih orkestralnih in klavirskih del (*Scherzo* op. 11, *Pavliha na potovanju* op. 8, izbor iz *Šestih klavirskih skladb*, izbor iz *Suite za godalni orkester* op. 15) vodi prek nekaterih najznačilnejših samospevov (npr. *Javor in lipa* ter *Zimska idila* v izvedbi Zlate Ognjanovič in Pavla Šivica ter *Skala v Savinji* v izvedbi Petra Bedjaniča) do odlomkov iz *Lepe Vide*, *Matija Gubca* in *Čajne punčke*. Vmes so posejane komorne skladbe in skladbe za odrasle zборе (med njimi *Intermezza za violino in klavir* v izvedbi Tomaža in Primoža Lorenza ter *Zori rumena rž* v izvedbi Mariborskega okteta), ploščo pa zaključujejo skladbe za mladinski in otroški zbor, katerima se je skladatelj posvetil v visoki starosti.

Z izidom te zgoščenke smo leta 1999 obeležili petdeseto obletnico skladateljeve smrti. Predstavljala je prvo objavo glasbe katerega od slovenskih skladateljev na samostojni zgoščenki in v SAZAS-ovem seznamu nosi danes nekoliko nostalgичno številko RSCD001.

SUMMARY

The years 1998 and 1999 saw the project of the restoration of the recordings of Savin's music in the Radio Slovenia Archive. The project was initiated by Anka Krčmar, then the Head of Institute for Culture Žalec, and executed in collaboration with the Radio Slovenia Music Programme (its then Head was Mojca Menart), and with the RTV Slovenia Record Label (its then Head and Editor-in-Chief was Ivo Umek). It was agreed that one copy of the restored Savin archive would be deposited in Žalec, while at the same time a selection of the recordings would be published on one audio CD. The project was carried through by Suzana Ograjenšek (editor) and Klemen Veber (sound engineer).

The Radio Slovenia Archive at the time contained recordings of around sixty Savin titles, many of which numbered several recordings (the male chorus *The Yellow Rye Is Ripening* had been the most popular and had been recorded by ten different groups). The recordings comprise two Savin operas (*Fair Vida* and *Matija Gubec*), all the orchestral works, most of the chamber and piano pieces, but just a portion of Savin's choruses

and songs. Performers include both the Radio Slovenia Symphony Orchestra and the Slovenian Philharmonic, fifteen choirs from all over Slovenia, and around 40 soloists, among them some of the most prominent Slovene performing artists. All the recorded material at the time totalled over eleven hours of music. This archive was digitally remastered in Studio 15 of Radio Slovenia and transferred to 10 audio CDs. The recordings, the earliest of which originate from 1958, were thus saved from further ageing on studio tapes.

A selection of these recordings was chosen for the one CD which was to become the first audio publication dedicated to Savin's music. They selection is arranged in chronological order, from early orchestral and piano pieces (*Scherzo* op. 11, *Pavliha on a Journey* op. 8, selections from *Six Piano Pieces* and from the *Suite for String Orchestra* op. 15) through some of the most significant Slovene songs (e. g. *The Maple and the Linden* and *The Winter Idyll* performed by Zlata Ognjanovič and Pavel Šivic, *The Rock in the Savinja River* performed by Peter Bedjanič and Andrej Jarc) and the excerpts from *Fair Vida*, *Matija Gubec* and *Tea-Doll*. In between appear chamber pieces and pieces for adult choirs (e.g.

Two Intermezzi for Violin and Piano performed by Tomaž and Primož Lorenz, *The Yellow Rye Is Ripening* performed by the Maribor Octet), the selection is concluded with a selection of pieces for children and youth choirs.

The publication of this CD in 1999 marked the 50th anniversary of the composer's death. This was the first audio CD individually dedicated to the music of any Slovene composer; its label RSCD001 today has a ring of certain nostalgia.

Posnetka Savinovih oper *Lepa Vida*
in *Matija Gubec* v arhivu Radia
Slovenija in izdaja posnetka *Lepe*
Vide ob stopetdeseti obletnici
skladateljevega rojstva pri Založbi
kaset in plošč RTV Slovenija (2009)
Recordings of Savin's Operas *Fair Vida* and
Matija Gubec in the Radio Slovenia Archive,
and the *Fair Vida* Release on the RTV
Slovenia Recording Label, commemorating
the 150th Anniversary of the Composer's Birth
(2009)

Radio Slovenija hrani v svojem arhivu posnetka dveh Savinovih oper, *Lepe Vide* in *Matije Gubca*. Oba sta nastala v šestdesetih letih preteklega stoletja, *Matija Gubec* leta 1962 in *Lepa Vida* leta 1963. Snemanji sta bili v veliki dvorani Slovenske filharmonije, tonski mojster je bil Sergej Dolenc. Pobudo za snemanje obeh odrsko-glasbenih del je verjetno dal Marjan Vodopivec, takratni radijski glasbeni urednik.

Umetniški vodja radijskega simfoničnega orkestra, ki je sodeloval pri snemanju obeh oper, je bil od njegove ustanovitve leta 1955 do leta 1966, ko je dirigentsko palico prevzel Samo Hubad, profesor Uroš Prevoršek. V orkestru so takrat igrali z nekaj redkimi izjemami samo mladi ljudje, zvečine še študenti, ki pa jih je Uroš Prevoršek kot znan glasbeni pedagog varno prepeljal čez vse čeri, ki čakajo glasbenike na začetku njihove poklicne poti. Pri *Matiji Gubcu* je precejšen delež odmerjen tudi zboru; na posnetku je to vlogo prevzel Komorni zbor RTV Ljubljana, ki ga je od leta 1961 dalje vodil energični mladi dirigent z visokimi cilji, Lojze Lebič. Zbor so sestavljali izključno šolani pevci. Leta pozneje je ta ansambel doživljal velike uspehe po vsej Jugoslaviji in v dobršnem delu Evrope. Umetniško vodenje snemanja *Matija Gubca* so zaupali gostu, opernemu

dirigentu in skladatelju Radu Simonitiju. Gotovo je izbira dirigenta temeljila na dejstvu, da je bil *Matija Gubec*, tako po muzikalni kot vsebinski plati, blizu Simonitiju.

Kdo je vplival na to, da katerega daljšega ali krajšega odlomka iz opere takrat niso posneli, danes ni več mogoče ugotoviti. Kot pri vseh radijskih snemanjih večjih del, se je verjetno tudi pri *Matiji Gubcu* mudilo, kar je seveda velika škoda. Tako smo kot poslušalci po vsebinski plati občasno prisiljeni sprejeti razvoj dogodkov brez razlage, ki je bila sicer v partituri prisotna v katerem odlomkov, ki je bil na snemanju izpuščen. Besedilo, ki je bilo v izvorniku včasih nekoliko oglato in arhaično, je bilo posodobljeno. Kdo je bil avtor posodobitve, ne vemo. Besedilo je bilo prilagojeno tudi takratnim ideološkim naziranjem. Tako na primer poje zbor ob Gubčevi smrti "Zdrava domovina" namesto "Zdrava Marija".

Opero, kakršna je *Matija Gubec*, je mogoče uprizoriti le na velikih opernih odrih z zelo velikim ansamblom. Že zbor mora biti precejšen, sicer učinkuje smešno; prav tako obsežen je orkester, ki so mu dodani številni, v opernem orkestru neobičajni instrumenti, kot so triangel, tamburin, kastanjete in zvon, sicer pa so bogato zasedeni vsi instrumenti velikega poznoromantičnega opernega orkestra.

Tudi solistična zasedba terja nenavadno velik ansambel. Potrebni so štirje, glasovno dobro podkovani basisti, ki so ob naslovni vlogi zasedeni še kot Tahy, Pasanec in Jurković. Naslovno vlogo na posnetku poje Danilo Merlak, ki glasovno in značajsko popolnoma ustreza vlogi vodje kmečkega upora. Grobega susedgradskega gospoda Ferencu Tahyja, krvavega nasilnika in nasprotnika upornikov, na posnetku upodablja basist Friderik Lupša, ki je bil v času snemanja *Matije Gubca* že šestindvajset let član ansambla ljubljanske Opere. Pasanec je na posnetku Dragiša Ognjanović, Jurković pa Zdravko Kovač. Obe vlogi, zlasti prvo, lahko štejemo med večje. Kar precejšnja je tudi intrigantska vloga godca Jožka, ki terja pevca z velikim glasom, kar baritonist Anton Prus na posnetku gotovo je. Za kar prekratka lirična razpoloženja v sicer monumentalnem odrsko-glasbenem delu skrbita sopranistka Zlata Ognjanović kot Jana in tenorist Rajko Koritnik v vlogi Gjura Mogaića. Večjega prizora med Tahyjem in Jano, pomembnega za razumevanje dogajanj, na žalost niso posneli. Mlada Zlata Ognjanović seveda očara s svojim lepim muzikalnim petjem, Rajko Koritnik z vlogo opravi glasovno zmagovito, pri podajanju pevskih linij pa je še nekoliko čutiti začetniško oglatost. Nekaj drugih manjših vlog pojejo še mezzosopranistka Vera Klemenšek ter Slavko Štrukelj in Miro Dolničar.

Posnetku se nekoliko pozna, da je bil narejen v naglici, verjetno brez globljega pripravljalnega študija, pa tudi za snemanje samo ni bilo dovolj časa, sicer bi se dalo to ali ono nerodnost popraviti. V celoti smo seveda lahko veseli, da je to obsežno in v izvajalskem smislu zahtevno delo vendarle v radijskem arhivu, kajti zaenkrat prav nič ne kaže, da bi bili opero v doglednem času sposobni posneti nanovo. Pa tudi če bi jo lahko, bi verjetno primanjkovalo volje.

Leta 1963 so pri Radiu Ljubljana posneli še drugo Savinovo opero, *Lepo Vido*, katere prva verzija je nastala šestnajst let pred *Gubcem*, se pravi leta 1907. Takoj po uspešni krstni izvedbi leta 1909 je Savin upošteval nekaj kritičnih pripomb in opravil dramaturško redakcijo opere, za izvedbo leta 1920 se je predelave lotil še temeljiteje, leta 1928 pa sta Mirko Polič in Milan Pugelj brez skladateljevega soglasja delo tako spremenila,

da sta izzvala skladateljevo jezo. Njune spremembe so se še posebej nanašale na vrstni red prizorov.

Orkester in zbor sta ista kot na posnetku *Matije Gubca*, dirigentsko vodstvo pa je kot gost prevzel Jakov Cipci, ki se je v letih po drugi svetovni vojni pri nas uveljavil predvsem kot koncertant.

Ob poslušanju posnetka in s pomočjo študija razpoložljivega notnega materiala lahko sklepamo, da je Cipci posnel drugo različico opere, tisto iz leta 1920, le da je posnetek *Lepe Vide*, še mnogo bolj kot posnetek *Matije Gubca*, oropan bistvenih delov. Črtani so skoraj vsi daljši orkestrski odlomki, po tistem malem, kar je ostalo, pa lahko sklepamo, da so Savinove orkestralne medigre prav imenitne; črtana je cela prva slika drugega dejanja, ki v kontrast Vidinemu žalostnemu življenju v domovini prikazuje vedro razpoloženje v Benetkah; črtan je mogočni ansambelski prizor na koncu opere. Prav tako je črtan bistveni prizor, v katerem Vidin mož Anton ženo ob vrnitvi vpraša, zakaj je pravzaprav odšla. Tako pa jo na posnetku sprejme nazaj brez žale besedi, ona pa je v zahvalo z njim še vedno neprijazna.

Naslovno vlogo na posnetku poje takratna primadona ljubljanske Opere, sopranistka Vilma Bukovec. To je velika in zahtevna vloga z obsežnimi lirskimi pasažami, mestoma pa z zelo močnimi čustvenimi in glasovnimi poudarki, ki presegajo meje liričnega in se dotikajo dramatičnega. Vilmo Bukovec je skozi vso kariero krasil zelo lep in izpovedno močan glas, kar se seveda dobro sliši tudi na posnetku. Izjemno močan in prepričljiv je v vlogi njenega nesrečnega moža Antona baritonist Samo Smerkolj. Pretresljivo lepo zna voditi pevsko linijo, na pozornega poslušalca naredi, kot vedno na opernem odru, silen in nepozaben vtis. Tenorist Rajko Koritnik kot Alberto je pravi mladi laški zapeljivec in svoj nelahki glasovni part odpravi brez težav. Njegovega prijatelja Pietra upodablja basist Dragiša Ognjanović, ki morda takšen, kot je na posnetku, učinkuje nekoliko prezrelo in presolidno za mladega, malce nesramnega zapeljivca. Za to sta morda krivi njegova temna barva glasu ali pa nerodnost skladatelja, da je za to vlogo predvidel basista. Seveda pa Ognjanović glasovno suvereno obvlada vlogo. Vloga Grege, ki jo poje Friderik Lupša, je značilna, srednje velika basovska očetovska operna vloga. Ostane še altistka Dana Ročnik v vlogi Neže. Ta vloga je nehvaležna že od vsega začetka. Savin je pretežno depresivni Vidi kot nasprotni lik postavil skoraj še bolj depresivno Nežo, kar ni ravno v prid barvitosti dogajanja. Na žalost se niti dirigent niti kdo drug ni potrudil, da bi interpretaciji vdahnil nekaj živahnosti, ko se je altistka Dana Ročnik s to precej monotono vlogo spopadla precej po šolsko. Nekaj manjših vlog pojejo na posnetku člani radijskega Komornega zbora.

Gotovo je tudi pri snemanju *Lepe Vide* na žalost imela pomembno besedo naglica. Črtani so bili na primer prizori, ki terjajo več dela, predvsem pa je zagotovo škoda vseh odpadlih in gotovo ne slabih orkestrskih odlomkov, posebno zaradi tega, ker vemo, da se leta 1907 še nikakor nismo mogli bahati z bogastvom glasbe te vrste in zlasti ne te kakovosti. Posnetek *Lepe Vide* je izšel pri Založbi kaset in plošč Radiotelevizije Slovenija ob 150-letnici skladateljevega rojstva leta 2009 (SAZAS 111024). Uredila sva ga Mojca Menart in Peter Bedjanič, editing in mastering pa sta bila delo Mira Prljače.

Ob poslušanju posnetka *Lepe Vide* se predvsem ne moremo načuditi kakovosti, svežine, aktualnosti glasbe in skladateljskega znanja, zlasti v instrumentaciji. Savin je v

primerjavi z vsemi dotedanjimi slovenskimi opernimi skladatelji stopil na povsem nova pota, stran od preživetega romanticizma, ki je bil takrat pri nas še zelo močan. Brez dvoma je *Lepa Vida* tako kakovostna opera, da bi jo veljalo po tolikih letih na enem od obeh slovenskih opernih odrov spet uprizoriti. V muzikalnem smislu pomeni *Matija Gubec* korak nazaj. Temu je verjetno kriva skladateljeva lirski nprav in mu je bila bližja *Lepa Vida*. Pri monumentalnem *Gubcu* sta njegova domišljija in barvitost orkestra manj svobodni. Savin se je v svojih izjavah večkrat distanciral od Wagnerja, a si ne moremo kaj, da se ne bi ob poslušanju *Matije Gubca* zaradi teh pripomb tu in tam nasmehnil.

SUMMARY

The Radio Slovenia Archive contains recordings of two Savin operas, *Fair Vida*, recorded in 1962, and *Matija Gubec*, recorded in 1963. The initiative for the recording probably came from Marjan Vodopivec, then a Music Editor at Radio Slovenia. The recording venue was the Great Hall of the Slovenian Philharmonic, and the sound engineer was Sergej Dolenc. The performers included the Radio Slovenia Symphony Orchestra and the RTV Ljubljana Chamber Choir. The players in the orchestra were, with few exceptions, young musicians, mostly students, led by the artistic director Uroš Prevorsek, a renowned educator. The choir consisted exclusively of trained singers and had been, since 1961, led by the energetic young choir-master Lojze Lebič.

The recording of *Matija Gubec* was led by a guest, the opera conductor and composer Rado Simoniti. The recording omits several more or less substantial sections of the score. It is not possible to say who was responsible for these cuts, but pressure of time could have been a contributing factor. The cuts are detrimental as they sometimes obscure the action. The verbal text of the opera was revised and modernized, sometimes also adjusted to the current ideology. *Matija Gubec* is an opera which calls for a large ensemble, including a substantial choir, a large post-Romantic opera orchestra, and an unusually large number of soloists. It calls for four skilled bass voices: Matija Gubec, the leader of the peasant revolt (Danilo Merlak on the recording is a most suitable vocal and character match for the part), Count Ferenc Tahy, the ruthless opponent of the rebels (Friderik Lupša), Pasanec (Dragiša Ognjanović) and Jurković (Zdravko Kovač). A considerable part for a large voice is also the baritone role of the schemer Jožko (Anton Prus). The lyrical moments are provided by the lovers Jana (the soprano Zlata Ognjanović) and Gjuro Mogaić (the tenor Rajko Koritnik). Smaller roles are taken by Vera Klemenšek, Slavko Štrukelj and

Miro Dolničar. In spite of all the issues with the recording it is nevertheless of importance that such a large and demanding work is available in our Radio Archive, especially since it does not appear that the resources could be mustered and the will to record it again likely at any time soon.

The orchestra and the choir on the 1963 recording of *Fair Vida* are the same as on the recording of *Matija Gubec*; the conductor was Jakob Cipci. He appears to have chosen the second, revised version of the opera which Savin made for the performances in 1920, but the cuts are even more drastic than is the case with the recording of *Matija Gubec*. They include almost all the lengthier orchestral interludes (those that are included give the sense that the missing parts must be of very high quality), the entire Act II Scene i, which depicts the merry life in Venice as a contrast to Vida's sorrowful life at home, and the monumental ensemble finale at the end of the opera. Another detrimental cut includes the scene in which Vida's husband upon her return asks her why she left him in the first place. The title role on the recording is sung by the then prima donna of the Ljubljana Opera, the soprano Vilma Bukovec, who makes a wonderful job of this big and demanding role. Very vivid and convincing are also the baritone Samo Smerkolj as Vida's husband Anton and the tenor Rajko Koritnik as Vida's young Italian lover Alberto. Alberto's friend Pietro is sung by the bass Dragiša Ognjanović. The bass part of Grega, Vida's father (Friderik Lupša) is a typical supporting part. The thankless part of Neža, Vida's competitor for the love of Anton, is sung by the alto Dana Ročnik. Some smaller roles are sung by the members of the Radio Ljubljana Chamber Choir.

One of the factors in the recording of *Fair Vida* was again the time pressure. The omission of the high-quality orchestral interludes is certainly most regrettable, especially since at the time when the opera was composed it was not possible to boast with other Slovene music of this genre and certainly not of such quality. The recording of *Lepa*

Vida was published on the RTV Slovenia Recording Label to commemorate the 150th anniversary of the composer's birth in 2009 (SAZAS 111024). It was re-edited by Mojca Menart, the Head of the RTV Slovenia Record Label, and Peter Bedjanič, the former editor for opera music at Radio Slovenia. The sound editing and mastering is the work of Miro Prljača.

When listening to the recording of *Lepa Vida* one does not cease to be amazed at the quality, freshness, and present-day relevance of the music,

and also at Savin's composing skills. Compared to the Slovene opera composers before him, Savin forged an entirely new path. *Fair Vida* is without doubt an opera of such quality that it deserves new life on the Slovene opera stage. Musically, *Matija Gubec* is a step back, probably because the composer's lyrical nature felt closer to *Vida*. Savin often distanced himself from Wagner in his statements, but listening to *Matija Gubec* one cannot help to think of such statements with an occasional smile.

Lidja Koceli, Franc Rizmal

Izvedba Savinove *Poslednje Straže* v Žalcu ob stopetdesetletnici skladateljevega rojstva (2009)

Performances in Žalec of Savin's
The Last Watch, commemorating the
150th Anniversary of the Composer's Birth
(2009)

Savinovo prvo opero, enodejanko *Poslednja straža*, je ob 150-letnici skladateljevega rojstva uprizoril Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec. To je bila druga slovenska uprizoritev *Poslednje straže* (prva slovenska uprizoritev je bila odigrana v Ljubljani 19. in 29. decembra 1907, prva uprizoritev sploh pa v Zagrebu 19. 3. 1906). Dirigent predstave je bil Franc Rizmal, režiser dr. Henrik Neubauer, vodja projektnega pevskega zbora pa Matjaž Kač. Scenograf je bil slikar Božidar Dare Zavšek, kostumografka Nada Slatnar. V vlogah solistov so nastopili naslednji pevci: Sebastjan Podbregar (Peter), Robert Vrčon (Berač), Nataša Krajnc (Mariša), Dani Šlogar (Korporal), Primož Hladnik (Tona) in Aleksandra Križan (Mati). Sodelovala sta 28-članski orkester (koncertna mojstrica Inga Ulokina) in 30-članski pevski zbor, oba sestavljena posebej za izvedbo tega projekta. Zbor smo sestavili iz pevcov, ki pojejo v različnih pevskih zborih Spodnje Savinjske doline in imajo ambicijo nastopanja na odrskih deskah, v orkestru pa so sodelovali glasbeni pedagogi, študentje in dijaki glasbenih šol.

Opera je bila premierno izvedena 6. februarja 2009, ob slovenskem kulturnem prazniku leta 2009, pred polno dvorano Doma II. slovenskega tabora (420 obiskovalcev) ter s klavirsko spremljavo ponovljena 10. julija 2009, v isti dvorani, ob zaključku mednarodnega simpozija z naslovom *Friderik Širca – Risto Savin, Osebnost, glasba, pomen* (korepetitorica Mojca Krajnc, 420 obiskovalcev).

Režiser dr. Henrik Neubauer je v gledališkem listu uprizoritve med drugim zapisal: »Radi bi s svojim delom ob ponovnem odkrivanju in udejanjanju *Poslednje straže* pokazali glasbeno in odrsko vrednost skladateljevega kamenčka v mozaiku njegovih številnih skladb in na dostojen način počastili njegov spomin.«

Lidja Koceli, Vodja programa Kultura,
Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec

V žalskem Odboru za organizacijo prireditev ob obeležitvi obletnice rojstva in smrti Rista Savina v letih 2008–2009 smo se ob pripravi mnogih programskih vsebin, med katerimi je bila odločitev za organiziranje simpozija o skladateljevem življenju in delu, spraševali tudi, katero večje Savinovo delo bi bilo možno predstaviti ob tem jubileju. Težišče Savinovega ustvarjanja so namreč odrska dela velikega zamaha, brez katerih bi težko zaokrožili naš pogled na njegovo delo.

V Žalcu smo imeli po dveh kontinuiranih predstavah slovenskih operet v letih 2006 in 2007 (*Hmeljska princesa* R. Gobca in *Melodije srca* J. Gregorca) kvaliteten in uigran ansambel profesionalnih solistov, zbora in orkestra, ki so nudili možnost uprizoritve manjše opere. Z režiserjem in s kolegom dr. Henrikom Neubauerjem sva najprej razmišljala o uprizoritvi kakšnega Savinovega baleta, nato pa sva se spomnila tudi na enodejanko *Poslednja straža*, edino, ki bi jo naš ansambel morda zmozel izvesti.

Pogledati je bilo potrebno partituro. Glede zahtevnosti in zasedbe solistov in zbora sem menil, da bi se izvedba izšla. Žal pa je bila orkestracija za naše zmogljivosti mnogo, mnogo preobširna. Že v tem prvencu sta vidna Savinov širok orkestralni zamah in bogata romantična orkestrska instrumentacija. Želja po izvedbi je bila močna, ko pa sem si preigral klavirski izvleček, že kar neustavljiva. Kako naj torej uresničimo to, za nas veliko nalogo? Skladatelja Vitjo Avsca, kolega na Konservatoriju za glasbo in balet Ljubljana, sem prosil, če bi preinstrumentiral obsežno Savinovo partituro za manjši orkester, kar bi omogočilo izvedbo tako v Žalcu kot tudi v drugih krajih Slovenije. Sprejel je in tik pred pričetkom orkestralnih vaj je bila partitura gotova. Dr. Neubauer je organiziral prepesnitev in posodobitev prevoda. To delo je hitro in učinkovito opravil pesnik Pavel Oblak, za kar se mu na tem mestu iskreno zahvaljujem.

Bolj ko sem delo spoznaval, bolj sem cenil in občudoval skladatelja. Bogate harmonije, drzni direktni harmonični obrati, klena kontrapunktična konstrukcija, izvirne, psihološkemu trenutku odgovarjajoče teme, meni izjemno dopadljiva ljubezenska tema, čudovit duet Mariše in Petra, pastoralni, slovensko ljudsko obarvani zborovski pasusi, ki uvedejo in končajo opero, zelo zahtevna solistična vloga vojaka Petra, že kar srhljivo preroška podoba berača – vse to v resni, trdni, zahtevni dramaturgiji.

Celotna partitura je za orkester in soliste dokaj zahtevna. Savin ne prizanaša z obiljem harmonij v vseh (ne)mogočih tonalitetah, z gosto instrumentacijo, zahtevnim harmonskim dogajanjem, višinami pevskih partov ... Vendar vse v službi glasbene ideje, brez praznega flirtanja ... Delno sem zaradi nejasnosti v klavirskem izvlečku popravil nekaj taktov v začetnem zboru, tu in tam kakšne napačne ali nejasne note, kakšno malenkost prilagodil pevskim zmogljivostim solistov, ki niso bili profesionalci, sicer pa sta bila tako partitura kot klavirski izvleček prepisana zelo natančno.

Vaje s solisti, z zborom in vse priprave (scena, kostumi, luč itd.) so potekale že pred poletjem leta 2008 na različnih lokacijah, intenzivno pa jeseni 2008 v Domu II. slovenskega tabora v Žalcu in nato vse do premiere 6. februarja, ki je bila veličasten dogodek. Uprizorjena je bila kot glavni del občinske proslave slovenskega kulturnega praznika 2009, ob 150. obletnici Savinovega rojstva in podelitvi Savinovih odličij za leto 2008.

Tako zahtevna partitura bi potrebovala kakšni dve skupni orkestrski vaji več, kar žal zaradi omejenih finančnih sredstev ni bilo mogoče. Orkester pač pobere največji del

proračuna. Vzdušje na premieri je bilo zelo slavnostno in radovednost ter pričakovanja obiskovalcev velika. Izvedbo smo ponovili ob zaključku simpozija, ampak le s klavirsko spremljavo. Žal nam ni uspelo organizirati še več izvedb, ki bi bile dobrodošle predvsem v izobraževalne namene, kot so šolske predstave za mladino.

Naj na tem mestu izrečem zahvalo in občudovanje vsem nastopajočim, Občini Žalec, takratnemu županu Lojzetu Posedelu in kolektivu Zavoda za kulturo, šport in turizem Žalec, ki so z vso resnostjo in vnemo izpeljali organizacijski del izvedbe.

Franc Rizmal, dirigent,
Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana

Št. 39. (Dop.) Dež. gledališče  v Ljubljani. Dr. št. 1718.

V četrtek, dne 19. decembra 1907.

Poslednja straža. Božično drevo.

(Lepa.)

Dramatiški prizor. Po Anton Askerčevi baladi spisal Rihard Batka. Uglasbil Risto Savin. Kapelnik Hilarij Benšek. Režiser Julian Kratochwil.

Glasbenopislohodka drama v enim dejanju (štirih slikah). Spisal Sergij Ivanovič Piaskin. Uglasbil Vladimir Ivanovič Bežikov. Kapelnik Hilarij Benšek. Režiser Julian Kratochwil.

Osebe!

Berač	—	—	—	—	Cecil Valifek.
Korporal	—	—	—	—	Marian Kondracki.
Tone, kranjski vojak	—	—	—	—	Rodolf Budešek.
Peter, njegov rojak	—	—	—	—	Stanislav Jastržebak.
Masa	—	—	—	—	Marija Peršlova.
Marica	—	—	—	—	Terezija Thalerjeva.

Kmetje in kmetice.
Godi se v 18. stoletju, za časa Marije Terezije.

Osebe!

Dedica	—	—	—	—	Marija Collignon.
Njena mati	—	—	—	—	Marija Borzawska.
Princ	—	—	—	—	Magda Romanova.
Prvi	—	—	—	—	Marija Pavletova.
Drugi	—	—	—	—	Rozal Peršlova.
Komornik	—	—	—	—	Julian Kratochwil.

Štatrje, punčke, angeli, ljudstvo.

Med prvim in drugim komadom daljši odmor.

Pri predstavi sodeluje orkester c. in kr. pehotnega polka Leopold II., kralj Belgijcev, št. 27.

PARTER:	LOŽE:	GALERIJA:
Sedež I.—III. vrste 2 K 80 v	Vstopnina 1 K 40 v	Sedeži I. vrste — K 80 v
„ IV.—VIII. „ 2 „ 40 „	„ za dijake — „ 80 „	„ II.—V. „ — „ 60 „
„ IX.—XI. „ 2 „ „	BALKON:	Stojišča — „ 30 „
Stojišča 1 „ „	Sedeži I. vrste 1 K 60 v	
Dijakke vstopnice — „ 40 „	„ II. „ 1 „ 40 v	
Vojakke vstopnice — „ 30 „	„ III. „ 1 „ 20 v	

Predprodaja vstopnic se vrši v Šetarkovi trafiki v Štefnburgovih ulicah.

Blagajnica se odpre ob 7. * Začetek ob polu 8. * Konec ob 10.

Prihodnja predstava bo v soboto, 21. decembra 1907. Pripravlja se: „Pohujšanje v dolini šentflorjanski“.

Slika 1: plakat za izvedbo Poslednje straže v Deželnem gledališču v Ljubljani leta 1907



Slika 2: Sebastijan Podbregar (Peter) in Robert Vrčon (Berač) na predstavi 6. februarja 2009 v Žalcu



Slika 3: skupinski poklon na predstavi 6. februarja 2009 v Žalcu

SUMMARY

Savin's first short opera *The Last Watch* was staged by the Institution for Culture, Sport and Tourism Žalec as part of the events commemorating the 150th anniversary of the composer's birth. This was the second production of this opera in Slovenia (the first one took place in Ljubljana in 1907, after the world premiere in Zagreb, Croatia, in 1906).

The project ensemble in Žalec, which regularly stages operetta, consists of professional soloists, an orchestra assembled from professional musicians from the area, and a local choir. *The Last Watch*, even though the shortest of Savin's operas, calls for a much larger orchestra than available under the circumstances; for the purposes of this performance, the composer Vitja Avsec provided

an arrangement of Savin's score for a smaller orchestra. The revised and modernized libretto was the work of the poet Pavel Oblak. The production was conducted by Franc Rizmal and directed by Henrik Neubauer, the choirmaster was Matjaž Kač. Scenography was the work of the painter Božidar Dare Zavšek, costumes by Nada Slatnar. The soloists were Sebastjan Podbregar (Peter), Robert Vrčon (Beggar), Nataša Krajnc (Mariša), Dani Šlogar (Army Corporal), Primož Hladnik (Tona) and Aleksandra Križan (Mother). The premiere took place on 6 February 2009, on the eve of the Slovene Day of Culture, in the Cultural Centre Žalec, the hall filled to capacity. A repeat performance with piano accompaniment took place on 10 July 2009, at the end of the scholarly symposium 'Friderik Širca – Risto Savin: Figure, Music, Significance' (repetiteur Mojca Krajnc).

Babette: Objava dnevnikov
Savinove matere Barbare Širca,
rojene Žuža, v založništvu Zavoda
za kulturo, šport in turizem
Žalec (2009)

Babette: Diaries by Savin's Mother
Barbara Širca, neé Žuža, Published
by the Institution for Culture, Sport and
Tourism Žalec (2009)

Med zapuščino skladatelja Friderika Širce, bolj znanega kot Risto Savin, so v Žalcu dolgo molčali trije na gosto popisani zvezki. Staronemška pisava Kurrent, pogovorna nemščina in mestoma težka čitljivost so desetletja uspešno odganjali slučajne radovedneže. Zapiski, izkazalo se je, da gre za dnevnike Savinove matere Barbare Širca, so končno spregovorili in ne predstavljajo le zanimivega vpogleda v neko osebno življenjsko dramo, ampak tudi v utrip žalskega življenja sredi devetnajstega stoletja.

Dnevniške zapiske Barbare Širca, ki so nastali med leti 1849 in 1951, sta prevedla in s komentarji opremila Rolanda Fugger Germadnik in Janko Germadnik. Pod naslovom *Babette: Dnevnik Barbare Širca, 1849, 1850, 1851* so leta 2009 izšli pri Zavodu za kulturo, šport in turizem Žalec. Izdajo je omogočila Občina Žalec. Knjiga je dvojezična, slovensko-nemška, obsega 344 strani in ima trde platnice. Prestavitev knjige se je odvila 23. aprila 2009 v Savinovi rojstni hiši v Žalcu, v sklopu prireditev, ki jih je žalski Zavod za kulturo, šport in turizem pripravil ob 150-letnici skladateljevega rojstva in 60-letnici njegove smrti.

SUMMARY

The diaries of Savin's mother Barbara Širca, neé Žuža, survive among the Savin papers in Žalec. Three notebooks in the old German script, *Kurrent*, written between 1849 and 1951, give an insight into a personal drama, as well as a sense of the pulse of life in the town of Žalec in the mid-nineteenth century. The diaries have been edited,

translated, and furnished with a commentary by Rolanda Fugger Germadnik and Janko Germadnik. The book *Babette: Diaries of Barbara Širca, 1849, 1850, 1851* (in Slovene and German) was sponsored by the Municipality of Žalec. It was published in 2009 by the Institute for Culture, Sport and Tourism Žalec as part of events commemorating the 150th anniversary of the composer's birth and the 60th anniversary of his death.

UDK 012Savin

Suzana Ograjenšek

Univerza v Cambridgeu, Clare Hall
University of Cambridge, Clare Hall

in/and

Zoran Krstulović

Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani
National and University Library in Ljubljana

Bibliografija del Friderika Širca –
Rista Savina (1859–1948)

Diskografija del Friderika Širca –
Rista Savina (1859–1948)

Catalogue of Works by Friderik Širca – Risto
Savin (1859–1948)

Discography of Works by Friderik Širca –
Risto Savin (1859–1948)

Prejeto: 7. junij 2012
Sprejeto: 14. september 2012

Received: 7th June 2012
Accepted: 14th September 2012

Pričujoča bibliografija je razdeljena na dva dela, prvi popisuje Savinova dela in njihove knjižne objave, drugi pa posnetke Savinovih del in njihove objave na nosilcih zvoka.

1. Bibliografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)

Bibliografija del Rista Savina popisuje vsa doslej znana skladateljeva dela, kar vključuje ohranjena glasbena dela in fragmente, izgubljene ali uničene skladbe, v dodatku

pa tudi dramska besedila in študijske skice. V skladateljevi glasbeni zapuščini v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani so ohranjeni trije sezname Savinovih skladb, ki jih je sestavil skladatelj sam. Najzgodnejši od njih je rokopisen, kasnejša dva pa sta v tipkopisu. Zadnji seznam, ki ga je skladatelj še naprej lastnoročno dopolnjeval, je najpopolnejši; njegov faksimile je podan kot Slika 1.

Seznam Savinovih del je, kolikor je mogoče, urejen po kronološkem zaporedju skladb. V precejšnji meri spreminja kronologijo, ki jo je v svojem seznamu Savinovih del podal Dragotin Cvetko v monografiji *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), in popravlja številne datume, ki jih navaja Cvetko. Za lažjo primerjavo z njegovim seznamom za vsak posamezni vnos podajava tudi Cvetkovo zaporedno številko skladbe. Kronologije nekaterih Savinovih skladb za njegovo najzgodnejše obdobje sicer tudi v danem trenutku ni mogoče povsem zanesljivo določiti. Zgodnje datacije se sicer začnejo pojavljati že od leta 1892, a so redke, od leta 1903 naprej pa je bil Savin pri datiranju svojih rokopisov precej dosleden. Pri datiranju zgodnjih skladb, za katere v rokopisu ni datuma, se opirava tudi na druge podatke, na primer na študije papirja, na format Savinovega podpisa (zgodnji »Schirza« in kasnejši »Savin«), pri samospevih tudi na datume izdaj pesmi, ki si jih je za uglasbitev izbral Savin (datum izida pesmi posamezne pesmi predstavlja spodnjo mejo za možni datum nastanka kompozicije). Če je Savin skladbo sam datiral v rokopisu, je to navedeno v bibliografiji, sicer pa je v oklepaju naveden vir datacije:

[Cvetko]: *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949);

[Nagode]: Aleš Nagode, »Med domom in svetom: pesmi za glas in klavir Rista Savina«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 79–89;

[Ograjenšek]: Suzana Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija in izvlečki iz njegove skladateljske korespondence«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 19–52;

[Zimmermann]: »Poesie und Trivialität in Risto Savin's deutschen Liedtexten«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 91–132.

Obstaja le nekaj skladb in fragmentov, za katere nimamo niti datuma v Savinovem rokopisu niti bolj ali manj zanesljive ocene o njihovem nastanku. Glede na to, da je Savin po letu 1903 precej natančno dokumentiral čas nastanka svojih skladb, je precej zanesljivo, da ne spadajo v zadnje obdobje njegovega ustvarjanja. Zato se je zdelo najbolj smiselno, da ta dela vključiva na začetek seznama, ne pa na njegov konec ali v poseben dodatek. To pa ne pomeni, da so nastala v Savinovem najzgodnejšem ustvarjalnem obdobju.

Posamezni vnosi v seznamu skladb so oštevilčeni, da je s tem olajšano iskanje gradiva prek posameznih kazal. Dela, ki so med sabo povezana, so oštevilčena z isto zaporedno številko. Če delo obstaja v Savinovih lastnih različicah za različne zasedbe, so te med sabo ločene z dodano črko, npr. 17a in 17b. Skladbe, ki predstavljajo odlomke iz večjega dela, a so bile predelane in objavljene posebej, so oštevilčene z isto zaporedno številko kot delo, iz katerega izvirajo, dodana pa jim je decimalna številka, npr. 46 in 46.1. Z decimalno številko so oštevilčeni tudi stavki, ki so bili iz večjega dela izločeni. To je razloženo pri vsakem takšnem primeru posebej.

Savinovi rokopis se v večini nahajajo v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, ki jih je v hrambo prevzela od Občine Žalec, ki je uradni lastnik Savinove zapuščine. V bibliografiji na nahajališče rokopisa opozarjava le, če gre pri eni skladbi za več različic iste skladbe v Savinovem rokopisu, ali pa če je Savinov rokopis hranjen v Žalcu ali izgubljen. Za večja dela navajava tudi prepise partiture, klavirskega izvlečka in glasov, ki se nahajajo ali v Glasbeni zbirki NUK ali v arhivu ljubljanske Ope-re. Prepise skladb sicer navajava le v izjemnih primerih, če v odsotnosti izgubljenega Savinovega rokopisa prispevajo pomemben podatek. Za popis Savinovih rokopisov, ki se nahajajo v Žalcu, se zahvaljujeva prof. dr. ing. Petru Zimmermannu in Urošu Goveku, referentu za kulturo Zavoda za kulturo, šport in turizem v Žalcu. Če se Savinov rokopis nahaja v Žalcu, je njegova lokacija označena na naslednji način:

[Žalec - Knjižnica]: Domoznanski oddelek Medobčinske splošne knjižnice v Žalcu;

[Žalec - Zavod]: Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec.

Pri naslovih skladb navajava tako moderne kot starinske različice (npr. Maskerada/Maškarada). Pri navedbah besedil sva, kjer je bilo primerno oz. potrebno, besedila posodobila.

1. **Rondo za klavir**. ?. Klavirske skladbe. Objava: Žalec: Olga Širca, 1953. Rokopis: izgubljen.
2. [**Sei gegrüßt**]. ?. *Sei gegrüßt du Sonne!* (?). Zbor, mešani, deški sopran in klavir. Fragment hvalnice Mariji. Rokopis: Žalec - Zavod.
3. **Wohl Bekomm's! Polka za klavir**. ?. Klavirske skladbe. Navedena pod zaporedno številko 24 v rokopisnem dodatku k Savinovemu zadnjemu seznamu del, na hrbtni strani naslovnega lista, kjer so navedene skladbe brez oznake opusa, ki jih je skladatelj iz seznama izključil. Rokopis: izgubljen ali uničen.
4. **Lass das fragen, op. 0 [prvotno op. 4 št. 3]**. *Lieb Seelchen laß das Fragen sein: Was wird der Frühling bringen?* (Hans von Hopfen (1835-1904), Gedichte, Hoffman: Berlin, 1883). 1891-1893 [Cvetko]. Samospev na nemško besedilo. Cvetko: 1
5. **Mädel, wie blüht's**. *Mädel im Rosenhag, Mädel, wie blüht's!* (Rudolf Baumbach (1840-1905), Thüringer Lieder, Liebeskind: Leipzig 1891). 1. april 1892 [datacija v rokopisu]. Samospev na nemško besedilo. Cvetko: 8
6. **Trio v d-molu [Trio in D-moll], op. 0 [prvotno op. 1]**. 1893 [Cvetko]. Stavki: I. Allegro con brio, II. Adagio, III. Scherzo - Allegro con fuoco. Komorna dela. Cvetko: 9
7. **Trio v g-molu za violino, violončelo in klavir [G-mol Trio], op. 6 [v skladateljevem seznamu, prvotno op. 18]**. 1893 [Cvetko]. Stavki: I. Allegro con brio, II. Andante, III. Adagio - Finale. Komorna dela. Objava: Ljubljana: DZS, 1951. Cvetko: 10
8. **Frühling**. *Wenn im Lenz die lieben kleinen Blauen Veilchen blüh'n.* (Karel Zastrow [Karl von Prenzlau] (1836-1903), v Helene von Velten (ur.), *Sei mir gegrüßt! Perlen neuer Lyrik*, Cavael: Leipzig, 1893). Po 1893 [Zimmermann]. Samospev na nemško besedilo. Rokopis: dve različici. Cvetko: 33
9. **Scherzo, op. 11 [prvotno op. 4]**. 1894 ali 1895 [Cvetko]. Orkestralna dela. Rokopis: partitura, orkestrski glasovi. Cvetko: 12

10. **Pavliha na potovanju, tri skladbe za klavir, op. 8 [prvotno op. 12].** 1894 [Cvetko]. Vseбина: I. Pavliha pripoveduje (Scherzo), op. 8, št. 1; II. Pavliha pri španski plesalki (Sarabanda), op. 8, št. 2; III. Pavlihova koračnica, op. 8, št. 3. Klavirske skladbe. Objave: celoten opus - Klavirske skladbe II. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1955; Klavirske skladbe I. Sedem skladb, ur. Zorka Bradač in Silva Hrašovec (Ljubljana: DZS, 1953); Sedem klavirskih skladb, ur. Franc Rizmal (Žalec: Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec, 2009). - Delne objave: Pavliha pri španski plesalki - kot Sarabanda op. 1 št. 1, Novi akordi, i (1901-02), št. 1; Kaval, ii (1902), št. 6. Rokopis: Pavliha pripoveduje je druga različica skladbe s tem imenom, v rokopisu je dodan na koncu opusa in zamenjuje prečrtani originalni stavek. Cvetko: 13
- 10.1. **Pavliha na potovanju, tri skladbe za klavir [Pavliha pripoveduje], op. 8, [št. 1] [prvotno op. 12].** Klavirske skladbe. Originalni stavek za op. 8 št. 1. Rokopis: v rokopisu kot originalni prvi stavek opusa, prečrtan, v ničemer soroden skladbi, ki je v rokopisu dodana kot zamenjava.
11. **Sonata za klavir.** 1895 [Cvetko]. Klavirske skladbe. Rokopis: izgubljen ali uničen. Cvetko: 14
12. **Godalni kvartet.** 1895 [Cvetko]. Komorna dela. Rokopis: izgubljen ali uničen. Cvetko: 15
13. **Šest klavirskih skladb, op. 6 [oznaka opusa je na rokopisu; opus ni vnešen v skladateljev seznam in ni identičen z op. 6 v skladateljevem seznamu].** 1895 [Cvetko, Ograjenšek]. Vseбина: Etude, op. 6, št. 1; Barcarola, op. 6, št. 2, v rokopisu motto "Mlad ribič cele noči vesla, / Visoko na nebu zvezda miglja, / Nevarna mu kaže pota morja. Prešeren"; List v album, op. 6, št. 3; Narodna (Pobiči mi po cest' gredó, ...), op. 6, št. 4; Večerna, op. 6, št. 5; Romanca, op. 6, št. 6. Klavirske skladbe. Objave: Klavirske skladbe I. Sedem skladb, ur. Zorka Bradač in Silva Hrašovec (Ljubljana: DZS, 1953); Sedem klavirskih skladb, ur. Franc Rizmal (Žalec: Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec, 2009). - Delne objave: Etude - Novi akordi, i (1901-02), št. 2; Barcarola - Novi akordi, ii (1902-03), št. 3; List v album - Novi akordi, ii (1902-03), št. 5; Narodna - Novi akordi, ii (1902-03), št. 6; Večerna - Novi akordi, iii (1903-04), št. 2; Romanca - Novi akordi, iii (1903-04) št. 5. Rokopis: Večerna v originalnem rokopisu; Barcarola, Narodna in List v album v prepisu.
14. **Tri Aškerčeve balade za srednji glas s spremljevanjem klavirja, op. 3 [prvotno op. 6].** 1895 [Cvetko, Ograjenšek]. Vseбина: Poslednje pismo, op. 3, št. 1 / *Šest dolgih mesecev že bo, odkar od tod je vzel slovo* (Anton Aškerc); Javor in lipa, op. 3, št. 2 / *Od blede oblit mesečine na lazju mi javor stoji* (Anton Aškerc); Poroka, op. 3, št. 3 / *Stoji tam gradič bel, stoji, možič se lepa grajska hči* (Anton Aškerc). Samospjev na slovensko besedilo. Objave: Ljubljana: Lavoslav Schwentner, 1899. - Samospevi I. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1949. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 825). Cvetko: 17
- 15a. **Drei neue Lieder eines fahrenden Gesellen [nemška različica], op. 2 [prvotno op. 8].** (Rudolf Baumbach). 1895 [datum v rokopisu Wächterruf]. Vseбина: Im Korn, op. 2, št. 1 / *Im Korn, im Korn, im gelben Korn blüht Mohn*; Wächterruf, op. 2, št. 2 / *Liebchens Arm ihn weich umschlingt*; Triftiger Grund, op. 2, št. 3 / *Dirnlein kommt vom Maientanz*. Zbor, moški. Delne objave: Im Korn - Novi akor-

- di, i (1901-02), št. 5; Wächterruf - Novi akordi, ii (1902-03), št. 1; Triftiger Grund - Novi akordi, iii (1903-04), št. 4. Rokopis: Im Korn: Žalec - Knjižnica; Wächterruf in glasovi za vse tri skladbe: NUK.
- 15b. **Tri nove pesmi potujočega tovariša [slovenska različica], op. 2 [prvotno op. 8].** (Rudolf Baumbach, prevod Anton Aškerc). 1895 [datum v nemškem rokopisu Wächterruf]. Vseбина: Zori rumena rž, op. 2, št. 1 / *Zori, rumena rž, zori, tam mak gori*; Ponočni stražnik, op. 2, št. 2 / *Sladko ljubico objel, v rog zatrobil je, zapel*; Tehtni vzrok, op. 2, št. 3 / *Bil je ples vesel nocoj, trudna domov je prispela*. Zbor, moški. Objava: Tomaž Faganel, ur., Slovenska zborovska glasba 2. Pesmarica za 29 zborovodski seminar ZKOS. Novi akordi. Izbor skladb iz revije Novi Akordi (Ljubljana: ZKOS, 1992). - Delne objave: za dvojezični slovenski in nemški natis glej nemško različico opusa. Rokopis: glej nemško različico opusa. Cvetko: 20
16. **Dva Aškerčeva samospeva, op. 7 [prvotno op. 4].** (Anton Aškerc). Pred 1900 [Nagode]. Vseбина: Zimska idila, balada za srednji glas s spremljevanjem klavirja, op. 7, št. 1. Posvečen Beli Štuhcu. *Dršijo pisane sani, po cesti prav po sred vasi*; Ponočna potnica, op. 7, št. 2 [na rokopisu oznaka op. 4 - II] / *Po nebu ščip plava, šumi, šumi Drava*. Samospev na slovensko besedilo. Delne objave: Zimska idila - Ljubljana: Lavoslav Schwentner, 1900; Samospevi I. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1949 (Edicije Društva slovenskih skladateljev 825). Cvetko: 24 (le št. 1)
- 17a. **Suita za orkester na lok [Suita za godalni orkester], op. 15.** 1897 [Cvetko], 1919 [Savinova datacija v rokopisu drugega stavka, ki se nanaša na kasnejši prepis]. Stavki: I. Uvod; II. Scherzo; III. Narodna (Večerna); IV. Kolo. Orkestralna dela. Predhodno imenovana tudi Mala lirična, Jugoslovanska, Mala ter Mladinska suita. Cvetko: 18
- 17b. **Jugoslovanska suita za orkester na lok [Suita za godalni orkester], skladateljeva priredba op. 15 za klavir.** Stavki: I. Uvod; II. Scherzo; III. Narodna (Večerna); IV. Kolo. Klavirske skladbe. Objava: Klavirske skladbe III. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1967.
- 17.1a. **Slovenski ples, različica op. 15, št. 2 za veliki orkester, [op. 15, prvotno op. 13], [št. 2].** Orkestralna dela. Rokopis: nepopoln, morda osnutek za različico v Suiti op. 15 št. 2, s katero je soroden, a ne identičen.
- 17.1b. **Slovenski ples, različica op. 15 št. 2 za klavir, [op. 15, prvotno op. 13], [št. 2].** Klavirske skladbe. Rokopis: morda osnutek za objavljeno klavirsko različico v Suiti op. 15 št. 2, s katero je soroden, a ne identičen.
18. **Izgnubljeni cvet, op. 0 [prvotno brez oznake].** *Simoči je pela ko slavček ljubo, zakaj pa je danes rosnó nje okó?*. (Simon Gregorčič). 25. maj 1899 [datacija v rokopisu]. Samospev na slovensko besedilo. Cvetko: 23
19. **Bist du braun, bist du blond [op. 0, prvotno brez oznake].** *Bist du braun, bist du blond?* (Paul Verlaine, (1844-1896) 'Es-tu brune ou blonde?', v: Chansons pour elle (1891), prevod Karl Klammer (1879-1959), v: PAN, Fontane: Berlin, 1899, letnik v, št. 1, 52). Januar 1900 [datacija v rokopisu]. Samospev na nemško besedilo. Cvetko: 2
20. **An die Entfernte [op. 0, prvotno brez oznake].** *Diese Rose pflück ich hier, in der fremden Ferne*. (Nikolaus Lenau (1802-1850), iz Neuere Gedichte, Hallberger: Stuttgart, 1838). Okrog 1900 [Nagode]. Samospev na nemško besedilo. Cvetko: 3

21. **Ich schreite heim [op. 0, prvotno op. 4 št. 5].** *Ich schreite heim, vom Ball, vom Tanze.* (Emil Claar [Emil Rappaport] (1842-1930), iz *Gedichte, Freund & Jeckel*: Berlin, 1885). Okrog 1900 [Nagode]. Samospev na nemško besedilo. Rokopis: dve različici. Cvetko: 4
22. **Allegretto grazioso [gracioso] za violino in klavir, op. 16.** 1901 [Cvetko]. Komorna dela. Objava: Štiri skladbe za violino in klavir. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1954. Cvetko: 25
23. **Abendfriede.** *Schwebe, Mond, im tiefen Blau über Berg und Höhn, sprudle Wasser, blinke Thau!* (Ludwig Eichrodt [Ludwig Rodt] (1827-1892), iz *Leben und Liebe*, Heinrich Keller: Frankfurt, 1856). Pred 1902 [Zimmermann]. Samospev na nemško besedilo. Rokopis: Žalec – Zavod.
24. **Predsmrtnici, op. 10.** (Simon Gregorčič). Vsebina: Kropiti te ne smem, op. 10, št. 1 / *Kropiti te ne smem, ker dobro, dobro vem, da grenkih solz prikriti ne mogel bi ljudem*, 1. junij 1902 [datacija v rokopisu]; Tone sonce, tone. [Tone solnce, tone], op. 10, št. 2 / *Tone sonce, tone za večerne gore, z njim le moja tuga utoniti ne more*, 1903 [datacija v rokopisu]. Samospev na slovensko besedilo. Delne objave: Kropiti te ne smem - Novi akordi, ii (1902-03), št. 4; Samospevi III (Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1951); Tone sonce, tone - Samospevi V, ur. Marijan Lipovšek (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956). Rokopis: Kropiti te ne smem: več rokopisov, ki niso povsem identični med seboj, eden od njih objavljen; Tone sonce, tone: dve različici. – Posvetilo celotnega opusa: Miss Mary Wood “Na tiho selišče nekdancev, / pogosto me goni srcé”. Cvetko: 21
25. **Skala v Savinji [Savini], op. 9.** *Oj, dober večer, dekle! Kam?* (Anton Aškerc). 1902-1903 [Nagode]. Samospev na slovensko besedilo. Objave: Novi akordi, ii (1902-03), št. 2; Samospevi II. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1951. Posvečen Antonu Aškercu. Rokopis: NUK hrani prepis s Savinovo korekturo, ki popravlja tisk iz Novih akordov; Žalec – Zavod hrani fragment zaključka. Cvetko: 22
26. **Štiri pesmi za glas in klavir [sprva Pet pesmi za glas in klavir], op. 05 [prvotno op. 12].** Vsebina: Kaj bi te vprašal, op. 05, št. 1 / *Kaj bi te vprašal, dekle ti: kje si dobila te oči?* (Anton Aškerc), 25. oktober 1903 [datacija v rokopisu], revidiran rokopis 1945. Samospev na slovensko besedilo; Eh' ich sah, op. 05, št. 2 [v Savinovem seznamu kot *Ko sem videl rožni grm*] / *Eh' ich sah den Rosenstrau-uch selbst in Blüte stehen* (Georg Scherer (1828-1909), iz *Gedichte, Dürr*: Leipzig, 1864, tretja, razširjena izdaja 1885), pred 1902 [Zimmermann]. Samospev na nemško besedilo; Wald bei Nacht, op. 05, št. 3 [v Savinovem seznamu kot *Gozd ponoči*, oznaka na Savinovem rokopisu je op. 10 no. 1, na Savinovem prepisu op. 5] / *Wie bist du, Wald bei Nacht, so schauerlich in deiner Gottespracht!* (Karl Schneller [Hans Rudorff] (1878-1942)), pred 1902 [Zimmermann]. Samospev na nemško besedilo; Pozabil sem mnogokaj, dekle, op. 05, št. 4 / *Pozabil sem mnogokaj, dekle, mnogo sanj, besedi* (Josip Murn Aleksandrov), 1903 [datacija v rokopisu]. Samospev na slovensko besedilo; Bild der Nacht, [op. 05, št. 4] / *Ich wandre durch die stille Nacht, da schleicht der Mond so heimlich sacht* (Joseph von Eichendorff (1788-1857), pesem ‘Nachts’, cikel *Nachtbilder*, št. 1, v *Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild* (Vereinbuchhandlung: Berlin

- 1826), ponatis v ciklu *Nachtwanderer*, št. 1, v: *Gedichte von Joseph Freiherr von Eichendorff*, Duncker & Humblot, Berlin 1837), 1891-1893 [Cvetko], skladba je navedena na naslovnici opusa, v oklepaju, a v rokopisu v opus ni vstavljen in naslov "5 pesmi" je bil rokopisno popravljen v "4 pesmi", na rokopisu samem je oznaka op. 4 št. 4. Samospev na nemško besedilo. Delna objava: Kaj bi te vprašal - Samospevi V, ur. Marijan Lipovšek. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956. Rokopisi: več izvodov rokopisov posameznih skladb. Cvetko: 28, 5, 6, 7
27. **Dve pesmi za moški zbor, op. 17.** (Anton Aškerc). Vsebina: Mi vstajamo, op. 17, št. 1 / *Mi vstajamo! Mi vstajamo in vas je strah*, 1902 [Cvetko], zgodnejša različica v C duru, kasnejša, objavljena v H duru; Kosa, op. 17, št. 2 / *Koso nekdo kleplje svojo, čuj nekje tam sred vasi*, 1. oktober 1909 [datacija v rokopisu]. Zbor, moški. Delne objave: Mi vstajamo - Pevčeva pesmarica, ii (1922); Naši zbori, ii (1947), št. 5; Obzornik (1949), št. 12; Kosa - Lira, srednješolska pesmarica, ii (1912); Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1912; Ljubljana: Pevska zveza v Ljubljani, b.l.; Ljubljana: APZ, b.l.; Ljubljana: b.t, b.l. Cvetko: 27
28. **Marija bistrička / bistriška (Po enoj hodočastnoj pijesmi slovenskih Medjimuraca).** Med 1903 in 1907 [Cvetko]. Klavirske skladbe. Natis faksimila: Strossmayerjev koledar 1907, str. 190. Cvetko: 29
29. **Pojdmo na Štajersku. Po narodni pesmi iz hrvaškega Zagorja.** 1903-1907 [Ograjenšek]. Klavirske skladbe. Rokopis: dve različici.
30. **Dve pesmi za klavir / Zwei Stücke für das Pianoforte, op. 33 [prvotno op. 12].** 1904 [datacija v rokopisu]. Vsebina: Chant sans paroles, op. 33, št. 1; Allegro energico, op. 33, št. 2. Klavirske skladbe. Cvetko: 31
31. **Wintersonne.** *Schön ist des Nordens Wintersonne, wenn aus der wolkengrauen Höh'* (Mihail Jurjevič Lermontov (1814-1841)). 1904 [Nagode]. Samospev na nemško besedilo. Rokopis: prvotna oznaka je op. 12 št 1, a v skladateljev seznam skladba ni vnešena.
32. **Poslednja straža / Die letzte Wacht. Dramatska scena, op. 01 [prvotno op. 15].** (Richard Batka, po istoimenski baladi Antona Aškerc). 1904 [datum, ko je Savin partituro pregledal, je v partituri označen ko 10. marec 1905; zadnja stran klavirskega izvlečka je datirana s 1905]. Opera. Natis libreta: Die letzte Wacht, dramatische Szene. Nach der gleichnamigen Ballade von Anton Aškerc, von Richard Batka. Musik von Friedrich Schirza (Praga: Verlag des Dürerbundes für Österreich: 1905). Rokopis: partitura; več klavirskih izvlečkov, eden s slovenskim in hrvaškim besedilom, pripisanim pod nemškega; glasovi za orkester, zbor in pevske soliste; nemški libreto. Prva izvedba: 19. 3. 1906, Zagreb, Zemaljsko kazalište. Cvetko: 19
33. **Pet pesmi Otona Župančiča iz zbirke Čez plan, op. 13.** Vsebina: Pismo, op. 13, št. 1 / *Te vrstice, tenke steze z rožami postlane, moje misli zablodile v jasne so poljane*, 1. januar 1906 [datacija v Savinovem prepisu originalnega rokopisa]; To je tako, op. 13, št. 2 / *Pojdi, moj sinko, na pot, na življenja pot, čuvaj, moj sinko, se zmot, življenja zmot!*, 1. januar 1906 [datacija v Savinovem prepisu originalnega rokopisa]; Svetla noč, op. 13, št. 3 / *Razpela se je svetla noč nad črno pokrajino, kot šator svilnat, plahutajoč nad ljubeznijo najino*, 1904 [datacija je v originalnem rokopisu in Savinovem prepisu]; Marica, op. 13, št. 4 / *Tvoj pôgled bil je tih in velik,*

- kot da mnogo vidi*, januar 1906 [datacija je v originalnem rokopisu in Savinovem prepisu]; Ljubica, zdaj je dan, op. 13, št. 5 / *A, ljubica, zdaj je dan, in nikdaj več ne vrne se noč*, 1. januar, 1906 [datacija je v originalnem rokopisu in Savinovem prepisu]. Samospev na slovensko besedilo. **Objava:** Celje: Goričar in Leskovšek, b.l.; Samospevi II. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1949. - **Delne objave:** Ljubica, zdaj je dan kot Ljubimaja, nastal už den v Jugoslovenska solo-pesma, 2. zvezek. Beograd: b.t., 1957. Rokopis: več različic posameznih skladb; Ljubica, zdaj je dan: v enem od prepisov je vnešen tudi nemški prevod besedila. Cvetko: 30
- 33.1. **Pet pesmi Otona Župančiča iz zbirke Čez plan. [Pesem], [op. 13].** *Pred menoj stojiš kot sen sladak, vsekrog je mrak* (Oton Župančič). 1904 ali 1906. Samospev na slovensko besedilo. Rokopis: nedokončan, zavržen.
34. **Dva intermezza za violino in klavir, op. 14.** Maj 1905 - november 1919 [obe dataciji v rokopisu]. **Vsebina:** Lento, op. 14, št. 1; Lento espressivo con molto sentimento, op. 14, št. 2. Komorna dela. **Objava:** Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1951. (Edicija Društva slovenskih skladateljev, 824). Cvetko: 32
- 35a. **Serenada [prvotno Abendmusik (Andante)] za simfonična pihala [2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, 1 kontrafagot in 4 rogovi], op. 4, prvotno op. 15, nato tudi op. 16, prvotno Večerna, nato imenovana tudi Andante.** Oktober 1906 [datacija v rokopisu; dodani part za 4. rog v F (zamenjava za rog v E) v Savinovem rokopisu ima datum 11. marec 1909]. Orkestralna dela. Rokopis: partitura, prepis partiture in orkestrskih glasov. Cvetko: 11
- 35b. **Serenada [tudi Večerna (Andante)], op. 4 [skladateljeva priredba op. 4 za klavir].** Oktober 1906 [datacija v rokopisu]. Klavirske skladbe. **Objava:** Klavirske skladbe III. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1967.
- 35c. **Serenada [prvotno Abendmusik (Andante), tudi Večerna (Andante)], op. 04 [skladateljeva priredba op. 4 za violino in klavir].** November 1906 [datacija v rokopisu]. Komorna dela. **Objave:** Štiri skladbe za violino in klavir. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1954; Franc Rizmal (ur.), Dve skladbi za violino in klavir. Žalec: Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec, 2009.
36. **Lepa Vida [prvotno Vida], ljudska opera v štirih dejanjih, op. 12.** (Richard Batka). 1907; datum v prvem rokopisu na nemško besedilo 1908. Opera. **Objava klavirskega izvlečka:** Budimpešta: samozaložba, 1907 [nemško besedilo], naslovni list v slovenskem jeziku tiskan v Ljubljani: DZS, 1949: "Risto Savin: Lepa Vida. Opera v štirih dejanjih. Besedilo po Josipu Jurčiču predelal Richard Batka". Rokopis: partitura, več klavirskih izvlečkov (skladatelj s slovenskim besedilom), glasovi pevskih solistov in zbora ter navodila za kostume in sceno v NUK; orkestralni glasovi v arhivu ljubljanske Opere. Prva izvedba: 18. 12. 1909, Ljubljana, Deželno gledališče. Cvetko: 34
- 36.1a. **Balada Vide, iz opere Lepa Vida op. 12, prvo dejanje, prvi prizor, različica v slovenskem jeziku.** *Lepa Vida prala kraj morja, črn do nje zamorec privesla.* (Richard Batka). Samospev na slovensko besedilo. **Objava:** Samospevi IV (Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1955).
- 36.1b. **Balada Vide, iz opere Lepa Vida op. 12, prvo dejanje, prvi prizor, različica v nemškem jeziku.** *Vida zieht am feuchten Strand, daher kommt ein Mohr und tritt ihr in die Quer.* (Richard Batka). Samospev na nemško besedilo.

- 36.2a. **Valse des fleurs, iz opere Lepa Vida op. 12, drugo dejanje, koncertna izdaja za klavir, op. 34, prvotno op. 28.** Klavirske skladbe. Objave: Žalec: Olga Širca, 1953; kot Cvetlični valček, ur. Franc Rizmal. Žalec: Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec, 2009. Cvetko: 35
- 36.2b. **Spieluhrwalzer, aus der Oper Vida, op. 12.** [Orkestralna dela/Komorna dela]. Rokopis: ni razvidno, ali gre za komorno ali orkestralno zasedbo; gre za instrumentirano prvo točko Valse des fleurs.
- 36.3. **Tanzlied (Tonetov spev Vidi), op. 12.** *Vida hör die Pfeifen klingen, reiss dich aus des Leides Bann* [dodano slovensko besedilo, ki ni podpisano pod note: *Vida, čuj poskočne glase, pusti tugo, bol in kes*]. (Richard Batka). Glas, mešani zbor in klavir, na nemško besedilo.
- 36.4. **Vokalna fuga iz opere Lepa Vida / Vocalefuge aus der Oper "Vida", op. 12.** (brez besedila). Zbor - mešani.
37. **Barbarazweige. Drei Zweiglein vom Kirschbaum, Die setzt' ich in eine Schale** (Martin Greif [Friedrich Hermann Frey] (1839-1911), pesem napisana vsaj že 1876, objava najkasneje v Martin Greifs Gesammelte Werke in vier Bänden, prvi zvezek, Amelang: Leipzig, 1909). Po 1909 [Zimmermann]. Samospjev na nemško besedilo. Rokopis: zgodnejša različica Žalec, Zavod; kasnejša različica Žalec - Knjižnica.
38. **Zwei Lieder von Richard Sanneck, op. 18.** (Richard Watzlawek [Richard Sanneck] (1880-1965)). 1917. Vseбина: Am Wege / *Bei einem Blümchen mußt' ich vorübergeh'n*, marec 1917 [datacija v rokopisu]; Im Mai / *Wonnevoll strahlt die Sonne hernieder*, april 1917 [datacija v rokopisu]. Samospjev na nemško besedilo. Cvetko: 26
39. **Plesna legendica, mimična igra v enem dejanju [Das Tanzlegendchen, mimische Szene in einem Akt], op. 19.** (Scenarij Risto Savin). 1918 [datacija v rokopisu s pripisom 'Petri in Pauli 1918']. Balet. Natis scenarija: Plesna legendica. Mimična igra v enem dejanju. Scenarij in godbo zložil Risto Savin. Ljubljana: Narodna tiskarna, b.l.; Das Tanzlegendchen, Mimisches Spiel in einem Akt nach Gottfried Keller's gleichnamiger Legende. Szenarium und Musick von Friedrich von Schirza. Leoben: Vytacil & Komp, [1918]. Rokopis: partitura, klavirski izvleček; klavirski izvleček datiran s 'Karfreitag 1918'. Cvetko: 36
- 39.1. **Andante za violino in klavir, priredba Marijine himne iz Plesne legendice op 19.** Komorna dela. Objave: Štiri skladbe za violino in klavir. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1954; Franc Rizmal (ur.), Dve skladbi za violino in klavir. Žalec: Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec, 2009.
- 39.2. **Largo iz mimične igre Plesna legendica op. 19.** Balet/Orkestralna dela.
40. **Tri pesmi Otona Župančiča za en glas in klavir, op. 20.** (Oton Župančič). 1918 [datacija v rokopisu vsake skladbe]. Vseбина: Serenada, op. 20, št. 1 / *Devojčica moja, ti davno že spiš, v zvoniku bije polnoči in v tvoji spalnici lučka bedi*; Belokranjska, op. 20, št. 2 / *Tihi veter od morja, pala rosa z javora, vzdramila se ljubica, lepa moja Mandica*; Še ena, op. 20, št. 3 / *Zaljubilo se je sonce v gizdavo devojko Ano, zaljubilo pa poslalo troje snubcev k nji* [datacija v rokopisu 'Silvestrov večer 1918']. Samospjev na slovensko besedilo. Objava: Celje: Goričar in Leskovšek, b.l. (ok., 1920); Samospevi III. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1951. Cvetko: 37

41. **Balada za violino in klavir, op. 21.** Julij 1919 [datum v rokopisu]. Komorna dela. Objava: Štiri skladbe za violino in klavir. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1954. Rokopis: partitura in glas. Redakcija prepisa Karlo Rupel in Marijan Lipovšek, 1952. Cvetko: 38
42. **Sonata za violončelo in klavir, op. 22.** 1920 [datacija v rokopisu 'Končano na veliki četrtek 1920']. Stavki: I Allegro moderato; II Andante-Allegretto-Andante; III Allegro molto (quasi presto). Komorna dela. Objava: Žalec, Olga Širca, 1954. Rokopis: partitura, glasovi. Cvetko: 39
43. **Kosakisches Wiegenlied.** (Mihail Jurjevič Lermontov (1814-1841) [morda gre za 'Der Kosakin Wiegenlied' (1838) v prevodu Friedricha Bodenstedta (1819-1892) v Michail Lermontoff's Poetischer Nachlaß, Decker: Berlin, 1852 [Zimmermann]). Okrog 1920 [Cvetko]. Samospjev na nemško besedilo. Rokopis: nedokončan, izgubljen ali uničen; skladba pod zaporedno številko 2 v rokopisnem dodatku k Savinovemu zadnjemu seznamu del, na hrbtni strani naslovnega lista, kjer so navedene skladbe brez oznake opusa, ki jih je skladatelj iz seznama izključil. Cvetko: 41
44. **Dve pesmi za glas in klavir, op. 29 [prvotno op. 25].** Vsebina: Čarne tvoje so oči, op. 29, št. 1 / *Čarne tvoje so oči, roža biser v njih gori, v njih kot tajen plamen spijo sanje tvojih mladih dni* (Cvetko Golar), 26. oktober 1921 [datacija v rokopisu]; Pomladi, op. 29, št. 2 / ? (?), 1921?. Samospjev na slovensko besedilo. Objava: Čarne tvoje so oči - Samospevi V, ur. Marijan Lipovšek, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956. Rokopis: prvotna različica samospeva Čarne so tvoje oči za visoki glas, kasnejša za bariton; rokopis samospeva Pomladi izgubljen, v mapi opusa v NUK le št. 1. Cvetko: 42
45. **Gospodovski sen, opera v dveh dejanjih s predigro, op. 23.** (Risto Savin in Fran Roš). Prvo dejanje končano 5. julij 1921, celota 18. avgust 1921, čistopis drugega dejanja 8. september 1921 s pripisom 'končana na dan male gosp.' [datacije v rokopisu]. Opera. Objava libreta: Zbirka opernih in operetnih tekstov, 14. zvezek. Ljubljana: Zvezna tiskarna in knjigarna, 1923. Savinova skica za libreto naslovljena 'Gospodovski sen. Herzog Bernard's Brautwerbung'; v partituri za-znamek 'Definitivno redakcijo končal A. Balatka', datiran s 15. 3.1923. Rokopis: partitura, klavirski izvleček, skica za libreto. Prva izvedba: 1. 12. 1923, ljubljanska Opera. Cvetko: 43
- 45.1. **Dušanov prolog iz opere Gospodovski sen, op. 23.** *Svetim strahom se ti bližam, ti znamenje slave, sile naroda slovenskega.* (Risto Savin in Fran Roš). Samospjev na slovensko besedilo. Objava: Samospevi IV. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1955.
- 45.2a. **Tam nad jezerom, zbor iz opere Gospodovski sen, op. 23, drugo dejanje.** *Tam nad jezerom meglice gredó, tam po travnikih rožice cvetó.* (Risto Savin in Fran Roš). Zbor, mešani in orkester. Objava: partitura zbora, Ljubljana, b.l.
- 45.2b. **Tam nad jezerom, zbor iz opere Gospodovski sen, op. 23, drugo dejanje.** *Tam nad jezerom meglice gredó, tam po travnikih rožice cvetó.* (Risto Savin in Fran Roš). Zbor, mešani in klavir. Objave: Pevčeva pesmarica, iv (1924), št. 5; Naši zbori, ii (1947), št. 6. Rokopis: prepis v NUK.
- 45.3. **V gorah, zbor iz opere Gospodovski sen op. 23. ?.** (Risto Savin in Fran Roš). Zbor, mešani.

46. **Čajna punčka / Une poupee à the / Die Teepuppe, mimična igra v enem dejanju, op. 26.** (Scenarij Risto Savin). 20. 11. 1922 [datacija v rokopisu]. Deli: Introduction - 1. Pierrot - 2. Mignon (Vision en songe) - 3. Pierrette - 4. Lemure - 5. Le chateau-fort de Grand-Lemur - 6. Chez les lemurides (L'enchanteur des serpentes) - 7. Le compliment des poupées à the - 8. Marche - 9. Le revoir - 10. La sentence de mort - 11. Le bacchanale - 12. Seul. Balet. Rokopis: partitura, klavirski izvleček, scenarij. Cvetko: 44
- 46.1. **Valse lente, priredba za klavir iz baleta Čajna punčka, op. 26.** Klavirske skladbe/Balet.
47. **Matija Gubec, narodna opera v petih dejanjih, op. 27.** (Libreto Risto Savin v nemščini, prevedel in dodal tri pesmi Fran Roš). Prvo dejanje končano 16. junij 1923, drugo 1. julij 1923, tretje 13. julij 1923, četrto 30. julij 1923, peto 9. avgust 1923 [datacije v rokopisu]. Opera. Praizvedba 30. 9. 1936 v ljubljanski Operi. Rokopis: partitura, klavirski izvlečki, libreto. Cvetko: 45
- 47.1. **Jožkov monolog iz opere Matija Gubec, op. 27, tretje dejanje, prvi prizor.** *Dospel sem še pred kmeti, gospode se hočejo norci otresti, naj le prično.* (Besedilo Risto Savin v nemščini, prevedel Fran Roš). Samospev na slovensko besedilo. Objava: Samospevi IV. Ljubljana/Žalec: Olga Širca, 1955.
48. **Henry the Eighth, glasba k istoimenski Shakespearovi tragediji, klavirski osnutek, op. 24.** (William Shakespeare). 1923-1926 [Cvetko]. Vseбина: I. Fanfara, kraljeva fanfara za prvo dejanje, drugi prizor, 20. oktober [datum v rokopisu brez letnice]; Gavotte I, 11. november [datum v rokopisu brez letnice]; Gavotte II (au la Musette). Scenska glasba. Cvetko: 46
49. **Dva moška četverospava po narodnih motivih, op. 25 [prvotno op. 29].** (Motivi in besedila iz zbirke Franja Ksaverja [Šaverja] Kuhača, Južno-slovjenske narodne popievke, Zagreb: tiskara i litografija C. Albrechta, 1878-1881, 4 zvezki). 1926. Vseбина: Nema moje dike, op. 25, št. 1 / *Nema, nema moje dike, nema, hej!* Motiv iz Banata, 10. maj 1926 [datacija v rokopisu]; Bolezen glava, op. 25, št. 2 / *Ptica je priletela, hm, hm! Na okni posedi, hm, hm!* Motiv iz [Malo]štajerske, 9. maj 1926 [datacija v rokopisu]. Zbor, moški. Rokopis: opus posvečen Zepičevemu Slovenskemu vokalnemu kvartetu oz. kvintetu v Ljubljani. Cvetko: 47
50. **Dva mešana zbora po narodnih motivih, op. 28.** (Motivi in besedila iz zbirke Franja Ksaverja [Šaverja] Kuhača, Južno-slovjenske narodne popievke, Zagreb: tiskara i litografija C. Albrechta, 1878-1881, 4 zvezki). 1926. Vseбина: Barčica, op. 28, št. 1 / *Barčica je spuvana, od kraja preč odtisana.* Motiv iz Ziljske doline, 1926, februar [datacija v rokopisu]; Stalan sam tvoj, op. 28, št. 2 / *Kaj delaš o snežica? Rumena su tvâ lica.* Medjimurski motiv, 1926, 5. februar [datacija v rokopisu]. Zbor, mešani. Delne objave: Barčica - Pevčeva pesmarica, vi (1926); Naši zbori, xxxix (1987), št. 1/2; Naši zbori, xlii (1990), št. 3/5; Mitja Gobec (ur.), Ljudske iz Ziljske doline, zv. 2. Ravne na Koroškem: ZKO, 1993. - Stalan sam tvoj - Zbori, ii (1926), št. 5; Naši zbori, ii (1947), št. 5; Akademski pevski zbor Tone Tomšič, koncerti. 9 koncertna sezona ([Ljubljana]: APZ Tone Tomšič, b.l.); Ljubljana: Jugoreklam, 1953. Cvetko: 48
51. **Pet mešanih zborov po narodnih motivih, op. 30.** (Motivi in besedila iz zbirke Franja Ksaverja [Šaverja] Kuhača, Južno-slovjenske narodne popievke, Zagreb: tiska-

- ra i litografija C. Albrechta, 1878–1881, 4 zvezki). 1926. Vsebina: Velike li njeznosti, op. 30, št. 1 / *Prodjem goru, prodjem drugu visoku; u treču me konjič nosi veliku, veliko*. Motiv iz Petrinje, Kuhač III/I str. 109, 15. maj 1926 [datacija v rokopisu]; Oj, liepi ledik stan, op. 30, št. 2 / *Dok sem ja ledik junak bil, vaveke sem dobre volje bil*. Motiv iz Zlatara u Zagorju, Kuhač I/str. 241, 5. maj 1926 [datacija v rokopisu]; Tuga, op. 30, št. 3 / *Kud pogledam, svud je tama, za me nejma sujeta*. Motiv iz hrvaškega Zagorja, Kuhač I, str. 237, 1926 [datacija v rokopisu]; Kad se vratim, da ti platim, op. 30, št. 4 / *Krčmarica ljepa ti si! Kesa moja, prazna ti si!* Motiv iz Kostajnice, Kuhač III/I str. 8, 16. maj 1926 [datacija v rokopisu]; Kad se vienac pleta, op. 30, št. 4 / *Šetala se žuta tujna po morju, nu zastane čerlenika jabuka, tralalala*. Motiv iz Vrabca na Hrvaškem, Kuhač IV/I-II str. 15, 16. maj 1926 [datacija v rokopisu]. Zbor, mešani. Delna objava: Tuga - Ljubljana: F. Pintar, 1959. Cvetko: 49
52. **April, [op. 25, ista številka opusa kot Dva moška četverospava pod zaporedno številko 49 v tem seznamu]**. *Cvete zrak, cvete dih pomladi, in oblaki pleto se kot slak*. (Cvetko Golar). 1926 [Cvetko]. Samospjev na slovensko besedilo. Rokopis: nedokončan. Cvetko: 50
53. **Molče v večer sem šel**. *Molče v večer sem šel*. (Vladimir Premru). 1927 [Nagode]. Samospjev na slovensko besedilo. Rokopis: nedokončan, izgubljen ali uničen. Naveden pod zaporedno številko 21 v rokopisnem dodatku k Savinovemu zadnjemu seznamu del, na hrbtni strani naslovnega lista, kjer so navedene skladbe brez oznake opusa, ki jih je skladatelj iz seznama izključil.
54. **Romanca**. *Topel je nocoj moj hram, a v njem nocoj sem sam, oj sam*. (Srečko Kosovel). Po 1927 [Nagode]. Samospjev na slovensko besedilo. Rokopis: nedokončan. Cvetko: 40
55. **Maškarada [Maskerada] za bariton in klavir, op. 31**. *Do vitkih obokov se trese zrak, nemirno po kotih trepeče mrak*. (France Onič). 10. maj 1928 [datacija v rokopisu]. Samospjev na slovensko besedilo. Objava: Samospjevi V, ur. Marijan Lipovšek. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956. Cvetko: 51
- 56a. **Dva moška zbora, op. 32**. 1933. Vsebina: Idila, op. 32, št. 1 / *Gospod in gospa na polje sta šla pogledat, kaj dela pšenica* (Oton Župančič), prva različica 15. maj 1933 [datacija v rokopisu], druga različica s klavirjem 20. oktober 1935 [datacija v rokopisu]; Mladi mucek z miško pleše, op. 32, št. 2 / *Mladi mucek z miško pleše, hopsasa, hopsasa, v sobi se že kar praši!* (Risto Savin), 26. januar 1935 [datacija v rokopisu]; v prepisu zaznamek: 'za Trbovske slavčke uredil 5/ii 1937'. Št 1, Zbor, moški / Zbor, moški in klavir – št 2, Zbor, moški.
- 56b. **Dva mešana zbora, op. 32**. Vsebina: Idila, op. 32, št. 1 / *Gospod in gospa na polje sta šla pogledat, kaj dela pšenica* (Oton Župančič) [rokopis brez datacije]; Mladi mucek z miško pleše, op. 32, št. 2 / *Mladi mucek z miško pleše, hopsasa, hopsasa, v sobi se že kar praši!* (Risto Savin), 1. marec 1938 [datacija v rokopisu, skladba se začne z dvema taktoma generalne pavze, kot da bi imel zbor spremljavo, ta je morda izgubljena in ohranjen le zborovski part]. Zbor, mešani. Delna objava: Idila - Naši zbori, xvii (1965), št. 4. Cvetko: 52
57. **Vokalna suita v narodnem slogu za soli, zbor in klavir, op. 35, prvotno op. 29**. Savinov prepis celotnega opusa datiran 16. februar 1938. Vsebina: I. Ve-

- černica, op. 35, št. 1 [prvotno št. 4] / *Glejte, že sonce zahaja, skoraj za gore bo šlo* (Anton Martin Slomšek), komponirana 7. februar 1937, predelana 12. december 1937 [datacija v rokopisu]. Zbor, mešani in klavir; II. Pričakovanje, op. 35, št. 2 / *Rožmarinček, resedo in pisani mak potrgam po vrtu, prinesi mi trak* (Risto Savin), 26. december 1936 [datacija v rokopisu]. Samospev na slovensko besedilo; III. Zjutraj, op. 35, št. 3 / *Sonce čez hribček gre, luna pa za gore, zvezdice presvetle se potope* (Miroslav Vilhar). 21. februar 1938 [datacija v rokopisu]. Zbor, ženski, solo tenor in klavir; IV. Raj, op. 35, št. 4 [prvotno št. 1] / *Dajmo si roke vsi v kolo veselo, da se veselo bo zavrtelo* (Fran Roš). 2. januar 1938 [datacija v rokopisu]. Zbor, mešani, soli in klavir. Suita. Objava: Ljubljana, Glasbena matica, 1939. Cvetko: 53
58. **Dva mladinska zbora, op. 36.** (Danilo Gorinšek). 1938. Vsebina: Maj, op. 36, št. 1 / *Aj, aj, aj, zazelenil maj, šmarnica je zaduhtela, vodica je zašumela*, april 1938 [datacija v rokopisu]; Tecimo, op. 36, št. 2 / *Noč prihaja, črna ptica, črna ptica roparica, zlati žarki se boje*, 23. april 1938 [datacija v rokopisu]. Zbor, mladinski. Objava: Mladinske pesmi 2. Slovenske Konjice: Društvo pevovodij mladinskih zborov, 1938; Delna objava: Maj - Naši zbori, i (1946), št. 1. Cvetko: 54
- 59a. **Ljubkovanje (Flirt), trije baletni valčki za veliki orkester, op. 37.** 9. februar 1939 [datacija v rokopisu]. Orkestralna dela. Rokopis: zgodnejši in kasnejši osnutek skladbe, partitura in orkestrski glasovi. Cvetko: 55
- 59b. **Ljubkovanje (Flirt), trije baletni valčki, skladateljeva priredba za klavir, op. 37.** 23. februar 1939 [datacija v rokopisu]. Klavirske skladbe. Cvetko: 55
60. **Tri narodne pesmi v harmonizaciji za mešani zbor, op. 38.** (Ljudske pesmi). 1940. Vsebina: Zeleni se gaj, op. 38, št. 1 / *Zeleni se gaj, i u gaju raj*, 24. januar 1940 [datacija v rokopisu]; Kdo bo praprot žel, op. 38, št. 2 / *Kdo bo listje grabil, kdo bo praprot žel?*, 3. julij 1940 [datacija v rokopisu]; Kaj vprašaš me zdaj, op. 38, št. 3 / *Jaz sem imela mal'ga [mlad'ga] možička, prišle so miške, odnesle so ga*, 2. marec 1940 [datacija v rokopisu]. Zbor, mešani. Delne objave: Zeleni se gaj - Dvaindvajset pesmi za moški, mešani in ženski zbor. Maribor: Ipavčeva pevska župa, 1940. Kaj vprašaš me zdaj - Dvaindvajset pesmi za moški, mešani in ženski zbor. Maribor: Ipavčeva pevska župa, 1940; Luka Kramolc in Matija Tomc (ur.), Slovenska pesmarica, 2. zvezek. Celje: b.t., 1964; posamezni natis, b.k: Prosvetni servis, b.l. Cvetko: 56
61. **Narodne pesmi v harmonizaciji za moški zbor, op. 39 [prvotno op. 38].** 15. februar 1940 [datacija v rokopisu]. Vsebina: Ljubice tri, op. 39, št. 1 / *Pojd' mo na Štajersko, gledat' kaj delajo, gledat' kaj delajo ljubice tri*. Zbor, moški. Objava: Dvaindvajset pesmi za moški, mešani in ženski zbor. Maribor: Ipavčeva pevska župa, 1940. Rokopis: v mapi opusa v NUK ohranjena samo št. 1. Cvetko: 57
62. **Romanca za klavir, op. 43.** 1940 [Cvetko]. Klavirske skladbe. Rokopis: posvečen Olgi Širca [‘Meiner frau gewidmet. / a ma chérie Olga’]. Cvetko: 58
63. **Pet mladinskih zborov, op. 40.** Vsebina: Pomladi, op. 40, št. 1 / *Oj zbogom, črne senčice, zapele so trobentice* (Vida Jeraj), 5. oktober 1940 [datacija v rokopisu]; Luna dremlje, op. 40, št. 2 / *Luna dremlje, sonce spi, iz oblakov dež rosi* (Ivan Albreht), 27. februar 1941 [datacija v rokopisu]; Materino srce, op. 40, št. 3 / *Bela, bela hišica, v hišici je izbica, v izbici je mamica*, (Danilo Gorinšek), [v rokopisu ni datuma]; Tja v ogrado, op. 40, št. 4 / *Tja v ogrado se bom skrčil, hiše tri si bom*

- zgradil* (Ivan Albreht), 29. oktober 1940 [datacija v rokopisu]; Tički po zraku letajo [Ptičke po zraku letajo], op. 40, št. 5 / *Tički po zraku letajo, milo se na sončece ozirajo* (po slovenski narodni), popravljeno 11. avgust 1944 [datacija v rokopisu]. Zbor, mladinski. Objava: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1947. - Delna objava: Tički po zraku letajo - Naši zbori, xxxiii (1981), št. 3/4. Rokopis: Tički po zraku letajo: dopolnjeni rokopis v NUK, originalna verzija najbrž zavržena. Cvetko: 59
- 64a. **V boj! [U boj!], partizanska koračnica za moški zbor op. 41, predelava iz opere Matija Gubec op. 27, prvo dejanje, prvi prizor.** *Naprej, naprej, vsi partizani! Domovina kliče vas v boj!* (Besedilo priredil Risto Savin, novo besedilo France Onič leta 1945). 1942 [Cvetko]. Zbor, moški. Objave: Ljubljana: Jugoreklam, 1951; Ljubljana: Jugoreklam, 1954. Cvetko: 60
- 64b. **V boj! [U boj!], partizanska koračnica za moški zbor op. 41, priredba Ludvika Zepiča po skladateljevih navodilih, predelava iz opere Matija Gubec op. 27, prvo dejanje, prvi prizor.** *Naprej, naprej, v boj partizani! Domovina kliče nas v boj!* (Besedilo priredil Risto Savin, novo besedilo France Onič leta 1945). 1948 [Cvetko]. Zbor, moški in mali boben. Objava: Naši zbori, iv (1949), št. 4. Rokopis: ni docela identičen z objavljeno različico. Cvetko: 60
65. **Dva otroška zbor s klavirjem, op. 42.** (Oton Župančič). 1946. Vseбина: Kroparji, op. 42, št. 1 / *Kdo pa tisti so štokljači, čop čop, cop, cop, to so kroparski kovači*, 14. april 1946 [datacija v rokopisu]; Pastirčki, op. 42, št. 2 / *Bilo je sedem hudih let, bilo je sedem hudih paš, bilo je sedem suhih krav*, 1946 [datacija v rokopisu]. Zbor, otroški. Objava: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1947. Cvetko: 61
66. **Dva dekliška zbor, op. 44.** (Danilo Gorinšek). 1940-41 ali 1946. Vseбина: Trobentice, op. 44, št. 1 / *To žarijo vse poljane, da očesa vid zaslanja*, 26. 7. 1940, popravljeno v 1946 [datacija v rokopisu]; Božji dih gre čez poljane, op. 44, št. 1 / *Vse že spi, nič zvezdic ni, zemlja vsa se v snove ziblje*, 4. 2. 1941 popravljeno v 1946 [datacija v rokopisu]. Zbor, dekliški/ženski. Delne objave: Trobentice - Naši zbori, iv (1949), št. 4 (objava ni povsem identična z rokopisom); Ljubljana: F. Pintar, 1959. - Božji dih gre čez poljane kot Lahko noč v Naši zbori, iv (1949), št. 4; Ljubljana: razmnoževanje Jugoreklam, 1951. Cvetko: 62
- 67a. **Dva mladinska zbor, op. 45.** 1947. Vseбина: Vihra, op. 45, št. 1 (ljudsko besedilo?) / *Vihra sem vihra, naglo letim, drevje podiram, strašno bučim*, 6. december 1947 [datacija v rokopisu]; Pust, pust, op. 45, št. 2 (Tone Gaspari) / *Pust, pust, krivih ust, turških brk, skozi vas, skozi trg, nosim vsem kratek čas!*, 14. december 1947 [datacija v rokopisu]. Zbor, mladinski. Objava: Naši zbori, iii (1948), št. 4. Cvetko: 63
- 67b. **Dva ženska zbor, priredba op. 45 za ženski zbor. ?.** Vseбина: Vihra, op. 45, št. 1 (ljudsko besedilo?) *Vihra sem vihra, naglo letim, drevje podiram, strašno bučim*; Pust, pust, op. 45, št. 2 (Tone Gaspari) / *Pust, pust, krivih ust, turških brk, skozi vas, skozi trg, nosim vsem kratek čas!*. Zbor, ženski. Objava: vsaka skladba posebej: Ljubljana: Jugoreklam, 1954. Rokopis: izgubljen.
68. **Pet mladinskih zborov na pesmi Otona Župančiča, op. 46.** (Oton Župančič). 1948. Vseбина: Vrabc in strašilo, op. 46, št. 1 / *Čiv-čiv, čiv-čiv, še dolgo bom živ*, 7. september 1948 [datacija v rokopisu]; Zvonovi, op. 46, št. 2 / *Bim bim, bim bim! Jaz dan zvonim*, 6. september 1948 [datacija v rokopisu]; Uspavanka, op.

46, št. 3 / *Kaj bo sinku sen prineslo? Ptičje krilo, tenko veslo, ali kita rožmarina?*, 5. september 1948 [datacija v rokopisu]; Stari medo, op. 46, št. 4 / *Brunda gunda, brunda gunda, meda polna skleda!*, 24. avgust 1948 [datacija v rokopisu]; Pesem nagajivka, op. 46, št. 5 / *Zima, zima bela, vrh goré sedela*, 3. september 1948 [datacija v rokopisu]. Zbor, mladinski. **Objava:** Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949. - **Delna objava:** Stari medo - Mladinski pevski zbor R[adia] L[jubljana] poje. Ljubljana: b.t., 1957. Cvetko: 64

DODATKI:

Pegam, historisches Schauspiel in 5 Akten / drama v petih dejanjih. Pred 1923. Dramsko besedilo. Osnutki, rokopis, prepis, tipkopis.

Zur silbernen Hochzeit, Satire in einem Akt. ?. Dramsko besedilo. Rokopis.

Träumerei Roberta Schumanna za godalni orkester. 1890-ta?. Vaja v orkestraciji.

KAZALA

Začetni verzi besedila so označeni z ležečimi črkami; številke sledijo zaporednim številkam skladb iz glavnega seznama

Kazalo naslovov in začetkov besedil

- | | |
|--|--|
| <i>A, ljubica, zdaj je dan, in nikdaj več ne vrne se noč</i> , 33 | Barbarazweige, 37 |
| Abendfriede, 23 | Barcarola, 13 |
| Abendmusik, 35a, 35c | <i>Barčica je spuvana, od kraja preč odtisana</i> , 50 |
| <i>Aj, aj, aj, zazelenil maj, šmarnica je zaduhtela, vodica je zašumela</i> , 58 | Barčica, 50 |
| Allegretto grazioso [gracioso] za violino in klavir, 22 | <i>Bei einem Blümchen mußt' ich vorübergeh'n</i> , 38 |
| Allegro energico, 30 | <i>Bela, bela hišica, v hišici je izbica, v izbici je mamica</i> , 63 |
| Am Wege, 38 | Belokranjska, 40 |
| An die Entfernte, 20 | <i>Bil je ples vesel nocoj, trudna domov je prispela</i> , 15b |
| Andante, 35a, 35b, 35c | Bild der Nacht, 26 |
| Andante za violino in klavir, 39.1 | <i>Bilo je sedem hudih let, bilo je sedem hudih paš, bilo je sedem suhih krav</i> , 65 |
| April, 52 | <i>Bim bim, bim bim! Jaz dan zvonim</i> , 68 |
| Balada Vide, 36.1a, 36.1b | Bist du braun, bist du blond, 19 |
| Balada za srednji glas s spremljevanjem klavirja, 16 | <i>Bist du braun, bist du blond?</i> , 19 |
| Balada za violino in klavir, 41 | Bolezen glava, 49 |

- Božji dih gre čez poljane, 66
Brunda gunda, brunda gunda, meda polna skleda!, 68
- Chant sans paroles, 30
Cvete zrak, cvete dih pomladi, in oblaki pleto se kot slak, 52
- Čajna punčka, 46
 Čarne tvoje so oči, 44
Čarne tvoje so oči, roža biser v njih gori, v njih kot tajen plamen spijo sanje tvojih mladih dni, 44
Čiv-čiv, čiv-čiv, še dolgo bom živ, 68
- Dajmo si roke vsi v kolo veselo, da se veselo bo zavrtelo*, 57
Devojčica moja, ti davno že spiš, v zvoniku bije polnoči in v tvoji spalnici lučka bedi, 40
 Die letzte Wacht, 32
 Die Teepuppe, 46
Diese Rose pflück ich hier, in der fremden Ferne, 20
Dirnlein kommt vom Maientanz, 15a
Do vitkih obokov se trese zrak, nemirno po kotih trepeče mrak, 55
Dok sem ja ledik junak bil, vaveke sem dobre volje bil, 51
Dospel sem še pred kmeti, gospode se hočejo norci otresti, naj le prično, 47.1
 Drei neue Lieder eines fahrenden Gesellen, 15a
Drei Zweiglein vom Kirschbaum, Die setzt' ich in eine Schale, 37
Drsijo pisane sani, po cesti prav po sred vasi, 16
 Dušanov prolog iz opere Gosposvetski sen, 45.1
 Dva Aškerčeva samospeva, 16
 Dva dekliška zbora, 66
 Dva intermezza za violino in klavir, 34
 Dva mešana zbora, 56b
 Dva mešana zbora po narodnih motivih, 50
- Dva mladinska zbora, 58, 67a
 Dva moška četverospeva po narodnih motivih, 49
 Dva moška zbora, 56a
 Dva otroška zbora s klavirjem, 65
 Dva ženska zbora, 67b
 Dve pesmi za glas in klavir, 44
 Dve pesmi za klavir, 29
 Dve pesmi za moški zbor, 27
- Eh' ich sah, 26
Eh' ich sah den Rosenstrauch selbst in Blüte stehen, 26
 Etude, 13
 Fanfara, 48
- Flirt, 59a, 59b
 Frühling, 8
- Gavotte I, 48
 Gavotte II (au la Musette), 48
Glejte, že sonce zahaja, skoraj za gore bo šlo, 57
 G-mol trio, 7
 Godalni kvartet, 12
Gospod in gospa na polje sta šla pogledat, kaj dela pšenica, 56a, 56b
 Gosposvetski sen, 45
 Gozd ponoči, 26
- Henry the Eighth, 48
- Ich schreite heim, 21
Ich schreite heim, vom Ball, vom Tanze, 21
Ich wandre durch die stille Nacht, da schlecht der Mond so heimlich sacht, 26
 Idila, 56a, 56b
 Im Korn, 15a
Im Korn, im Korn, im gelben Korn blüht Mohn, 15a
 Im Mai, 38
 Izgubljeni cvet, 18

- Javor in lipa, 14
Jaz sem imela mal'ga [mlad'ga] možička, prišle so miške, odnesle so ga, 60
 Jožkov monolog iz opere Matija Gubec, 47.1
 Jugoslovanska suita za orkester na lok, 17b
- Kad se vienac pleta, 51
 Kad se vratim, da ti platim, 51
 Kaj bi te vprašal, 26
Kaj bi te vprašal, dekle ti: kje si dobila te oči?, 26
Kaj bo sinku sen prineslo? Ptičje krilo, tenko veslo, ali kita rožmarina?, 68
Kaj delaš o snešica? Rumena su tvâ lica, 50
 Kaj vprašal me zdaj, 60
Kdo bo listje grabil, kdo bo praprot žel?, 60
 Kdo bo praprot žel, 60
Kdo pa tisti so štokljači, čop čop, cop, cop, cop, to so kroparski kovači, 65
 Ko sem videl rožni grm, 26
 Kolo, 17a, 17b
 Kosa, 27
 Kosakisches Wiegenlied, 43
Koso nekdo kleplje svojo, čuj nekje tam sred vasi, 27
Krčmarica ljepa ti si! Kesa moja, prazna ti si!, 51
 Kroparji, 65
 Kropiti te ne smem, 24
Kropiti te ne smem, ker dobro, dobro vem, da grenkih solz prikriti ne mogel bi ljudem, 24
Kud pogledam, svud je tama, za me nejma svjetila, 51
- Largo iz mimične igre Plesna legendica, 39.2
 Lass das fragen, 4
 Lento, 34
 Lento espressivo con molto sentimento, 34
- Lepa Vida, 36
Lepa Vida prala kraj morja, črn do nje zamorec privesla, 36.1a
Lieb Seelchen laß das Fragen sein: Was wird der Frühling bringen?, 4
Liebchens Arm ihn weich umschlingt, 15a
 List v album, 13
 Ljubica, zdaj je dan, 33
 Ljubice tri, 61
 Ljubkovanje, 59a, 59b
 Luna dremlje, 63
Luna dremlje, sonce spi, iz oblakov dež rosi, 63
- Mädel, wie blüht's, 5
Mädel im Rosenhag, Mädel, wie blüht's!, 5
 Maj, 58
 Mala lirična suita, 17a
 Mala suita, 17a
 Marica, 33
 Marija bistriška/bistrička, 28
 Marijina himna, 39.1
 Maškarada [Maskerada] za bariton in klavir, 55
 Materino srce, 63
 Matija Gubec, 47
 Mi vstajamo, 27
Mi vstajamo! Mi vstajamo in vas je strah, 27
 Mladi mucek z miško pleše, 56a, 56b
Mladi mucek z miško pleše, hopsasa, hopsasa, v sobi se že kar praši!, 56a, 56b
 Mladinska suita, 17a
 Molče v večer sem šel, 53
Molče v večer sem šel, 53
- Naprej, naprej, vsi partizani! Domovina kliče vas v boj!*, 64a, 64b
 Narodna, 13, 17a, 17b
 Narodne pesmi v harmonizaciji za moški zbor, 61
 Nema moje dike, 49

- Nema, nema moje dike, nema, hej!, 49
Noč prihaja, črna ptica, črna ptica roparica, zlati žarki se boje, 58
Od blede oblit mesečine na lazcu mi javor stoji, 14
Oj, dober večer, dekle! Kam?, 25
 Oj, liepi ledik stan, 51
Oj zbogom, črne senčice, zapele so trobentice, 63
- Partizanska koračnica za moški zbor, 64a, 64b
 Pastirčki, 65
 Pavliha na potovanju, 10, 10.1
 Pavliha pri španski plesalki, 10
 Pavliha pripoveduje, 10, 10.1
 Pavlihova koračnica, 10
 Pesem nagajivka, 68
 Pet mešanih zborov po narodnih motivih, 51
 Pet mladinskih zborov na pesmi Otona Župančiča, 68
 Pet mladinskih zborov, 63
 Pet pesmi Otona Župančiča iz zbirke Čez plan, 33, 33.1
 Pet pesmi za glas in klavir, 26
 Pismo, 33
 Plesna legendica, 39
 Po eni hodočastni pijesmi slovenskih Medjimuraca, 28
 Po narodni pesmi iz hrvaškega Zagorja, 29
Po nebu ščip plava, šumi, šumi Drava, 16
 Pobiči mi po cest' gredó, 13
Pojdi, moj sinko, na pot, na življenja pot, čuvaj, moj sinko, se zmot, življenja zmot!, 33
Pojd' mo na Štajersko, gledat' kaj delajo, gledat' kaj delajo ljubice tri, 61
 Pojdmó na Štajersku, 29
 Polka za klavir, 3
 Pomladi, 44, 63
 Ponočna potnica, 16
 Ponočni stražnik, 15b
 Poroka, 14
 Poslednja straža, 32
 Poslednje pismo, 14
 Pozabil sem mnogokaj, dekle, 26
Pozabil sem mnogokaj, dekle, mnogo sanj, besedi, 26
Pred menoj stojiš kot sen sladak, vsekrog je mrak, 33.1
 Predsmrtnici, 24
 Pričakovanje, 57
Prodjem goru, prodjem drugo visoku; u treču me konjič nosi veliko, veliko, 51
Ptica je priletela, hm, hm! Na okni posedi, hm, hm!, 49
 Ptičke po zraku letajo, 63
 Pust, pust, 67a, 67b
Pust, pust, krivih ust, turških brk, skozi vas, skozi trg, nosim vsem kratek čas!, 67a, 67b
- Raj, 57
Razpela se je svetla noč nad črno pokrajino, kot šator svilnat, plahutajoč nad ljubeznijo najino, 33
 Romanca, 13, 54
 Romanca za klavir, 62
 Rondo za klavir, 1
Rožmarinček, resedo in pisani mak potrgam po vrtu, prinesi mi trak, 57
Svetim strahom se ti bližam, ti znamenje slave, sile naroda slovenskega, 45.1
 Sarabanda, 10
 Scherzo, 9, 10, 17a, 17b
Schön ist des Nordens Wintersonne, wenn aus der wolkengrauen Höh', 31
Schwebe, Mond, im tiefen Blau über Berg und Höhn, sprudle Wasser, blinke Thau!, 23
 Sei gegrüßt, 2
Sei gegrüßt du Sonne! Ursprung alles Lebens, 2
 Serenada, 35a, 35b, 35c, 40

- Serenada za simfonična pihala, 35a
Sinoči je pela ko slavček ljubo, zakaj pa je danes rosnó nje okó?, 18
 Skala v Savinji, 25
Sladko ljubico objel, v rog zatrobil je, zapel 15b
 Slovenski ples, 17.1a, 17.1b
 Sonata za klavir, 11
 Sonata za violončelo in klavir, 42
Sonce čez hribček gre, luna pa za gore, zvezdice presvetle se potope, 57
 Spieluhrwalzer, 36.2b
 Stalan sam tvoj, 50
 Stari medo, 68
Stoji tam gradič bel, stoji, moži se lepa grajska hči, 14
 Suita za godalni orkester, 17a, 17b
 Suita za orkester na lok, 17a
 Svetla noč, 33
- Še ena, 40
Šest dolgih mesecev že bo, odkar od tod je vzel slovo, 14
 Šest klavirskih skladb, 13
Šetala se žuta tujna po morju, nu zastane črlenika jabuka, tralalala, 51
 Štiri pesmi za glas in klavir, 26
- Tanzlegendchen, Das, 39
Tam nad jezerom megllice gredó, tam po travnikih rožice cvetó, 45.2a, 45.2b
 Tam nad jezerom, 45.2a, 45.2b
 Tanzlied, 36.3
Te vrstice, tenke steze z rožami postlane, moje mislil zablodile v jasne so poljane, 33
 Tecimo, 58
 Tehtni vzrok, 15b
 Tički po zraku letajo, 63
Tički po zraku letajo, milo se na sončece ozirajo, 63
Tihi veter od morja, pala rosa z javora, vzdramila se ljubica, lepa moja Mandica, 40
- Tja v ogrado, 63
Tja v ogrado se bom skril, hiše tri si bom zgradil, 63
 To je tako, 33
To žarijo vse poljane, da očesa vid zaslanja, 66
 Tone solnce, tone, 24
 Tone sonce, tone, 24
Tone sonce, tone za večerne gore, z njim le moja tuga utoniti ne more, 24
 Tonetov spev Vidi, 36.3
Topel je nocoj moj hram, a v njem nocoj sem sam, oj sam, 54
 Tri Aškerčeve balade za srednji glas s spremljevanjem klavirja, 14
 Tri narodne pesmi v harmonizaciji za mešani zbor, 60
 Tri nove pesmi potujočega tovariša, 15b
 Tri pesmi Otona Župančiča za en glas in klavir, 40
 Tri skladbe za klavir, 10, 10.1
 Triftiger Grund, 15a
 Trije baletni valčki za veliki orkester, 59a, 59b
 Trio in D-moll, 6
 Trio v d-molu, 6
 Trio v g-molu za violino, violončelo in klavir, 7
 Trobentice, 66
 Tuga, 51
Tvoj pôgled bil je tih in velik, kot da mnogo vidi, 33
- U boji!, 64a, 64b
 Une poupee à the, 46
 Uspavanka, 68
 Uvod, 17a, 17b
- V boji!, 64a, 64b
 V gorah, 45.3
 Valse des fleurs, 36.2a
 Valse lent, 46.1
 Večerna, 13, 17a, 17b, 35a, 35b, 35c
 Večernica, 57

- Velike li nježnosti, 51
 Vida, 36
Vida, čuj poskočne glase, pusti tugo, bol in kes, 36.3
Vida hör die Pfeifen klingen, reiss dich aus des Leides Bann, 36.3
Vida zieht am feuchten Strand, daher kommt ein Mohr und tritt ihr in die Que, 36.1b
 Vihra, 67a, 67b
Vihra sem vihra, naglo letim, drevje podiram, strašno bučim, 67a, 67b
 Vocalfuge aus der Oper "Vida", 36.4
 Vokalna fuga iz opere Lepa Vida, 36.4
 Vokalna suita v narodnem slogu za soli, zbor in klavir, 57
 Vrabec in strašilo, 68
Vse že spi, nič zvezdic ni, zemlja vsa se v snove ziblje, 66
- Wächterruf, 15a
 Wald bei Nacht, 26
- Wenn im Lenz die lieben kleinen Blauen Veilchen blüh'n*, 8
Wie bist du, Wald bei Nacht, so schauerlich in deiner Gottespracht!, 26
 Wintersonne, 31
 Wohl Bekomm's!, 3
Wonnevoll strahlt die Sonne hernieder, 38
- Zaljubilo se je sonce v gizdavo devojko*
Ano, zaljubilo pa poslalo troje snubcev k nji, 40
 Zeleni se gaj, 60
Zeleni se gaj, i u gaju raj, 60
Zima, zima bela, vrh goré sedela, 68
 Zimska idila, 16
 Zjutraj, 57
 Zori rumena rž, 15.b
Zori, rumena rž, zori, tam mak gori, 15b
 Zvonovi, 68
 Zwei Lieder von Richard Sanneck, 38
 Zwei Stücke für das Pianoforte, 29

Kazalo pesnikov, prevajalcev in prirediteljev besedil

- Albreht, Ivan, 63
 Aleksandrov *glej* Murn, Josip
 Aškerc, Anton, 14, 16, 25, 26, 27, 32
 Aškerc, Anton, prevedel, 15b
- Batka, Richard, 36, 36.1a, 36.1b, 36.3
 Batka, Richard, priredil, 32
 Baumbach, Rudolf, 5, 15a, 15b
 Bodenstedt, Friedrich, prevedel, 43
- Claar, Emil, 21
- Eichendorff, Joseph von, 26
 Eichrodt, Ludwig, 23
- Frey, Friedrich Hermann *glej* Greif, Martin
- Gaspari, Tone, 67a, 67b
- Golar, Cvetko, 44, 52
 Gorinšek, Danilo, 58, 63, 66
 Gregorčič, Simon, 18, 24
 Greif, Martin, 37
- Hopfen, Hans von, 4
- Jeraj, Vida, 63
- Klammer, Karl, prevedel, 19
 Kosovel, Srečko, 54
- Lenau, Nikolaus, 20
 Lermontov, Mihail Jurjevič, 31, 43
 Murn, Josip (Aleksandrov), 26
- Narodna besedila, 49, 50, 51, 60, 61, 63
 neimenovani avtorji besedil, 2, 44, 67a, 67b

- Onič, France, 55, 64a, 64b
- Premru, Vladimir, 53
- Prenzlau, Karl von *glej* Zastrow, Karel
- Rappaport, Emil *glej* Claar, Emil
- Rodt, Ludwig *glej* Eichrodt, Ludwig
- Roš, Fran, 45, 45.1, 45.2a, 45.2b, 45.3, 47, 57
- Roš, Fran, prevedel, 47.1
- Rudorff, Hans *glej* Schneller, Karl
- Sanneck, Richard *glej* Watzlawek, Richard
- Savin, Risto, 39, 45, 45.1, 45.2a, 45.2b, 45.3, 46, 47, 47.1, 56a, 56b, 57
- Savin, Risto, priredil, 64a, 64b
- Scherer, Georg, 26
- Schneller, Karl, 26
- Shakespeare, William, 48
- Slomšek, Anton Martin, 57
- Verlaine, Paul, 19
- Vilhar, Miroslav, 57
- Watzlawek, Richard, 38
- Zastrow, Karel, 8
- Župančič, Oton, 33, 33.1, 40, 56a, 56b, 65, 68

Kazalo zasedb in glasbenih zvrsti

- Balet, 39, 39.2, 46, 46.1
- Glas, mešani zbor in klavir, na nemško besedilo, 36.3
- Klavirske skladbe, 1, 3, 10, 10.1, 11, 13, 17b, 17.1b, 28, 29, 30, 35b, 36.2a, 46.1, 59b, 62
- Komorna dela, 6, 7, 12, 22, 34, 35c, 36.2b, 39.1, 41, 42
- Opera, 32, 36, 45, 47
- Orkestralna dela, 9, 17a, 17.1a, 35a, 36.2b, 39.2, 59a
- Scenska glasba, 48
- Suita, 57
- Zbor, dekliški/ženski, 66
- Zbor, mešani, 45.3, 50, 51, 56b, 60
- Zbor, mešani, deški sopran in klavir, 2
- Zbor, mešani in klavir, 45.2b, 57
- Zbor, mešani in orkester, 45.2a
- Zbor, mešani, soli in klavir, 57
- Zbor, mladinski, 58, 63, 67a, 68
- Zbor, moški, 15a, 15.b, 27, 49, 56a, 61, 64a
- Zbor, moški in klavir, 56a
- Zbor, moški in mali boben, 64b
- Zbor, otroški, 65
- Zbor, ženski, 67b
- Zbor, ženski, solo tenor in klavir, 57
- Samospev na nemško besedilo, 4, 5, 8, 19, 20, 21, 23, 26, 31, 36.1b, 37, 38
- Samospev na slovensko besedilo, 14, 16, 18, 24, 25, 26, 33, 33.1, 36.1a, 40, 44, 47.1, 52, 53, 54, 55, 57

2. Diskografija del Friderika Širca – Rista Savina (1859–1948)

Diskografija Savinovih del je razdeljena na štiri dele, in sicer na seznam slušnih posnetkov, ki se nahajajo v arhivu Radia Slovenija ter njihovih izdaj na nosilcih zvoka v založništvu Založbe kaset in plošč RTV Slovenija (nekateri od njih so izšli v sozaložništvu z Zavodom za kulturo Žalec); seznam slušnih posnetkov, ki so izšli v drugačni produkciji in založništvu; seznam video posnetkov; ter seznam dokumentarnih filmov.

Seznami sledijo kronološkemu zaporedju bibliografije Savinovih skladb, znotraj te pa si posnetki sledijo po kronološkem zaporedju snemanj oziroma objav.

Za pomoč pri sestavljanju diskografije se zahvaljujeva sodelavcem arhiva Radia Slovenija in njegovemu vodju Bojanu Kosiju.

POSNETKI V ARHIVU RADIA SLOVENIJA TER NJIHOVE IZDAJE V ZALOŽNIŠTVU ZALOŽBE KASET IN PLOŠČ RTV SLOVENIJA

1. **Lass das Fragen.** 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
2. **Mädel, wie blüht's.** 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
3. **Trio v g-molu.** Stavki: 1. Allegro con brio, 2. Andante, 3. Adagio. ? Radijski klavirski trio.
4. **Trio v g-molu.** Stavki: 1. Allegro con brio, 2. Andante, 3. Adagio. 21.1.1964. Trio Lorenz (Primož Lorenz, klavir; Tomaž Lorenz, violina; Matija Lorenz, violončelo).
5. **Trio v g-molu.** Stavki: 1. Allegro con brio, 2. Andante, 3. Adagio. 5.10.1992, posneto v živo. Trio Lorenz (Primož Lorenz, klavir; Tomaž Lorenz, violina; Matija Lorenz, violončelo).
6. **Trio v g-molu.** Stavki: 1. Allegro con brio, 2. Andante, 3. Adagio. 22.10.2010. Klavirski trio Konservatorija za glasbo Ljubljana (Tanja Činč, klavir; Ana Vasić, violina; Katarina Leskovar, violončelo).
7. **Scherzo za mali orkester, op. 11.** 11. 1.1978. Simfonični orkester RTV Slovenija, Samo Hubad, dirigent. *Objava: Friderik Širca-Risto Savin.* Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
8. **Pavliha na potovanju, op. 8. Klavirska skladba v treh slikah.** Vsebina: 1. Pavliha pripoveduje (Scherzo), 2. Pavliha pri španski plesalki (Sarabanda), 3. Pavlihova koračnica. 27.2.1975. Pavel Šivic, klavir.
9. **Pavliha na potovanju, op. 8. Klavirska skladba v treh slikah.** Št.2. Pavliha pri španski plesalki (Sarabanda). 29.9.1966. Marijan Fajdiga, klavir. *Objava: Friderik Širca-Risto Savin.* Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
10. **Šest klavirskih skladb, op. 6.** Vsebina: 1. Etuda, 2. Barkarola, 3. List v albumu, 4. Narodna (Pobiči mi po cest' gredo, ...), 5. Večerna, 6. Romanca. 29.9.1966. Marijan Fajdiga, klavir. *Delna objava:* št. 2, Barcarola; št. 3, List v album; št. 4, Narodna, v: *Friderik Širca-Risto Savin.* Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.

11. **Šest klavirskih skladb, op. 6.** Št. 1, Etuda. 20.2.1985. Igor Dekleva, klavir.
12. **Tri Aškerčeve balade, op. 3.** Vsebina: 1. Poslednje pismo, 2. Javor in lipa, 3. Poroka. 9.7.1965. Dana Ročnik, mezzosopran; Andrej Jarc, klavir.
13. **Tri Aškerčeve balade, op. 3.** Vsebina: 1. Poslednje pismo, 2. Javor in lipa, 3. Poroka. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
14. **Tri Aškerčeve balade, op. 3.** Št. 2, Javor in lipa. 17.10.1958. Zlata Ognjanović, sopran; Pavel Šivic, klavir. *Objava: Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
15. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2. Zori rumena rž. ? Ljubljanski komorni zbor, Jože Hanc, zborovodja.
16. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2. Zori rumena rž. ? Savinjski oktet.
17. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2. Zori rumena rž. ? Vokalni oktet Gallus, Milivoj Šurbek, umetniški vodja. *Objava: Naši sodobniki, naši romantiki*. Maribor, Obzorja; Ljubljana, Helidon, 1979. Gramofonska plošča. FLP 09-028.
18. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2, Zori rumena rž. ? Mariborski oktet, Branko Rajšter, zborovodja. *Objava: Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
19. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2. Zori rumena rž. 16.5.1962. Koroški akademski oktet, Ciril Krpač, umetniški vodja.
20. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2. Zori rumena rž. 4.1.1963. Akademski oktet.
21. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2. Zori rumena rž. 21.6.1971. Vokalni kvartet Savski val.
22. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2. Zori rumena rž. 15.3.1980. Moški komorni zbor Ptuj, Franc Lačen, umetniški vodja.
23. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2. Zori rumena rž. 1990. Partizanski pevski zbor, Ciril Cvetko, zborovodja.
24. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2. Zori rumena rž. 1993. Moški zbor Provox Nova Gorica, Tanja Kuštrin, zborovodkinja.
25. **Dva Aškerčeva samospeva, op. 7.** Št. 1. Zimska idila. 17.10.1958. Zlata Ognjanović, sopran; Pavel Šivic, klavir. *Objava: Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
26. **Dva Aškerčeva samospeva, op. 7.** Št. 1. Zimska idila. ? Dana Ročnik, mezzosopran; Marijan Lipovšek, klavir.
27. **Dva Aškerčeva samospeva, op. 7.** Št. 1. Zimska idila. 1.12.2000. Andreja Zakonjšek Krt, sopran; Nataša Valant, klavir. *Objava: Slovenski in francoski samospevi*. Andreja Zakonjšek, sopran; Nataša Valant, klavir. Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, p 2003. CD, 107931 RTVS.
28. **Dva Aškerčeva samospeva, op. 7.** Št. 1. Zimska idila. 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.

29. **Suita za godalni orkester, op. 15.** Stavki: 1. Uvod, 2. Scherzo, 3. Večerna (Narodna), 4. Kolo. 4.2.1998. Godalni orkester Slovenske filharmonije, Marko Letonja, dirigent. Delna objava: št. 1 Uvod in št. 3 Večerna (Narodna) v *Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
30. **Izgnubljeni cvet.** 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
31. **An die Entfernte.** 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
32. **Ich schreite heim.** 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
33. **Allegretto grazioso za violino in klavir, op. 16.** 31.7.1958. Albert Dermelj, violina; Marijan Lipovšek, klavir.
34. **Allegretto grazioso za violino in klavir, op. 16.** 26.2.1960. Vladimir Škerlak, violina, Nada Verbič-Oman, klavir.
35. **Allegretto grazioso za violino in klavir, op. 16.** 25.3.1969. Vladimir Škerlak, violina; Marijan Lipovšek, klavir.
36. **Allegretto grazioso za violino in klavir, op. 16.** 10.4.1974. Tomaž Lorenz, violina; Marina Lorenz, klavir.
37. **Skala v Savinji, op. 9.** 18.9.1963. Peter Bedjanič, bariton; Andrej Jarc, klavir. Objava: *Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
38. **Štiri pesmi za glas in klavir, op. 5.** Št. 1. Kaj bi te vprašal. 30.6.1972. Anton Dermota, tenor; Hilda Dermota, klavir. Objavi: *Pesmi/Lieder*. Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV, 1990. CD plošča; *Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
39. **Dve pesmi za moški zbor, op. 17.** Št. 1. Mi vstajamo. 24.3.1959. Pevski zbor Zarja kulturnega društva Svoboda center Trbovlje, Jože Skrinar, zborovodja.
40. **Dve pesmi za moški zbor, op. 17.** Št. 1. Mi vstajamo. 25.2.1970. Moški pevski zbor Polzela, Vinko Rizmal, zborovodja.
41. **Dve pesmi za moški zbor, op. 17.** Št. 2. Kosa. 28.2.1958. Ljubljanski komorni zbor, Jože Hanc, zborovodja.
42. **Dve pesmi za moški zbor, op. 17.** Št. 2. Kosa. 3.6.1965. Moški komorni zbor RTV Ljubljana, Lojze Lebič, zborovodja.
43. **Pet pesmi Otona Župančiča, op. 13.** Vsebina: 1. Pismo, 2. To je tako, 3. Svetla noč, 4. Marica, 5. Ljubica, zdaj je dan. 20.11.1974. Mitja Gregorač, tenor; Aci Bertonec, klavir. Delna objava: št. 2, To je tako v *Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
44. **Pet pesmi Otona Župančiča iz zbirke Čez plan, op. 13.** Št. 1. Pismo; št. 3. Svetla noč. 17.10.1958. Zlata Ognjanović, sopran; Pavel Šivic, klavir.
45. **Pet pesmi Otona Župančiča iz zbirke Čez plan, op. 13.** Št. 1. Pismo, št. 3. Svetla noč. 30.6.1972. Anton Dermota, tenor; Hilda Dermota, klavir.
46. **Pet pesmi Otona Župančiča, op. 13.** Št. 5. Ljubica, zdaj je dan. 20.11.1974. Bogdana Stritar, alt; Zdenka Lukec, klavir.
47. **Pet pesmi Otona Župančiča, op. 13.** Št. 2. To je tako. ? Dana Ročnik, mezzosopran; Marijan Lipovšek, klavir.

48. **Pet pesmi Otona Župančiča iz zbirke Čez plan, op. 13.** Št. 1. Pismo, št. 2. To je tako, št. 3. Svetla noč. 1.12.2000. Andreja Zakonjšek, sopran; Nataša Valant, klavir. *Objava: Slovenski in francoski samospevi*. Andreja Zakonjšek, sopran; Nataša Valant, klavir. Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, p 2003. CD, 107931 RTVS.
49. **Pet pesmi Otona Župančiča iz zbirke Čez plan, op. 13.** Št. 1. Pismo, št. 3. Svetla noč. 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
50. **Dva intermezza za violino in klavir, op. 14.** Vsebina: 1. Lento; 2. Lento espressivo con molto sentimento. ? Karel Žužek, violina; Primož Lorenz, klavir.
51. **Dva intermezza za violino in klavir, op. 14.** Vsebina: 1. Lento; 2. Lento espressivo con molto sentimento. 10.10.1966. Tomaž Lorenz, violina; Primož Lorenz, klavir. *Objava: Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
52. **Dva intermezza za violino in klavir, op. 14.** Vsebina: 1. Lento; 2. Lento espressivo con molto sentimento. 18.11.1977. Franci Rizmal, violina; Sunna Abram, klavir.
53. **Serenada za pihala, op. 4.** 4.9.1980. Pihala in trobila Simfoničnega orkestra RTV Slovenija, Alojz Zupan, umetniški vodja.
54. **Serenada za violino in klavir, op. 4, skladateljeva priredba.** 31.7.1958. Albert Dermelj, violina; Marijan Lipovšek, klavir.
55. **Serenada za violino in klavir, op. 4, skladateljeva priredba.** 10.4.1974. Tomaž Lorenz, violina; Marina Lorenz, klavir.
56. **Lepa Vida, op. 12.** 28. in 29.9.1963. Vilma Bukovec, sopran (Vida); Dana Ročnik, alt (Neža, gospodinja pri Antonu); Rajko Koritnik, tenor (Alberto, mlad Benečan); Samo Smerkolj, bariton (Anton); Janez Triler, bariton (prvi gost); Anton Prus, bariton (drugi gost); Friderik Lupša, bas (Grega, Vidin oče); Dragiša Ognjanović, bas (Pietro, mlad Benečan); Komorni zbor RTV Slovenija, Lojze Lebič, zborovodja; Simfonični orkester RTV Slovenija, Jakov Cipci, dirigent. *Objava: Lepa Vida. Ljudska opera v štirih dejanjih*. [Ob 150. obletnici skladateljevega rojstva]. Libreto Richard Batka in Risto Savin po Josipu Jurčiču. [Solisti] Samo Smerkolj ... [et al.]; Simfonični orkester RTV Ljubljana in Komorni zbor RTV Ljubljana; dirigent Jakov Cipci; [zborovodja Lojze Lebič]. Ljubljana, RTV Slovenija, založba kaset in plošč; Ljubljana, Radio Slovenija, Program Ars, 2009, p 1963. 2 CD plošči, 111204/1/2. *Delna objava*: Vidina balada, 1. dejanje, 1. prizor (Vilma Bukovec, sopran; Simfonični orkester RTV Ljubljana, Jakov Cipci, dirigent.), v: *Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
57. **Lepa Vida, op. 12. 1. dejanje, 1. prizor.** Vidina balada. 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
58. **Lepa Vida, op. 12. 3. dejanje, 3. prizor.** Vidina uspavanka. 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
59. **Valse des fleurs iz opere Lepa Vida, drugo dejanje, koncertna izdaja za klavir, op. 34.** 20.4.1960. Pavel Šivic, klavir.
60. **Andante za violino in klavir, priredba iz Plesne legendice, op. 19.** 31.7.1958. Albert Dermelj, violina; Marijan Lipovšek, klavir.
61. **Andante za violino in klavir, priredba iz Plesne legendice, op. 19.** 26.2.1960. Vladimir Škerlak, violina; Nada Verbič-Oman, klavir.

62. **Andante za violino in klavir, priredba iz Plesne legendice, op. 19.** 10.4.1974. Tomaž Lorenz, violina; Marina Lorenz, klavir.
63. **Tri pesmi Otona Župančiča za en glas in klavir, op. 20.** Št. 2, Belokranjska. 2. Dana Ročnik, mezzosopran; Marijan Lipovšek, klavir.
64. **Balada za violino in klavir, op. 21.** 31.7.1958. Albert Dermelj, violina; Marijan Lipovšek, klavir.
65. **Balada za violino in klavir, op. 21.** 25.3.1969. Vladimir Škerlak, violina; Marijan Lipovšek, klavir.
66. **Balada za violino in klavir, op. 21.** 10.4.1974. Tomaž Lorenz, violina; Marina Lorenz, klavir.
67. **Balada za violino in klavir, op. 21.** 21.5.1984. Alenka Maier Popov, violina; Božena Dornik, klavir.
68. **Sonata za violončelo in klavir, op. 22.** Stavki: 1. Allegro moderato, 2. Andante - Allegretto - Tempo I., 3. Allegro molto quasi presto. 3.2.1972. Ciril Škerjanec, violončelo; Aci Bertonecelj, klavir.
69. **Sonata za violončelo in klavir, op. 22.** Stavki: 1. Allegro moderato, 2. Andante - Allegretto - Tempo I., 3. Allegro molto quasi presto. 16.2.1998. Ciril Škerjanec, violončelo; Mojca Pucelj, klavir.
70. **Gospodovski sen, op. 23.** Tam nad jezerom. Zbor iz drugega dejanja opere. 19.6.1959. Komorni zbor RTV Ljubljana, Andrej Jarc, klavir, Milko Škoberne, zborovodja. *Objava: Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
71. **Gospodovski sen, op. 23.** Tam nad jezerom. Zbor iz drugega dejanja opere. 25.2.1993. Komorni zbor RTV Slovenija, Matevž Fabijan, zborovodja.
72. **Gospodovski sen, op. 23.** Tam nad jezerom. Zbor iz drugega dejanja opere. 2. Ljubljanski komorni zbor. Jože Hanc, zborovodja.
73. **Gospodovski sen, op. 23.** Pridite k meni, bratje. Spev Jute iz tretjega dejanja, zadnji prizor. 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
74. **Čajna punčka, op. 26.** 18.10.1988. Simfonični orkester RTV Ljubljana. Marko Munih, dirigent. *Delna objava: I Pierrot (Valse lente), št. 6–9; II Pierrette št. 14–16 v: Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
75. **Čajna punčka, op. 26.** 29.12.1962. Odlomki iz prvega in drugega dela baleta. Simfonični orkester RTV Slovenija, Jakov Cipci, dirigent.
76. **Matija Gubec, op. 27.** 20. do 22.10.1962, 3.1. in 8.1.1963. Danilo Merlak, bas (Gubec); Friderik Lupša, bas (Tahy); Dragiša Ognjanović, bas (Pasanec); Zdravko Kovač, bas (Jurkovič); Zlata Ognjanović, sopran (Jana); Rajko Koritnik, tenor (Gjuro Mogaič); Anton Prus, bariton (Jožko); Mitja Gregorač, tenor (Gregorič); Vera Klemenšek, alt (Mara); Vladimir Dolinčar, bariton (Božnjak); Slavko Štrukelj, tenor (Alapič); Simfonični orkester RTV Ljubljana; Komorni Zbor RTV Ljubljana, Lojze Lebič, zborovodja, Rado Simoniti, dirigent. *Delni objavi: Očenaš Matija Gubca in finale opere, v: Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001. – Gubčev nagovor, v: *Danilo*

- Merlak, basbariton. Operni odlomki in koncertni skladbi.* [Za izdajo uredil Peter Bedjanič]. Ljubljana, RTV Slovenija, Založba kaset in plošč; Ljubljana, Uredništvo za resno glasbo Radia Slovenija, p 2007. (Klasika). CD plošča, 110146 RTVSLO.
77. **Matija Gubec, op. 27, 4. dejanje, 2. prizor.** Nisi ljubezniv z menoj, igrča moja (Poblaznela Jana venča Mogaićevo truplo). 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
78. **Dva mešana zbora po narodnih motivih, op. 28.** Vsebina: 1. Barčica; 2. Stalan sam tvoj. 13.11.1986. Komorni zbor RTV Slovenija. Mirko Cuderman, zborovodja. Delna objava: št. 1 Barčica v *Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
79. **Dva mešana zbora po narodnih motivih, op. 28.** Št. 1 Barčica. 1990. Mešani pevski zbor PDP Svobode, Vuzenica, Danica Pokeršnik, zborovodkinja.
80. **Dva mešana zbora po narodnih motivih, op. 28.** Št. 2 Stalan sem tvoj. 11.3.1958. Ljubljanski komorni zbor, Jože Hanc, zborovodja.
81. **Dva mešana zbora po narodnih motivih, op. 28.** Št. 2 Stalan sem tvoj. 1993. Mešani pevski zbor Cantemus Kamnik, Janez Klobčar, zborovodja.
82. **Vokalna suita v narodnem slogu za soliste, zbor in klavir, op. 35.** Vsebina: I. Večernica, II. Pričakovanje, III. Zjutraj, IV. Raj. 19.2.1987. Olga Gracelj, sopran; Marjan Trček, tenor; Višnja Kajgana, klavir; Komorni zbor RTV Slovenija, Mirko Cuderman, zborovodja. Delna objava: II. Pričakovanje. Olga Gracelj, sopran; Višnja Kajgana, klavir v *Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
83. **Vokalna suita v narodnem slogu za soliste, zbor in klavir, op. 35.** II Pričakovanje. 1.9.2011. Suzana Ograjenšek, sopran; Urška Babič, klavir.
84. **Ljubkovanje (Flirt). Trije baletni valčki za veliki orkester, op. 37.** 15.12.1962. Simfonični orkester RTV Slovenija, Uroš Prevoršek, dirigent.
85. **Ljubkovanje (Flirt). Trije baletni valčki za veliki orkester, op. 37.** januar 1977. Simfonični orkester RTV Slovenija, Samo Hubad, dirigent.
86. **Ljubkovanje (Flirt). Trije baletni valčki za veliki orkester, op. 37.** 1.5.1991. Simfonični orkester RTV Slovenija, Marko Letonja, dirigent. Objava: *Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
87. **Tri narodne pesmi v harmonizaciji za mešani zbor, op. 38.** Št. 3, Kaj vprašaj me zdaj. 7.7.1972. Mešani pevski zbor Slavček kulturnega društva Svoboda center Trbovlje, Jože Skrinar, zborovodja.
88. **Pet mladinskih zborov, op. 40.** Vsebina: št. 1. Pomladi; št. 2 Luna dremlje; št. 3 Materino srce; št. 4 Tja v ogrado; št. 5. Tički po zraku letajo (po narodni pesmi). 5.3.1973. Ženski komorni zbor RTV Ljubljana, Andrej Jarc, zborovodja. Delna objava: št.3, Materino srce, št. 5, Tički po zraku letajo v *Friderik Širca-Risto Savin*. Ur. Suzana Ograjenšek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
89. **Dva otroška zbora s klavirjem, op. 42.** Št. 1, Kroparji. 19.6.1974. Otroški zbor osnovne šole v Kanalu; Angela Jerončič, klavir; Rozina Konjedic, zborovodkinja.

90. **Dva otroška zbora s klavirjem, op. 42.** Št. 1, Kroparji. Junij 1978. Otroški zbor osnovne šole Tolmin, Vera Clement Kojić, klavir; Danica Vrabl, zborovodkinja.
91. **Dva otroška zbora s klavirjem, op. 42.** Št. 1, Kroparji. 11.6.1983. Otroški pevski zbor osnovne šole Fran Roš Celje. Majda Fišer, klavir; Jožica Soko, zborovodkinja. Objava: Friderik Širca-Risto Savin. Ur. Suzana Ograjensek. Žalec, Zavod za kulturo; Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 1999. CD plošča, RSCD 001.
92. **Dva dekliška zbora, op. 44.** Št. 1, Trobentice. 15.3.1980. Ženski pevski zbor Jože Hermenko, Maribor, Marjana Rakuša, zborovodkinja.
93. **Dva dekliška zbora, op. 44.** Št. 2, Lahko noč [Božji dih gre čez poljane]. 4.2.1976. Ženski pevski zbor Jesenice, Milko Škoberne, zborovodja.
94. **Pet mladinskih zborov na pesmi Otona Župančiča, op. 46.** Št. 2 Zvonovi. 20.5.1961. Mladinski pevski zbor osnovne šole Borovnica, Stane Novačan, zborovodja.
95. **Pet mladinskih zborov na pesmi Otona Župančiča, op. 46.** Št. 4 Stari Medo. 1.6.1958. Mladinski pevski zbor RTV Slovenija, Janez Kuhar, zborovodja.

SLUŠNI POSNETKI, OBJAVLJENI V DRUGIH ZALOŽNIŠTVIH

96. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Vsebina: 1. Ponočni stražnik; 2. Zori rumena rž; 3. Tehtni vzrok. Objava: Jakob Aljaž, Avgust A. Leban, Josip Kocjančič, Fran S. Vilhar, Viktor Parma, Ludovik Hudovernik, Stanko Pirnat, Risto Savin. Slovenski komorni zbor, Mirko Cuderman, zborovodja. [Ljubljana], Slovenski komorni zbor, Slovenska filharmonija, 2004. (Slovenska zborovska glasba, 8). CD plošča, SKZ 1118.
97. **Tri nove pesmi potujočega tovariša, op. 2.** Št. 2, Zori rumena rž. Objave: Slovenska zborovska pesem III. Naša pesem 1978 Maribor. Ur. Jože Fürst. Ljubljana, RTV Ljubljana, [1978?]. Gramofonska plošča, LD 0489. – *Mariborski oktet. 20 let*. [Jubilejni koncert ob 20-letnici delovanja]. [Umetniški vodja Mitja Reichenberg]. [Ljubljana], Edition Bizjak, p 1994. CD, EBCD 9115. – *Jaz bi rad rdečih rož*. Mariborski oktet; umetniški vodja Mitja Reichenberg. Ljubljana, Helidon, p 1995. Zvočna kaset, 6190793. – *Jaz bi rad rdečih rož*. Ljubezenske pesmi in podoknice. Mariborski oktet; umetniški vodja Mitja Reichenberg. Ljubljana, Helidon, p 1995. CD, 6790793.
98. **Lepa Vida, op. 12.** Prizor in ariozo Alberta. Objava: Slovenska opera I. [Slušno gradivo za kviz 1980]. Ljubljana, Glasbena mladina, [1980]. Zvočna kaset.
99. **Lepa Vida, op. 12.** Nastopni prizor in uspavanka Vide iz 3. slike 3. dejanja opere. Objava: Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes. Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo. Izbor glasbe in besedilo Ivan Klemenčič. Maribor, Obzorja, Helidon; [Ljubljana], [Znanstvenoraziskovalni center SAZU : Slovenska akademija znanosti in umetnosti], [2000]. 16 CD – CD 7,8: Romantika, 6812001, 6812008.
100. **Dve pesmi za moški zbor, op. 17.** Št. 1, Mi vstajamo. Objava: Jakob Aljaž, Avgust A. Leban, Josip Kocjančič, Fran S. Vilhar, Viktor Parma, Ludovik Hudovernik, Stanko

- Pirnat, Risto Savin*. Slovenski komorni zbor, Mirko Cuderman, zborovodja. [Ljubljana], Slovenski komorni zbor, Slovenska filharmonija, 2004. (Slovenska zborovska glasba, 8). CD plošča, SKZ 1118.
101. **Sonata za violončelo in klavir, op. 22.** *Objava: Slovenska glasba za violončelo I.* Risto Savin ... [et al.]. Izvajalci: Gal Faganel, violončelo, Jan Bratož, klavir. Tržič, Astrum Music Publications; Ljubljana, Edicije DSS; Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, p 2008. CD, ASCD 9.004.
102. **Matija Gubec, op. 27.** Gubčev monolog. *Objava: Slovenska opera I.* [Slušno gradivo za kviz 1980]. Ljubljana, Glasbena mladina, [1980]. Zvočna kaseta.
103. **Dva mešana zbora po narodnih motivih, op. 28.** Št. 1, Barčica. *Objava: Jakob Aljaž, Avgust A. Leban, Josip Kocjančič, Fran S. Vilhar, Viktor Parma, Ludovik Hudovernik, Stanko Pirnat, Risto Savin.* Slovenski komorni zbor, Mirko Cuderman, zborovodja. [Ljubljana], Slovenski komorni zbor, Slovenska filharmonija, 2004. (Slovenska zborovska glasba, 8). CD plošča, SKZ 1118.
104. **Vokalna suita v narodnem slogu za soliste, zbor in klavir, op. 35.** I. Večerna; IV. Raj. *Delna objava: Jakob Aljaž, Avgust A. Leban, Josip Kocjančič, Fran S. Vilhar, Viktor Parma, Ludovik Hudovernik, Stanko Pirnat, Risto Savin.* Katarina Lenarčič, sopran; Marjan Trček, tenor; Tatjana Kaučič, klavir. Slovenski komorni zbor, Mirko Cuderman, zborovodja. [Ljubljana], Slovenski komorni zbor, Slovenska filharmonija, 2004. (Slovenska zborovska glasba, 8). CD plošča, SKZ 1118.
105. **Dva mladinska zbora, op. 45.** Vsebina: 1. Vihra. 2. Pust. *Objava: Jakob Aljaž, Avgust A. Leban, Josip Kocjančič, Fran S. Vilhar, Viktor Parma, Ludovik Hudovernik, Stanko Pirnat, Risto Savin.* Slovenski komorni zbor, Mirko Cuderman, zborovodja. [Ljubljana], Slovenski komorni zbor, Slovenska filharmonija, 2004. (Slovenska zborovska glasba, 8). CD plošča, SKZ 1118.

VIDEO POSNETKI

106. **Tri Aškerčeve balade za srednji glas s spremljevanjem klavirja, op. 3.** Št. 2, Javor in lipa. Nataša Kranjc Zupan, sopran; Irena Kralj, klavir. *Objava: Osebnost in delo - Risto Savin.* Dokumentarni film. Avtor Robert Gaber. Žalec, Videoprodukcija Lea Gaber, 2007.
107. **Trio v g-molu za violino, violončelo in klavir, op. 6.** Trio Lorenz. *Objava: Antologija slovenske glasbe za klavirski trio 1 / Anthology of Slovene music for piano trio 1.* Trio Lorenz ob 35. letnici umetniškega ustvarjanja. [Glasba] Benjamin Ipavec, Risto Savin, Slavko Osterc, ... [et al.]. [Izvajalci] Trio Lorenz; mezzosopran Eva Novšak Houška; režiser Tomaž Švigelj; kamera Silvo Knuplež; producentka Nada Marošek Tomažinčič; foto Joco Žnidaršič; odgovorni urednik Jaroslav Skrušny. [Ljubljana], RTV Slovenija, Založba kaset in plošč, 1995. Videokaseta.
108. **Trio v g-molu za violino, violončelo in klavir, op. 6.** Franci Rizmal, violina, Brina Zupančič, klavir, Aleksander Kuzmanovski, violončelo. *Objava: Osebnost in delo - Risto Savin.* Dokumentarni film. Avtor Robert Gaber. Žalec, Videoprodukcija Lea Gaber, 2007.

109. **Pavliha na potovanju, tri skladbe za klavir, op. 8.** II. Pavliha pri španski plesalki (Sarabanda). Tilen Draksler, klavir. *Objava: Osebnost in delo - Risto Savin.* Dokumentarni film. Avtor Robert Gaber. Žalec, Videoprodukcija Lea Gaber, 2007.
110. **Vokalna suita v narodnem slogu za soli, zbor in klavir, op. 35.** Št. 2, Pričakovanje. Nataša Kranjc Zupan, sopran; Irena Kralj, klavir. *Objava: Osebnost in delo - Risto Savin.* Dokumentarni film. Avtor Robert Gaber. Žalec, Videoprodukcija Lea Gaber, 2007.

DOKUMENTARNI FILMI

111. **Osebnost in delo - Risto Savin.** Dokumentarni film. Avtor Robert Gaber. Žalec, Videoprodukcija Lea Gaber, 2007.
112. **Nocoj ima nekdo rojstni dan...** Risto Savin. Režija, montaža Robert Gaber; kamera Franci Gaber, Robert Gaber. [Petrovče], Videoprodukcija Lea Gaber, 2008. DVD.

Kazalo naslovov posnetih skladb

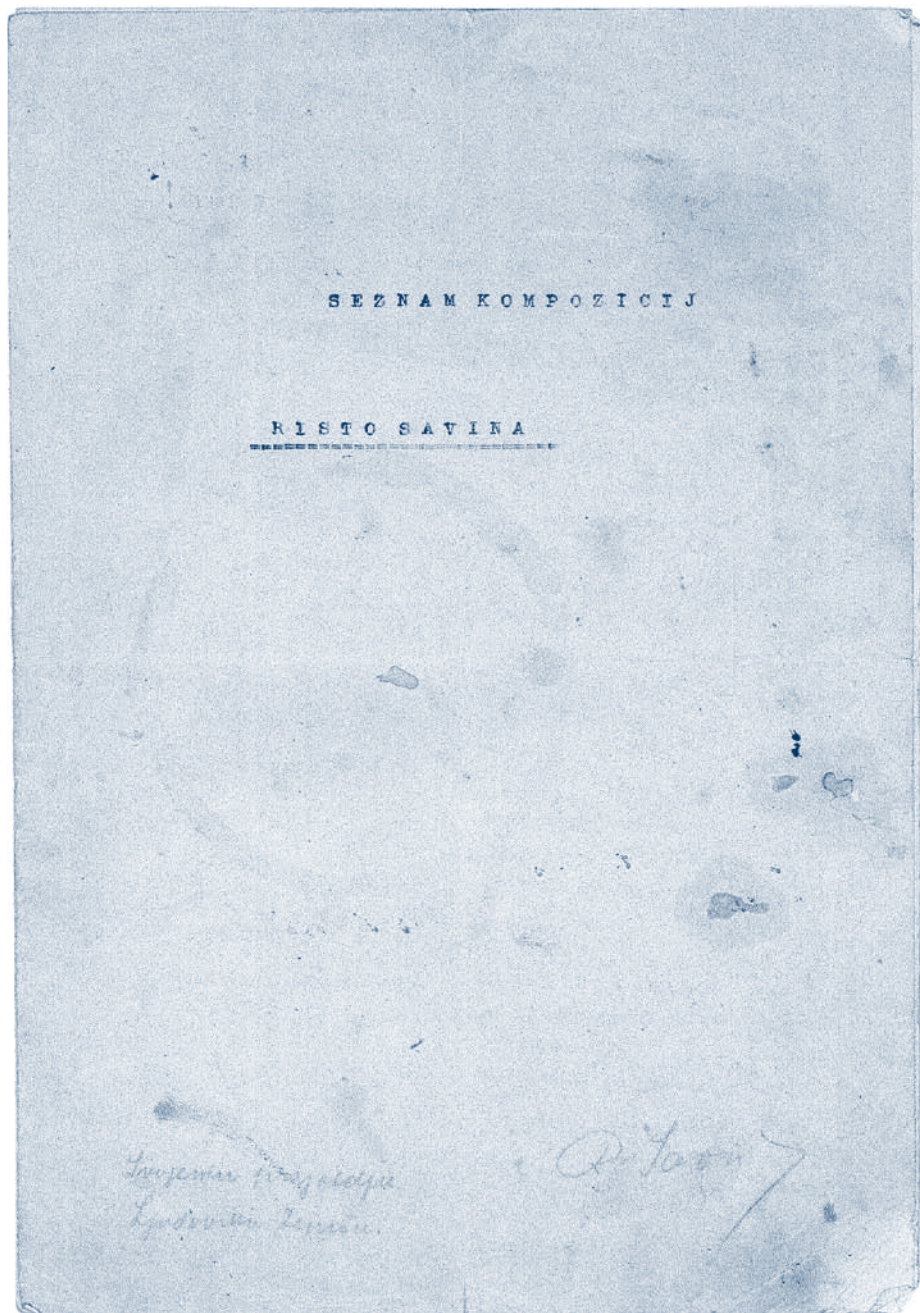
- | | |
|--|--|
| Allegretto grazioso za violino in klavir, 33,
34, 35, 36 | Gospodovski sen, 70, 71, 72, 73 |
| An die Entfernte, 31 | Gubčev monolog, 102 |
| Andante za violino in klavir, 60, 61, 62 | Ich schreite heim, 32 |
| | Izgubljeni cvet |
| Balada za violino in klavir, 64, 65, 66, 67 | Javor in lipa, 12, 13, 14, 106 |
| Barčica, 78, 79, 103 | Kaj bi te vprašal, 38 |
| Barkarola, 10 | Kaj vprašaš me zdaj, 87 |
| Belokranjska, 63 | Kolo, 29 |
| Božji dih gre čez poljane, 93 | Kosa, 41, 42 |
| Čajna punčka, 74, 75 | Kroparji, 89, 90, 91 |
| Dva Aškerčeva samospeva, 25, 26, 27, 28 | Lahko noč, 93 |
| Dva dekliška zbora, 92, 93 | Lass das Fragen, 1 |
| Dva intermezza za violino in klavir, 50,
51, 52 | Lento, 50, 51, 52 |
| Dva mešana zbora po narodnih motivih,
78, 79, 80, 81, 103 | Lento espressivo con molto sentimento,
50, 51, 52 |
| Dva mladinska zbora, 105 | Lepa Vida, 56, 57, 58, 59, 98, 99 |
| Dva otroška zbora s klavirjem, 89, 90, 91 | List v albumu, 10 |
| Dve pesmi za moški zbor, 39, 40, 41, 42,
100 | Ljubica, zdaj je dan, 43, 46 |
| Etuda, 10, 11 | Ljubkovanje, 84, 85, 86 |
| | Luna dremlje, 88 |
| Flirt, 84, 85, 86 | |

- Mädel, wie blüht's, 2
 Marica, 43
 Materino srce, 88
 Matija Gubec, 76, 77, 102
 Mi vstajamo, 39, 40, 100
- Narodna, 10, 29
 Nisi ljubezniv z menoj, igrača moja, 77
- Pavliha na potovanju, 8, 9, 109
 Pavliha pri španski plesalki, 8, 9, 109
 Pavliha pripoveduje, 8
 Pavlihova koračnica, 8
 Pet mladinskih zborov, 88
 Pet mladinskih zborov na pesmi Otona Župančiča, 94, 95
 Pet pesmi Otona Župančiča, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49
 Pismo, 43, 44, 45, 48, 49
 Plesna legendica, 60, 61, 62
 Pobiči mi po cest' gredo, 10
 Poblaznela Jana venča Mogaičevo truplo, 77
 Pomladi, 88
 Ponočni stražnik, 96
 Poroka, 12, 13
 Poslednje pismo, 12, 13
 Pričakovanje, 82, 83, 110
 Pridite k meni, bratje, 73
 Pust, 105
- Raj, 82, 104
 Romanca, 10
- Sarabanda, 8, 9, 109
 Scherzo, 8, 29
 Scherzo za mali orkester, 7
 Serenada za pihala, 53
 Serenada za violino in klavir, 54, 55
 Skala v Savinji, 37
 Sonata za violončelo in klavir, 68, 69, 101
 Stalan sam tvoj, 78, 80, 81
 Stari Medo, 94
 Suita za godalni orkester, 29
- Svetla noč, 43, 44, 45, 48, 49
- Šest klavirskih skladb, 10, 11
 Štiri pesmi za glas in klavir, 38
- Tam nad jezerom, 70, 71, 72
 Tehtni vzrok, 96
 Tički po zraku letajo, 88
 Tja v ogrado, 88
 To je tako, 43, 47, 48
 Tri Aškerčeve balade, 12, 13, 14, 106
 Tri narodne pesmi v harmonizaciji za mešani zbor, 87
 Tri nove pesmi potujočega tovariša, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 96, 97
 Tri pesmi Otona Župančiča za en glas in klavir, 63
 Trije baletni valčki za veliki orkester, 84, 85, 86
 Trio v g-molu, 3, 4, 5, 6, 107, 108
 Trobentice, 92
- Uvod, 29
- Valse des fleurs, 59
 Večerna, 10, 29, 104
 Večernica, 82
 Vidina balada, 57
 Vidina uspavanka, 58
 Vihra, 105
 Vokalna suita v narodnem slogu, 82, 83, 104, 110
- Zimska idila, 25, 26, 27, 28
 Zjutraj, 82
 Zori rumena rž, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 96, 97
 Zvonovi, 94
- Kazalo izvajalcev
- Abram, Sunna, klavir, 52
 Akademski oktet, 20

- Babič, Urška, klavir, 1, 2, 13, 28, 30, 31, 32, 49, 57, 58, 73, 77, 83
 Bedjanič, Peter, bariton, 37
 Bertonceelj, Aci, klavir, 43, 68
 Bratož, Jan, klavir, 101
 Bukovec, Vilma, sopran, 56
- Cipci, Jakov, dirigent, 56, 75
 Clement Kojić, Vera, klavir, 90
 Cuderman, Mirko, zborovodja, 78, 82, 96, 100, 103, 104, 105
 Cvetko, Ciril, zborovodja, 23
- Činč, Tanja klavir, 6
- Dekleva, Igor, klavir, 11
 Dermelj, Albert, violina, 33, 54, 60, 64
 Dermota, Anton, tenor, 38, 45
 Dermota, Hilda, klavir, 38, 45
 Dolinčar, Vladimir, bariton, 76
 Dornik, Božena, klavir, 67
 Draksler, Tilen, klavir, 109
- Fabijan, Matevž, zborovodja, 71
 Faganel, Gal, violončelo, 101
 Fajdiga, Marijan, klavir, 9, 10
 Fišer, Majda, klavir, 91
- Godalni orkester Slovenske filharmonije, 29
 Gracelj, Olga, sopran, 82
 Gregorač, Mitja, tenor, 43, 76
- Hanc, Jože, zborovodja, 15, 41, 72, 80
 Hubad, Samo, dirigent, 7, 85
- Jarc, Andrej, zborovodja, 88
 Jarc, Andrej, klavir, 12, 37, 70
 Jerončič, Angela, klavir, 89
- Kajgana, Višnja, klavir, 82
 Kaučič, Tatjana, klavir, 104
 Klavirski trio Konservatorija za glasbo Ljubljana, 6
- Klemenšek, Vera, alt, 76
 Klobčar, Janez, zborovodja, 81
 Komorni zbor RTV Ljubljana, 70, 76
 Komorni zbor RTV Slovenija, 56, 71, 78, 82
 Konjedic, Rozina, zborovodkinja, 89
 Koritnik, Rajko, tenor, 56, 76
 Koroški akademski oktet, 19
 Kovač, Zdravko, bas, 76
 Kralj, Irena, klavir, 106, 110
 Kranjc Zupan, Nataša, sopran, 106, 110
 Krpač, Ciril, umetniški vodja, 19
 Kuhar, Janez, zborovodja, 95
 Kuštrin, Tanja, zborovodkinja, 24
 Kuzmanovski, Aleksander, violončelo, 108
- Lačen, Franc, umetniški vodja, 22
 Lebič, Lojze, zborovodja, 42, 56, 76
 Lenarčič, Katarina, sopran, 104
 Leskovar, Katarina, violončelo, 6
 Letonja, Marko, dirigent, 29, 86
 Lipovšek, Marijan, klavir, 26, 33, 35, 47, 54, 60, 63, 64, 65
 Ljubljanski komorni zbor, 15, 41, 72, 80
 Lorenz, Marina, 36, 55, 62, 66
 Lorenz, Matija, violončelo, 4, 5, 107
 Lorenz, Primož, klavir, 4, 5, 50, 51, 107
 Lorenz, Tomaž, violina, 4, 5, 36, 51, 55, 62, 66, 107
 Lukec, Zdenka, klavir, 46
 Lupša, Friderik, bas, 56, 76
- Maier Popov, Alenka, violina, 67
 Mariborski oktet, 18, 97
 Merlak, Danilo, bas, 76
 Mešani pevski zbor Cantemus Kamnik, 81
 Mešani pevski zbor PDP Svobode, Vuze-nica, 79
 Mešani pevski zbor Slavček kulturnega društva
 Svoboda center Trbovlje, 87
 Mladinski pevski zbor osnovne šole Bo-

- rovnica, 94
 Mladinski pevski zbor RTV Slovenija, 95
 Moški komorni zbor Ptuj, 22
 Moški komorni zbor RTV Ljubljana, 42
 Moški pevski zbor Polzela, 40
 Moški zbor Provox Nova Gorica, 24
 Munih, Marko, dirigent, 74
- Novačan, Stane, zborovodja, 94
- Ognjanović, Dragiša, bas, 56, 76
 Ognjanović, Zlata, sopran, 14, 25, 44, 76
 Ograjenšek, Suzana, sopran, 1, 2, 13, 28, 30, 31, 32, 49, 57, 58, 73, 77, 83
 Otroški pevski zbor osnovne šole Fran Roš Celje, 91
 Otroški zbor osnovne šole Tolmin, 90
 Otroški zbor osnovne šole v Kanalu, 89
- Partizanski pevski zbor, 23
 Pevski zbor Zarja kulturnega društva Svoboda center Trbovlje, 39
 Pihala in trobila Simfoničnega orkestra RTV Slovenija, 53
 Pokersnik, Danica, zborovodkinja, 79
 Prevoršek, Uroš, dirigent, 84
 Prus, Anton, bariton, 56, 76
 Pucelj, Mojca, klavir, 69
- Radijski klavirski trio, 3
 Rajšter, Branko, zborovodja, 18
 Rakuša, Marjana, zborovodkinja, 92
 Reichenberg, Mitja, umetniški vodja, 97
 Rizmal, Franci, violina, 52, 108
 Rizmal, Vinko, zborovodja, 40
 Ročnik, Dana, mezzosopran, 12, 26, 47, 56, 63
- Savinjski oktet, 16
- Simfonični orkester RTV Ljubljana, 74, 76
 Simfonični orkester RTV Slovenija, 7, 56, 75, 84, 85, 86
 Simoniti, Rado, dirigent, 76
 Skrinar, Jože, zborovodja, 39, 87
 Slovenska filharmonija, 96
 Slovenski komorni zbor, 96, 100, 103, 104, 105
 Smerkolj, Samo, bariton, 56
 Soko, Jožica, zborovodkinja, 91
 Stritar, Bogdana, alt, 46
- Šivic, Pavel klavir, 8, 14, 25, 44, 59
 Škerjanec, Ciril, violončelo, 68, 69
 Škerlak, Vladimir, violina, 34, 35, 61, 65
 Škoberne, Milko, zborovodja, 70, 93
 Štrukelj, Slavko, tenor, 76
 Šurbek, Milivoj, umetniški vodja, 17
- Trček, Marjan, tenor, 82, 104
 Triler, Janez, bariton, 56
 Trio Lorenz, 4, 5, 107
- Valant, Nataša, klavir, 27, 48
 Vasić, Ana violina, 6
 Verbič-Oman, Nada, klavir, 34, 61
 Vokalni kvartet Savski val, 21
 Vokalni oktet Gallus, 17
 Vrabl, Danica, zborovodkinja, 90
- Zakonjšek Krt, Andreja, sopran, 27, 48
 Zupan, Alojz, umetniški vodja, 53
 Zupančič, Brina, klavir, 108
- Ženski komorni zbor RTV Ljubljana, 88
 Ženski pevski zbor Jesenice, 93
 Ženski pevski zbor Jože Hermenko, Maribor, 92
 Žužek, Karel, violina, 50

Slika 1: Savinov zadnji, najpopolnejši seznam del. Hrani Glasbena zbirka NUK (z dovoljenjem)



Shlehte bez opusa:

- 1) Manja listina
 2) Kosahisches Klavierbuch - notab.
 3) April - ~~notab.~~
 4) Fimbling
 5) List v albumu (Variati.)
 6) Navolka (-11-)
 7) Zbuka op. 6 (-11-)
 8) Vespera (-11-)
 9) Romance za klavir
 10) Romance - sansopere - notab.
 11) Lasi das Fragen
 12) Tzjudi: exit
 13) Madel, wie blüht's
 14) Joh's seltsame Heim
 15) Brief an Laura
 16) An die Entfremte
 17) Trio v. g. - molu
 18) Bild der Nacht (Eichendorff) glas in klav.
 19) Am Wege (Rich. Strauss) - 11-
 20) Wintersonne (Rachmaninoff) - 11-
 21) Rondo za klavir in Allegro con brio
 22) Solce v vici, op. 101. (Hilfermann) notabona, gl. in klav. (part op. 29)
 23) Pojdano na Štajersko, za klavir prepel. št. št. 2. del
 24) Andante za posli in klavir (G/4)
 25) Wohlbehom's Rocke maye, za klavir
 26) Allegretto grazioso za klavir, prepel. št. št. 5. del
- 26) Romances (L. Kosovel)
 gl. in klav. - zaletu
 27) Lovers' parting
 28) Zehorka
 29) Slavenski pjes
3. 1883
 3. 1883
- WILHELM - HILF
 1883

STEFAN KUMFOLCIJ

RISTO SAVINA

- Op. 1. POSLEDNA SERAŽA. Dramatični prizor za veliki orkester
Ista za klavir in petje.
- Op. 2. TRI NOVE PESMI POTUJOČEGA TOVARIŠA za moški zbor:
1. Zori rumena rž.
2. Ponočni stražnik.
3. Tehniški varoh.
- Op. 3. TRI AČKROČENT PALALE za en glas in klavir:
1. Poslednje pismo.
2. Javor in lipa.
3. Poroka.
- Op. 4. SEPTENADA za 2 fl. 2 no. 2 kl. 2 fag. I kont. fag. ali
4. Minikujonici
kontrabas in 4 rogovi.
Ista za klavir.
Ista za gosli in klavir.
- Op. 5. ŠTIRI PESMI ZA EN GLAS IN KLAVIR.
Op. 5 praznik 26. VII. 51. Ljubljana
1. Kaj bi te vprašal.
2. Ko sem videl rožni grm.
Gozd po noči.
4. Pozabil sem mnogokaj celice.

- Op. 6.,. TRIC GNOL. za gosli, čelo in klavir.
 ✓
 1. Allegro con brio.
 2. Andante.
 3. Adagio in finale.
- Op. 7.,. Zimska IDILA, Balada za en glas in klavir.
 ✓
konvulsijski potovanja
- Op. 8.,. PAVLIHA NA POTOVANJU za klavir.
 ✓
 1. Pavliha pripoveduje.
 2. Pavliha pri španski plesarki.
 Pavlihova koračnice.
- Op. 9.,. SKALA V SAVINJI. Balada za en glas in klavir.
 ✓
- Op. 10.,. DVE PREDSMRTNICI za en glas in klavir.
 ✓
 1. Kropiti te ne smem.
 2. Tone solne, tone.
op. 10 št. 2 prejel 26. III. 1972
- Op. 11.,. SCHERZZO za mali orkester. *Man. fujantier*
 ✓
1848 I. 1848
- Op. 12.,. VIDA, Ljudska opera v 4 dejanjih za veliki orkester
 ✓
 soli in zbori.
 Ista za klavir in petje.
- Op. 13.,. PET PISMI OTOKA ZUPANČICA za en glas in klavir:
 ✓
 1. Pismo.
 2. To je tako.
 3. svetla noč.
 4. Marica.
 5. Ljubica zdaj je dan.

- Op. 14., DVE INTERMEZZI za gosli in klavir.
 ✓
- Op. 15., SUITA za orkester na lok:
 ✓
1. Svirajani no. prepisati
 1. Uvod.
 2. Scherzo.
 3. Večerna.
 4. Kolo.
 Ista za klavir.
- Op. 16., ALLEGRETTO GRAZIOSO za gosli in klavir.
 ✓
- Op. 17., DVE PESMI za moški zbor:
 ✓
 1. Mi vstajamo.
 2. Kosa. ✓
- Op. 18., DVE PESMI za en glas in klavir.
 ✓
 1. Na poti.
 2. V meju.
- Op. 19., PLESNA LEGENDICA, nemična igra v enem dejanju za veliki orkester.
 ✓
 Ista za klavir.
 Iste scenarij.
- Op. 20., TRI PESMI OTONA ZUPANČIČA za en glas in klavir:
 ✓
 1. Serenada.
 2. Belokrajnaka.
 3. Še ena.
- Op. 21., BALADA /DES-DUR/ za gosli in klavir.
 ✓
- Op. 22., SONATA ZA ČELO IN KLAVIR.
 ✓
 1. Allegro moderato.
 2. Andante-Allegretto.
 3. Allegro molto.

- Op. 23.. **ГОСПОДСКИ СЕН, Opera v dveh dejanjih in predigro za veliki orkester, soli, petje in zbori.**
Ista za klavir in petje.
- Op. 24.. **ГЛАЗБА К ШАКЕСПИРА ИГРИ HENRY THE EIGHT.**
1. Fanfara.
2. Gavotte.
- Op. 25.. **DVA MOŠKA ZBORA po narodnih motivih:**
1. Nema moje dike.
Bolezen glava.
- Op. 26.. **ČAJKA PURČKA. Mimična igra v enem dejanju za veliki orkester.**
Ista za klavir.
- Op. 27.. **MATIJA GUEFO. Opera v 5 dejanjih za veliki orkester, solospevi in zborov.**
Ista za klavir in petje.
- Op. 28.. **DVA MEŠANA ZBORA po narodnih motivih.**
Perčica.
Stalen sam tvoj.
- Op. 29.. **DVE PESMI za en glas in klavir.**
1. Čarne tvoje so oči.
2. Pomlad!
- Op. 30.. **PET MEŠANIH ZBOROV po narodnih motivih.**
1. Velike li nežnosti
2. O lepi ledik stan.

- 3. Tuga.
- 4. Kad se vrabla da ti platin.
- 5. Kad se rianac pleta.

Op. 31.,. KAČKPRADA. Balada za en glas in klavir.

✓ Op. 32.,. DVA MEŠANA ZBORA in klavir.
 1. Idila.
 2. Mladi mucek pleše.

Op. 33.,. DVE PESMI za klavir.
Op. 33 prenesel od 37-51 Ljane
 1. Chant sans paroles.
 2. Allegro energico.

Op. 34.,. VALSE DES FLEURS, za klavir.

Op. 35.,. VOKALNA SUITA za mešani zbor soli in klavir.
 1. Večerua.
 2. Pričakovanje.
 3. Ejutraj.
 4. Raj.

~~Op. 36. DVA MLADINSKA ZBORA~~
 Op. 36.,. DVA MLADINSKA ZBORA.
 1. Maj.
 2. Tecimo.

Op. 37.,. TRI PALETNI VALČKI za veliki orkester.
 Isti za klavir.

Op. 38.,. TRI NARODNE PESMI V HARMONIZACIJI za mesani zbor:
 1. Zeleni se gaj.
 2. Kdo bo praprod žel. *
 3. Kaj vprašaš me zdaj. *

- Op. 39., HARMONIZACIJA NARODNIH PESMI za moški zbor.
I. Ljubice tri.
- ✓ Op. 40., U BOJI Partizanska koračnica za moški zbor. 1943
I
- ✓ Op. 409. Pet mladinskih zborov. 1947
I. Pomladi.
2. Luna dremle.
3. Materino srce.
4. Tja v ogrado.
5. Ptički po zraku letajo.
- ✓ Op. 42., DVA MLADINSKA ZBORA 1 klavir: 1947
I. Kroparji.
2. Pastirški.
- ✓ Op. 43., ROMANEA ZA KLAVIR. 1944
- ✓ Op. 44. *Dva* TRI DEKLIŠKI ZBORA. 1944
I. Trobentice.
2. Požji dan gre bez poljane.
3. Lansko noč.

Op 45 2 mladinska 1) Púsl, púsl!
zboru 2) Púslar 1948.

Op. 46 Pet mlad. zborov na županijske pesni:

Krabi ni strah
juniori
Kopavanka
Stari ničo
Pesem magajevka.

Milica Lavin
1948

Imensko kazalo • Index

Abram, Sunna	293, 299
Adamič, Emil	8, 10, 37, 39, 41, 160, 205, 226, 239
Afendulis, goriški trgovec	59
Albreht, Ivan	281, 288, 241, 242
Aleksandrov <i>glej</i> Murn, Josip	30, 274, 288
Aljaž, Jakob	296, 297
Allers, Christian Wilhelm	113
Alapič, Gašpar	294, 160, 162, 163
Anton, Vaclav	148
Aškerc, Anton	7, 9, 21, 24, 29-31, 82, 84, 85, 87, 96, 133, 134, 136-140, 145, 146, 272-275, 284, 287, 288, 291, 297-210, 229, 230, 237, 238
Auersperg, Anton Alexander von <i>glej</i> Grün, Anastasius	
Avsec, Vitja	262, 265
Babič, Urška	29, 290-295, 300
Babnik, Matija	200
Bagarič, Alenka	13, 17
Bajde, Oton	212
Balatka, Anton (Anonin)	37, 42, 159, 172, 174, 201, 278
Banovec, Svetozar	156, 159
Baranovič, Krešimir	43, 44
Barbo, Matjaž	7, 9, 12, 16
Bartl, Alenka	163
Batka, Richard	20, 31-34, 52, 138, 139, 146, 148-150, 156, 275-277, 288, 293
Batušič, Krunoslav	43
Baudelaire, Charles	93
Bauer-Lechner, Natalie	198
Baumbach, Rudolf	92, 93, 95, 96, 113, 119, 134, 230, 237, 271- 273, 288
Bayer, Joseph	175
Bedjanič, Peter	12, 16, 252, 257, 259, 292, 295, 300
Beethoven, Ludwig van	134, 135, 177, 197, 202, 222, 311
Belak, Slavko	138
Belina, Marija	178
Benišek, Hilarij	148, 149, 153
Bennewitz, Antonín	197

Berger, Herbert	212
Berger, Otto	203
Bergman, Olga <i>glej</i> Širca Potočnik, Olga	166, 184, 185, 189, 193, 206, 210, 224, 271-274, 276-279, 281
Berlioz, Hector	50, 190
Berlot, J.	156
Bertoncelj, Aci	292-294, 300
Betetto, Julij	38, 156, 159, 162
Biedermeier, Gottlieb	102, 103
Bílek, Edvard	204
Binder, Adolf	200, 201
Binički, Stanislav	36
Bischof-Németh, Gaby	105
Blech, Leo	196
Bodenstedt, Friedrich	107, 108, 112, 278, 288
Bogovič, Mirko	43
Bokůvková, Vlasta	202
Bonaparte, Napoleon	106
Borodin, Aleksander	150
Borova, pevka	159
Boršnik, Marja	230
Bradač, Zorka	272
Brahms, Johannes	24, 50, 134, 135, 140, 177, 197, 206, 207, 222, 226
Branberger, Johann	217
Brandl, Fanika	200
Bratož, Jan	297, 300
Bravničar, Matija	144, 145, 155
Brecht, Bertolt	89
Brentano, Clemens	93
Breyer, Mirko	43, 44
Brezovšek, Ivan	35, 36, 38, 43, 155, 210
Broucek, Peter	104
Bruch, Oskar	116
Brümmer, Franz	101
Brusilov (Brussilow), Aleksej (Alexej)	65, 75
Bučar, Franc	155
Bučar, Viktor	202
Budkovič, Cvetko	239, 248
Bürger, Gottfried August	92
Bukovec, Vilma	156, 257, 258, 293, 300
Bukšek, Rudolf	148, 194
Burger, Heinz Otto	95, 96
Burger, I. pevec	162

Busoni, Ferruccio	7, 9, 25
Byron, George Gordon	100, 107
Cammarota, Ernesto	148
Cankar, Ivan	50
Cankar, Izidor	201
Chladkova, Marija	155, 172
Chopin, Frédéric	175, 226
Cipci, Jakov	177, 257, 258, 293, 294, 300
Cipci, Kruno	156
Cipra, Milo	201
Claar, Emil	92, 101, 114, 123, 274, 288, 289
Claudius, Matthias	92
Clement Kojić, Vera	296, 300
Cooper, James Fenimore	97
Cotta, J. G.	34, 100, 101, 103, 108, 112
Crawley, David	13, 17
Cuderman, Mirko	295-297, 300
Currier, Bertram	102
Cvetko, Ciril	163, 291, 300
Cvetko, Dragotin	12, 13, 17, 19, 20, 21, 23-25, 29, 31, 50, 52, 54, 81-89, 91, 94, 95, 97-111, 118, 119, 121-124, 126-129, 131, 132, 134, 141, 143-148, 150, 151, 153, 158, 161, 162, 166-168, 188-193, 198, 201, 204-207, 209-211, 217-219, 222- 224, 230, 234, 236, 239-241, 270-283, 288
Čajkovski, Peter Iljič	175
Čepič, Ljuba	156
Čerin, Josip	36, 39, 177, 224
Černušák, Gracían	197, 198, 202
Černý, Ladislav	212
Činč, Tanja	290, 300
Čuden, Drago	163
d'Albert, Eugen	146, 163
Dalcroze <i>glej</i> Jaques-Dalcroze, Émile	
Danzer, kapelnik	24
Debevec, pevec	159
Debussy, Claude	7, 9, 50, 99, 222, 226
Dehmel, Richard	93, 98
Dekleva, Igor	291, 300
Delibes, Léo	175
Demmel, Karl	97

Demmer, Julius	200
Dermelj, Albert	209, 292-294, 300
Dermota, Anton	292, 300
Dermota, Hilda	292, 300
Detela, Fran	165
Djagilev, Sergej	172, 173
Dohnányi, Ernő	175
Dolenc, Sergej	255, 258
Dolinčar, Vladimir (Miro)	263, 294, 300
Dornik, Božena	294, 300
Draksler, Tilen	298, 300
Drenovec, Joško	172
Drofenik, Roman	199
Droste-Hülshoff, Anette von	93
Durnik, Renato	178
Dvořak, Antonin	50, 142, 147, 155, 177, 197, 208
Dvoršak, Gabrijela	178
Eberhardt, Fritz	57, 65, 75
Eberle, Josef	83
Escher, Hermann	34
Eichendorff, Joseph von	97, 106, 127, 132, 134, 274, 276, 288
Eichrodt, Ludwig	102, 103, 115, 124, 274, 288, 289
Elze, Theodor	201
Evtimova, Milka	163
Fabijan, Matevž	294, 300
Faganel, Gal	297, 300
Faganel, Tomaž	200, 273
Faisst, Clara	129
Fajdiga, Marijan	290, 300
Faller, Nikola	148
Felber, Karl	200
Fiala, tenorist	154
Fibich, Zdeňek	202
Fiby, Heinrich (Jindřich)	198
Fiedler, Leonhard	92
Fijan, Andrija	148
Fišer, Majda	296, 300
Fižolnik, Filomena	178, 182
Flikschuh, Josef	196
Flotzinger, Rudolf	200
Foerster (Förster), Anton	31, 160, 202, 205, 222
Foerster, Vladimir	85

Franc Jožef I., avstrijski cesar	64
Franck, Cesar	197
Francl, Ivan	162
Francl, J. <i>glej</i> Francl, Ivan	
Francl, Rudolf	163
Frangeš-Mihanović, Robert	44
Frey, Friedrich Hermann	
<i>glej</i> Greif, Martin	
Friderik (Friedrich) Avstrijski, nadvojvoda	64
Fuchs, Robert	24, 25, 28-30, 50, 81, 86, 89, 134, 189, 190, 205, 206, 218, 225- 227, 230
Fürst, Jože	296
Fugger Germadnik, Rolanda	54, 267, 268
Funtek, Anton	59, 154
Gaber, Franci	298
Gaber, Lea	297, 298
Gaber, Robert	297, 298
Gade, Niels Wilhelm	197
Gaspari, Tone	241, 242, 282, 288
Gassareck, Karl	201
Gašperšič, Anton	163
Gašperšič, Jože	163
Geibel, Emanuel	93, 94
Gerbič, Fran	221, 231
Gerlanc, Bogomil	44, 52
Gerlovič, Vanda	163
Germadnik, Janko	54, 267, 268
Gerstner, Hans	197, 198, 203, 216
Gevaert, Françoise Auguste	190
Gligo, Nikša	263
Glonar, Joža	201
Glück, Barbara Elisabeth <i>glej</i> Paoli, Betty	
Gobec, Mitja	279
Gobec, Radovan	239, 262
Goglia, Ferdinand	63
Golar, Cvetko	278, 280, 288
Golia, Pavel	43
Golob, Vlado	183
Golovin, Peter	156
Goričar, Karl	85, 276, 277
Gorinšek, Danilo	242, 281, 282, 288
Gorišek, Anđelika	19, 20
Gorski, I., pevec	162

Gottschall, Rudolf von	94
Govek, Uroš	12, 13, 16, 17, 108, 271
Govekar, Fran	33, 38, 156, 162
Gracelj, Olga	295, 300
Gradišnik, Fedor	32, 44
Grandner, Margarete	68
Gregorač, Mitja	162, 292, 294, 300
Gregorc, Janez	262
Gregorčič, Simon	30, 82, 273, 274, 288
Gregorić, Ilija	44, 160-163, 294
Gregorin, Miro	163
Greif, Martin	108, 109, 116, 128, 129, 277, 288
Grieg, Edvard	25, 197, 226
Grilc, Janko	178
Grmič, Vekoslav	201
Gruden, Josip	35, 158
Grümmer, Paul	198
Grün, Anastasius	100
Gubec, Matija (Ambrož)	7, 10, 19, 21, 22, 32, 35, 40, 42-45, 51, 52, 141, 143-145, 160-164, 188, 251, 252, 255, 256, 258, 259, 279, 282, 285, 294, 295, 297-299
Hall, Murray G.	110
Hanc, Jože	291, 292, 294, 295, 300
Hanžič, Borut	178
Harastović, Anton (Antun)	156
Hardenberg, Georg Friedrich Philipp von	93
Hartman, Bruno	200, 201
Hauser, Miska (Max)	202
Hegedušič, Vlasta	177
Hegenbart, František	197
Heine, Heinrich	93, 94, 101
Helfert, Vladimír	197, 198
Hellmesberger, Joseph Sr.	24
Hepp, Carl	100
Hergeth Dietrich, Sophie von	223
Herzog, Lojze	48, 156
Hesse, Hermann	98
Hessler, Friedrich	24, 217
Heyse, Paul	93-95
Hilscher, Elisabeth Th.	200
Hladnik, Primož	148, 261, 265
Hoffmann, Karel	197, 203
Hoffmeister, Karel	203

Hofmann, Richard	190, 191
Hofmannsthal, Hugo von	93
Höhne, Heinz	96
Höllerer, Walter	92
Hölty, Ludwig Christoph Heinrich	92
Hopfen, Hans von	92, 94, 95, 113, 118, 134, 271, 288
Horak, Franz	199
Horak, Karl	197
Horstenau, Edmund Glaise von	63, 65
Hötzendorf, Franz Conrad von	64
Hrašovec, Silva	272
Hubad, Matej	37
Hubad, Samo	255, 290, 295, 300
Hudovernik, Aleksander	33
Hudovernik, Ludovik	396, 297
Hüttle, Robert	198
Humperdinck, Engelbert	167, 171
Hvastja, Franjo	162
Iglič, Jelka	156
Ipavec, Benjamin	26, 29, 204, 221, 226, 281, 297
Ipavec, Josip	204
Ipavic <i>glej</i> Ipavec, Benjamin	
Janko, Vekoslav	156, 162
Jaques-Dalcroze, Émile	174
Jarc, Andrej	252, 291, 292, 294, 295, 300
Jarc, Angel	156
Jastrzebski, Stanislav	148
Javornik, Franc	163
Jellemnitzky, Josef	196
Jeraj, Karel	210, 218
Jeraj, Vida	241, 242, 281, 288
Jeras, Metod	163
Jeraša, Jaka	163
Jeretin, Julius	199
Jeretin, Zvonimir	148
Jerončič, Angela	295, 300
Joachim, Joseph	200
Josefović, dirigent zagrebske opere	43
Jug, Milan	41, 42
Jurčič, Josip	32, 40, 150, 276, 293
Jurković, Pavel	160, 162, 163, 256, 258, 294

Kaan, Henrik de <i>glej</i> Kàan, Jindřich	
Kàan, Jindřich	175
Kač, Matjaž	261, 265
Kajgana, Višnja	295, 300
Kallab, Otto	199
Kamušič, Karel	156
Karel I., avstrijski cesar	66
Kaučič, Tatjana	300, 297
Keller, Gotfried	34, 167, 168, 171, 173, 174, 211, 274, 277
Keller, Heinrich	103
Kennan, George F.	62
Kern, Alois	198
Kienzl, Wilhelm	146
Kimovec, Franc	38, 39, 174
Kirbos, Danica	178
Klammer, Karl	98, 99, 121, 132, 273, 288
Klančnik, Drago	178
Klančnik, Nada	178, 182
Klasinc, Roman	200
Klemenčič, Ivan	196, 204, 296
Klemenčič, Milan	155
Klemenšek, Vera	163, 256, 285, 294, 300
Klietmann, Alfred	200
Klobčar, Janez	295, 300
Kneževič, Danica	178
Knittl, Karel	25, 50, 207, 230
Knuplež, Silvo	297
Koceli, Lidija	13, 17, 140, 261
Kocián, Jaroslav	203
Kocjančič, Josip	296, 297
Kogej, Mila	162
Kogl, Karl Bernhard	196
Kogoj, Marij	8, 10, 85, 151, 155, 157, 175, 239
Kokole, Metoda	13, 17
Kolacio, Aleksandar	162
Koljcov (Kolzoff), Aleksej Vasiljevič	107
Komzák ml., Karel	29
Kondracki, Marian	148
Konjedic, Rozina	295, 300
Koritnik, Rajko	156, 163, 256-258, 293, 294, 300
Korošec, Marjeta	178
Korun Koželjski, Fran	204
Kosegarten, Ludwig Theobul (Gotthard)	168
Kosem, Andrej	163

Kosi, Bojan	290
Kosovel, Srečko	84, 280, 288
Kovač, Leopold	155
Kovač, Zdravko	163, 256, 258, 294, 300
Kovačević, Krešimir	210
Kovačič, Fran	35
Kovič, Pavle	156
Kozina, Pavel	155
Kozmus, Gorazd	240, 248, 249
Krajnc, Mojca	261, 265
Krajnc, Nataša	261, 265
Kralj, Irena	297, 298, 300
Kralj, Tatjana	163
Kramolc, Luka	281
Kranjc Zupan, Nataša	297, 298, 300
Kranjec, Nataša	148
Kratochvil, Julian	148
Krauβ, Alfred	57
Krčmar, Anka	251, 252
Krek, Gojmir	8, 10, 30, 85, 87, 88, 203, 204, 220-222, 226, 227
Krell, Leo	92
Kresal, France	28
Kristančič, M., pevec	162
Križan, Aleksandra	148, 261, 265
Krpač, Ciril	291, 300
Krstulović, Zoran	13, 17, 21, 30, 94, 134, 192, 209, 218, 233, 251
Krulanović, Rado	178, 180, 182, 183
Krywalski, Diether	106
Kubelík, Jan	25, 203
Kubla, Richard	84
Kučera, Karel	204
Kugy, Julius	95
Kuhač, Franjo Ksaver (Šaver)	40, 48, 231, 233, 235, 237, 279, 280
Kuhar, Janez	296, 300
Kukovec, Vekoslav	43
Kuna, Milan	204
Kundera, Milan	8, 10
Kunisch, Hermann	106
Kuret, Primož	196-198, 201
Kuβmaul, Adolf	102
Kušar, Peter	163
Kuštrin, Tanja	291, 300

Kuzmanovski, Aleksander	197, 300
Laban, Rudolf von	183
Lachner, Ferdinand	202
Lacič, Vera	167
Lačen, Franc	291, 300
Lah, Špela	12, 16
Lajovic, Anton	8, 10, 30, 37, 39, 85, 87, 88, 143, 154, 188, 218, 226
Lampe, Evgen	87
Landwehr, Georg	60
Latka, Vinzens	64, 65
Lavrač, Anka	178, 183
Lazzarini, Louis von	200, 201
Leban, Avgust A.	296, 297
Lebič, Hanka	13, 18
Lebič, Lojze	8, 10, 255, 258, 292-294, 300
Leitner, Karl Gottfried	201
Lenarčič, Katarina	297, 300
Lenau, Nikolaus	92, 93, 97, 100, 122, 132, 134, 273, 288
Leopardi, Giacomo	100
Leopold Salvator, nadvojvoda	65
Lermontov, Mihail Jurjevič	107, 108, 111, 128, 131, 132, 222, 275, 278, 288
Leskovar, Katarina	290, 300
Leskovic, Roman	205
Leskovšek, celjski knjigarnar in založnik	85, 276, 277
Letonja, Marko	292, 295, 300
Levar, Ivan	155
Lewandovska, pevka	159
Lichtenberg, Cecilija	201
Lieb, Josef	63, 64, 67
Likavec, Albert	178, 182, 183
Likavec, Mimica	178, 180, 182, 183
Liliencron, Detlev von	93
Lipovšek, Marijan	274, 275, 278, 280, 291-294, 300
Liszt, Franz	100, 160, 226
Lorber, Jakob	201
Lorenz, Marina	292, 293, 294, 300
Lorenz, Matija	290, 297, 300
Lorenz, Primož	252, 253, 290, 293, 297, 300
Lorenz, Tomaž	209, 252, 253, 290, 292-294, 297, 300
Lorenzen, Käte	102
Löwenthal, Sophie von	100

Lozar, Pavel	202
Lubej Bruner, Marica	156
Lütgendorf, Kasimir von	63
Lucek, Zdenka	292, 300
Lukman, Franc Ksaver	201
Lupša, Friderik	156, 163, 256-258, 293, 294, 300
Luther, Arthur	108
Maček, Vladimir	43
Mačkomelj, Toma	160, 162, 163
Maeterlinck, Maurice	98
Mahler, Gustav	50, 96, 134, 147, 128
Maier Popov, Alenka	294, 300
Majdič, Vera	156
Mallarmé, Stéphane	93, 98, 99
Manojlovič, Kosta	47
Manoševski, Anatol	156
Mařák, Jan	197
Marčec, Stjepan	162
Marija Terezija Avstrijska, cesarica	146
Marošek Tomažinčič, Nada	297
Marryat, Frederick	97
Mascagni, Pietro	173
Mascher, Hans	200
Massenet, Jules	155, 167, 171
Mašek, Gašpar	197, 198
Mašek, Kamilo	198
Matačić, Lovro	42
Menart, Mojca	12, 16, 251, 252, 257, 259
Mencin, Marija	172
Mendelssohn Bartholdy, Felix	100, 134, 137, 206, 207
Mihelčič, Pavel	163
Mihevec, Jurij	201
Miklavc, Polona	13, 17
Mildner, Moritz	197
Miler, Ferdo Ž.	148
Miler, Štefka	178, 182
Mirk, Vasilij	204, 205
Misson, Andrej	218
Mogačič, Gjuro	160-163, 256, 258, 294, 295, 299
Moličnik, Simona	30, 134, 221, 222, 226
Mommsen, Wolfgang Justin	62
Moos, Karel	196
Mörrike, Eduard	93, 108

Moser, Vitězslav	202, 203
Mozart, Wolfgang Amadeus	51, 135, 136, 197, 202
Muhvić, Ivo	166
Munih, Marko	184, 294, 301
Murn, Josip (Aleksandrov)	7, 9, 30, 274, 288
Musorgski, Modest	150
Nagode, Aleš	12, 13, 16, 17, 137, 270, 273-275, 280
Napoleon <i>glej</i> Bonaparte, Napoleon	
Nedbal, Oskar	175, 179, 203
Neffat, Anton	37, 38, 39, 42
Nepasizky, Wenzel	60
Neubauer, Henrik	12, 16, 148, 171-173, 175, 177, 183, 261, 262, 265
Nikitina, Alice	173
Nolte, Ernst	62
Nordgart, Lilly (Lili)	154
Novačan, Stane	296, 301
Novalis <i>glej</i> Hardenberg, Georg Friedrich Philipp von	
Oblak, Pavel	146, 262, 265
Ocvirk, Anton	84
Ognjanović, Dragiša	156, 163, 256, 257, 258, 293, 294, 301
Ognjanović, Zlata	163, 262, 256, 258, 291, 292, 294, 301
Ograjenšek, Irena	13, 17
Ograjenšek, Suzana	12, 13, 16, 17, 18, 21, 25, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 40-44, 47, 51, 52, 82, 85, 87, 88, 91, 92, 94, 102, 107, 111, 134, 141, 153, 154, 156, 162, 184, 190-192, 206, 209, 210, 218, 222-226, 230, 231, 233, 240, 241, 250-252, 270, 272, 275, 290-296, 301
O'Loughlin, Niall	12, 13, 16, 17
Ondříček, František	197
Onič, Franc	237, 280, 282, 289
Orožen, Ignac	199
Osterc, Slavko	7, 8, 9, 10, 19, 20, 37, 39, 52, 192, 225, 239, 240, 297
Paoli, Betty	112
Parma, Viktor	166, 204, 221, 296, 297
Pasanec, Andrija	160, 162, 163, 256, 258, 294
Patočka, Jan	153
Paulus, Rudolf	198

Pavlova, Ana	172, 173
Pazdírek, Franz	201
Peršl, Roza	184, 154
Petrovčič, Roman	41, 42, 162
Petrovčič, Tone (Anton)	41
Pev, Marija	178
Pfeifer, Leon	212
Pianecki, Ivan	202
Pirc, Matija	35
Pirnat, Stanko	296, 297
Pirnik, Makso	19, 46-48, 50, 51, 240, 241
Pisarevič, pevec	155
Podbregar, Sebastjan	148, 261, 264, 265
Pohan, Vaclav	155, 175
Pokeršnik, Danica	295, 301
Polič, Mirko	39-43, 149, 150, 153, 155, 156, 162, 256
Poljakova, Jelena Dmitrijevna	172-175
Posedel, Lojze	12, 13, 16, 17, 263
Pregel, R.	202
Pregelj, Ciril	37
Premrl, Stanko	205, 218
Premru, Vladimir	84, 280, 289
Prenzlau, Karl von <i>glej</i> Zastrow, Karel	
Prevoršek, Uroš	255, 258, 295, 301
Příhoda, Vašá	203
Primožič, Robert	162
Primožič, Tošo	177
Prljača, Miro	259
Procházka, Josip	221, 226
Prus, Anton (Tone)	156, 163, 256, 258, 293, 294, 301
Pšenička, Tomáš	198
Puccini, Giacomo	155, 163
Pucelj, Mojca	294, 301
Pugelj, Milan	40, 139, 145, 149, 150, 153, 155, 156, 256
Pugelj, pevec	139
Pusar, Ana	163
Puškin (Puschkin), Aleksander Sergejevič	107
Pušnik, Aleš	178
Putjata, Boris	172
Radej, Vane	32
Rajšter, Branko	291, 301
Rakuša, Marjana	296, 301
Rappaport, Emil <i>glej</i> Claar, Emil	

Rattke, R. <i>glej</i> Batka, Richard	
Ravel, Maurice	194
Ravnihar, Vladimir	33
Ravnik, Anton	88
Ravnik, Janko	226
Rebikov, Vladimir Ivanovič	148
Reichenberg, Mitja	296, 301
Reinecke, Carl	129
Rewiczewa, pevka	159
Rezek, Jan	204
Rheinberger, Josef	197
Ribič, Ivanka	156, 162, 173
Ribizel, Tjaša	12, 13, 16, 17
Rieding, Oskar	201
Riemann, Hugo	190
Rigo, pevec	159
Rijavec, Andrej	196, 205, 207
Rijavec, Vladimir	163
Rilke, Rainer Maria	93, 98
Rimbaud, Arthur	98, 99
Rimski-Korsakov, Nikolaj	175
Rittershaus, Emil	97
Rizmal, Franc	12, 16, 148, 209, 261, 263, 265, 272, 276, 277, 293, 297, 301
Rizmal, Vinko	292
Ročnik, Dana	156, 257, 258, 291-294, 301
Rodt, Rudolf <i>glej</i> Eichrodt, Ludwig	
Rogač, Marija	178
Rojic, Anton	199
Romanov, Roman <i>glej</i> Pugelj, Milan	
Rosensteiner, Hans	200
Roš, Fran	35, 36-39, 41, 44, 143, 149, 157, 158, 160, 161, 233, 235, 237, 278, 279, 281, 289, 296
Röver, H.	202
Rožanc, Mihael	153, 154, 208
Rožnič, Valentin	35
Rubinstein, Anton	218
Rudolf, Branko	183
Rudorff, Hans <i>glej</i> Schneller, Karl	
Rupel, Karlo	209, 278
Salvator, Leopold, nadvojvoda	65
Samec, Smiljan	163
Sams, Eric	198

Samson, Jim	13, 17
Sancin, Ivan Karel	44, 163, 205, 212
	Sanneck, Richard <i>glej</i> Watzlawek, Richard
Sattner, Hugolin	39
Savin, Risto	7-13, 15-26, 28-68, 70, 77, 79-89, 91-94, 96-100, 102-112, 118-148, 150-156, 158-168, 170, 171, 173-185, 187-196, 204-227, 229-243, 245-249, 251, 252, 255-259, 261, 262, 265, 267-271, 273-280, 282, 289-298, 302
Schachenhofer, Ludwig	199
Schachenhofer, Moritz	199
Scheffel, Victor von	93, 95, 102
Scherer, Georg	103, 104, 115, 126, 274, 289
Schindler, Karl	94
Schneller, Karl	104, 105, 116, 126, 134, 274, 289
Schönberg, Arnold	7, 9, 39, 224
Schubert, Franz	24, 60, 134, 135
Schumann, Robert	100, 135, 190, 191, 197, 222, 283
Schwentner, Lavoslav	30, 83, 85, 221, 272, 273
Sekula, A. pevec	162
Semrad, Gustav	60
Serajnik, Franjo	25
Sernec, Erika	178
Shakespeare, William	176, 279, 289
Sibelius, Jean	218
Simončič, Maks	155
Simonič, Franc	83
Simoniti, Rado	163, 256, 258, 294, 301
Skrbinšek, Vladimir	156
Skrinar, Jože	292, 295, 301
Skrušny, Jaroslav	297
Skrušny, Vaclav	155, 173
Slak, Jože	184
Slatnar, Nada	261, 265
Slomšek, Anton Martin	233, 235, 237, 281, 294
Smerkolj, Samo	156, 163, 257, 258, 293, 301
Smetana, Bedřich	50, 142, 151, 163, 197, 202, 208
Smolej, Viktor	210
Smrekar, Borut	12, 16
Sochor, Anton	203
Soko, Jožica	296, 301
Sowilski, pevec	159
Sršen, Edvard	163

Stanič, Fran	212
Stanič, Valentin	92
Stefanija, Leon	13, 17
Steinhauser, Julius	64, 66
Stendhal	54
Stenzel, Wilhelm	98
Stöckl, Anton	203, 204
Storm, Theodor	93
Stourzh, Gerhard	68
Strauss, Richard	7, 9, 50, 100, 134, 136, 142, 143, 147, 151, 166, 197, 219
Strehlenau, Nikolaus Niembsch von	
<i>glej</i> Lenau, Nikolaus	
Stritar, Bogdana	292, 301
Strossmayer, Josip Juraj	275
Stuck, Franz	114
Stuckenschmidt, Hans Heinz	29
Suchý, Štěpán	212
Suk, Josef	197, 203
Suppan, Wolfgang	200, 201
Šantel, Saša	204
Šauperl, Drago	156
Šegula, Pec (Josip)	45
Šest, Osip	37, 159, 161-163
Ševčík, Otakar	197, 200, 203, 212
Širca (Schirza), Friderik (Friedrich)	
<i>glej</i> Savin, Risto	
Širca Potočnik, Olga	20, 38, 40, 91, 159, 166, 184, 185, 206, 210
Širca, Barbara	22, 267, 268
Širca, Josip (Pepi)	20, 24-26, 28-31, 40, 52, 82, 191, 192, 206, 210, 218, 222, 226
Širca, Majda	12, 16
Širca, Marija	25
Šivic, Pavel	47, 206, 252, 290-293, 301
Škerjanc, Lucijan Marija	190, 205
Škerjanec, Ciril	294, 301
Škerlak, Vladimir	209, 292-294, 301
Škoberne, Milko	294, 296, 301
Škrjanc (Škrjančeva), P., pevka	162
Škulj, Edo	221
Šlais, Jan	212
Šlogar, Dani	148, 261, 265
Špan, N.	156

Štědroň, Bohumír	197, 201, 202
Štěpničková, Jitka	198
Šterkova, pevká	155
Štern, Draga	148
Štibernik, Tine	41
Štrukelj, Slavko	163, 256, 258, 294, 301
Štuhec, Bela	273
Šulc, Dragotin	41
Šuligoj, Avgust	46, 239
Šurbek, Milivoj	291, 301
Šuštar, pevká	155
Šušteršič, Vinko	212
Švara, Danilo	42-44, 161, 162
Švigelj, Tomaž	297
Tahy (Tahi, Tachy), Ferenc (Franjo)	160-163, 256, 258, 294
Talich, Václav	204
Thaler, Rezika	148
Thiele, Herbert	109
Thierry, Vilma de	210
Tieck, Ludwig	93
Tomán, Jan	198
Tomc, Matija	281
Tomislav, hrvaški kralj	44
Tomšič, Tone	279
Trbuhovič, pevká	155
Trček, Marjan	295, 297, 301
Triler, Janez	156, 293, 301
Trubar, Primož	7, 9
Uhland, Ludwig	93
Ukmar, Vilko	163
Ulokina, Inga	261
Umek, Ivo	251, 252
Valant, Nataša	291, 293, 301
Vasić, Ana	290, 301
Vašiček, Cecil	148
Veber, Klemen	251, 252
Velten, Helene von	97, 120
Verbič-Oman, Nada	292, 293, 301
Verdi, Giuseppe	33, 163
Verdnik, Viktor	178
Verhaeren, Emile	98

Verlaine, Paul	93, 98, 99, 121, 132, 134, 273, 289
Vever, Julka	178
Vilhar, Fran Serafin	204, 296, 297
Vilhar, Miroslav	233, 235, 237, 281, 289
Viljem (Wilhelm) II., nemški cesar	67
Villon, François	89
Vlček, Vaclav	175
Vodopivec, Marjan	255, 258
Vodvarka, Lav	148
Vrabl, Danica	296, 301
Vrčon, Robert	148, 261, 264, 265
Vrečar, Rajko	176
Vrhunc, pevka	155
Vrtovec, Lija	178
Vučnik, Mihael	23
Vulakovič, Bogdan	154
Vurnik, Stanko	8, 10
Vytlacil, tiskar v Leobnu	167
Wagner, Richard	7, 9, 26, 28, 33, 50, 142, 143, 145, 147, 151, 155, 156, 160, 162, 163, 258, 259
Wagnes, Eduard	110
Watzlawek, Richard	34, 81, 84, 85, 87, 97, 109-111, 117, 129, 130, 132
Weber, Carl Maria von	24
Wehler, Hans-Ulrich	62
Weingartner, Marija	148
Weiss, Jernej	21, 13, 16, 17, 197
Wettach, Heinrich	198
Wilhelm, nadvojvoda	56
Witt, Leopold Friedrich	201
Wolf, Hugo	60
Wolff, Julius	95
Wood, Mary	274
Youens, Susan	198
Zajc Cizelj, Ivanka	199
Zakonjšek Krt, Andreja	291, 293, 301
Zamejč Kovič, Vida	156
Zastrow, Karel	97, 119, 120, 132, 271, 289
Zathey, Hugo	155
Zavšek, Božidar Dare	261, 265
Zbašnik, Fran	148

Zec, Nikola	35, 148
Zelinsky, Bodo	108
Zepič, Ludvik	19, 20, 41, 42, 46, 47, 50, 51, 85, 158, 189, 192, 237, 279, 282
Zika, Ladislav	212
Zika, Richard	212
Ziková, Zdenka	155
Zimmermann, Peter	12, 13, 16, 17, 20, 23, 28, 31, 34, 54, 61-64, 66, 81, 82, 92, 118, 270, 271, 274, 277, 278
Zlatnar Moe, Marija	13, 17
Zöhner, Josef	198
Zorman, pevec	155
Zupan, Alojz	293, 301
Zupan, Drago	162
Zupančič, Brina	297, 301
Zupančič, Maruša	12, 16, 197, 201-203, 205
Zweig, Stefan	98
Žebre, Alojzij	202
Židek, František	202
Žigert, Matilda	178
Žigon, Marko	177, 183, 184
Živković, Milenko	47
Žižek, Fran	163
Žnidaršič, Joco	297
Župančič, Oton	7, 9, 35, 40, 44, 80, 82, 83, 85, 229, 230, 233, 237, 238, 241, 242, 244, 248, 275-277, 280, 282, 286, 287, 289, 292-294, 296, 299
Žuža, Barbara <i>glej</i> Širca, Barbara	
Žuža, Ivan	22
Žuža, Jelica (Gabrijela)	22
Žužek, Karel	293, 301

Avtorji • Contributors

Matjaž BARBO (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) je študiral muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je leta 1997 doktoriral s tezo »Pro musica viva: Prispevek k slovenski moderni po drugi svetovni vojni«. Zaposlen je na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, od leta 2010 kot redni profesor. Raziskovalno se osredotoča na vprašanja, povezana z glasbo od 18. stoletja do danes, poleg tega je večji del njegovih raziskav posvečen glasbenoestetskim temam.

Matjaž BARBO (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) studied musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana and obtained his doctorate in 1997 with the thesis "Pro musica viva: A Contribution to Slovene Modernism after World War II". He has worked at the Department of Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana, where he was appointed Professor in 2010. His research focuses on musical subjects spanning the period from the eighteenth century to present. In addition, a large part of his research is devoted to questions of musical aesthetics.

Zoran KRSTULOVIC (zoran.krstulovic@nuk.uni-lj.si) je magistriral na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Od leta 1988 je zaposlen v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani. Do leta 1999 je bil bibliotekar v Glasbeni zbirki NUK, med 1999 in 2002 vodja bibliografske obdelave, od 2002 pa je pomočnik ravnatelja NUK za vodenje strokovnega dela. Je tudi predsednik Slovenskega glasbenoinformacijskega centra, vodja projekta Digitalne knjižnice Slovenije ter koordinator nalog in projektov NUK v podporo The European Library ter *Europeani*, vseevropskem portalu digitalnih vsebin.

Zoran KRSTULOVIC (zoran.krstulovic@nuk.uni-lj.si) obtained his Masters Degree from the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Since 1988 he has worked at the National and University Library (NUK) in Ljubljana, first as a librarian in the Music Collection, between 1999 and 2002 as Head of Bibliographic Services, and since 2002 as Deputy Director. He is the President of the Slovenian Music Information Centre, Head of the Slovene Digital Library project and Co-ordinator of the NUK's projects supporting the European Library and *Europeana*, the all-European portal of digital contents.

Špela LAH (spela.lah@ff.uni-lj.si) je leta 2011 doktorirala iz teme »Nemško glasbeno gledališče v Ljubljani (1875–1918)« na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete. Tam je od leta 2003 tudi zaposlena, od 2011 kot raziskovalka na projektu »Slovenska glasbena dela po letu 1918«. Od leta 2011 je tudi strokovna sodelavka Slovenskega glasbenoinformacijskega centra SIGIC.

Špela LAH (spela.lah@ff.uni-lj.si) obtained her doctorate from the Musicology Department, Faculty of Arts, University of Ljubljana in 2011, with a dissertation entitled "The German Music Theatre in Ljubljana (1875-1918)". Since 2003 she has been a Researcher at the same department and has worked on the "Slovene Music Works after 1918" project

since 2011. Since the same year she has also been a Specialist Adviser to the Slovenian Music Information Centre SIGIC.

Niall O'LOUGHLIN (N.Oloughlin@lboro.ac.uk) je angleški muzikolog, ki je študiral na Univerzah v Edinburghu in Leicesterju, kjer je tudi doktoriral. Dolga leta je predaval na Univerzi v Loughboroughu. Njegovo raziskovalno delo je tesno povezano s slovensko glasbo. Za *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* je prispeval številne članke o slovenskih skladateljih, na temo slovenske glasbe pa je objavljajl tudi v akademskih revijah *Muzikološki zbornik*, *The Musical Times*, *Tempo*, *Musica-Realtà*, *Zvuk* in *De musica disserenda*. Skoraj vsako od preteklih petindvajsetih let je predstavil prispevek na muzikološkem simpoziju v okviru Slovenskih glasbenih dni v Ljubljani. Veliko od teh prispevkov je posvečenih slovenskim skladateljem; v razširjeni obliki so objavljeni v zbirki zbornikov prispevkov s posameznega simpozija. Velikokrat je o slovenski glasbi spregovoril za Radio Slovenija in Televizijo Slovenija. Njegova knjiga *Novejša glasba v Sloveniji* je izšla pri Slovenski matici v Ljubljani leta 2000. Za svoje delo o slovenski glasbi je leta 1978 prejel Nagrado v spomin Donalda Toveya, ki jo podeljuje Univerza v Oxfordu, junija 2007 pa je bil izvoljen za dopisnega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Niall O'LOUGHLIN (N.Oloughlin@lboro.ac.uk) is a British musicologist who has studied at the Universities of Edinburgh and Leicester, where he received his doctorate. For many years he has lectured at Loughborough University, with his research closely involved with the music of Slovenia. He has written many articles on Slovene composers for *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and articles on Slovene topics for the journals *Muzikološki zbornik*, *The Musical Times*, *Tempo*, *Musica-Realt*, *Zvuk* and *De musica disserenda*. For almost every one of the last twenty five years he has given a paper at the annual musicological symposium of Slovenski glasbeni dnevi in Ljubljana. Many of these papers were on Slovene composers; they are published in expanded form in the series of books of the proceedings. On a number of occasions he has been interviewed for Slovenian Television and Radio on Slovene music. His book *Novejša glasba v Sloveniji* was published by Slovenska matica in Ljubljana in 2000. For his work on Slovenian music he was awarded the Donald Tovey Memorial Prize of the University of Oxford in 1978 and in June 2007 was elected a Corresponding Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Aleš NAGODE (ales.nagode@ff.uni-lj.si) je leta 1991 diplomiral na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je leta 1995 magistriral z disertacijo »Šest latinskih maš Venčeslava Wratnyja« ter leta 1997 tudi doktoriral z disertacijo »Cecilijanizem na Slovenskem kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje«. Od marca do decembra 1992 je bil zaposlen kot organizator pri Slovenskem komornem zboru, od 1993 je bil mladi raziskovalec na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU, od 1995 asistent, od 1998 pa docent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete. Od leta 2002 do 2010 je bil član Sveta za humanistiko ARRS, od leta 2004 do 2008 pa predstojnik Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Pri svojem raziskovalnem delu se posveča predvsem vprašanjem slovenske cerkvene glasbe 18. in 19. stoletja.

Aleš NAGODE (ales.nagode@ff.uni-lj.si) graduated from the Department of Musicology, Faculty of Arts in Ljubljana in 1991. He completed his master's degree at the same department with the dissertation on "Six Latin Masses by Venčeslav Wratny" in 1995, and received his doctorate with a dissertation on "Cecilianism in Slovenia as a Musical, Cultural and Social Question" in 1997. Between March and December 1992, he was administrator of the Slovenian Chamber Choir. In 1993 he became a Junior Researcher at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of SASA. In 1995 he became a Researcher at the Department of Musicology of the Faculty of Arts and in 1998 was elected Assistant Professor in Musicology. He has been a member of the Humanities Committee at the Slovenian Research Agency (2004-2010), and the Chair of the Department of Musicology in Ljubljana (2004-2008). The focus of his research work is Slovenian church music in the eighteenth and nineteenth centuries.

Henrik NEUBAUER (henrik.neubauer@guest.arnes.si) je bil po hkratnem študiju medicine in baleta najprej solist ljubljanskega Baleta, nato asistent na Medicinski fakulteti v Ljubljani, od leta 1960 do 1972 je vodil ljubljanski Balet in se takrat in pozneje posvetil koreografiranju in operni režiji. Bil je tudi predsednik Kolesarske zveze Slovenije, umetniški vodja Opere in baleta v Mariboru ter redni profesor na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Vodil je Slovensko komorno glasbeno gledališče, deloval je v številnih domačih in mednarodnih kulturnih organizacijah (član predsedstva Glasbeno-gledališkega komiteja in sekretar Mednarodnega plesnega komiteja pri Mednarodnem gledališkem inštitutu ITI-Unesco idr.). Napisal je več kot 500 člankov in 30 knjig s področja opere, operete in baleta. Med temi so *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji* v dveh delih, *Opereta v Sloveniji*, *Vodnik po operah slovenskih skladateljev*, *Vodnik po baletih slovenskih skladateljev*, *Svet odrske igre*, *Slovenska literarna dela na glasbenogledališkem odru*, *Spretnost odrskega mečevanja*, *Ljubljanska opera med drugo svetovno vojno 1941-45* pa tudi dve pesniški zbirki. Je dobitnik različnih priznanj in nagrad, med drugimi je leta 2009 dobil Zlati red za zasluge Republike Slovenije. O svojem delu je letos izdal obširno knjigo z naslovom *Obračun*.

Henrik NEUBAUER (henrik.neubauer@guest.arnes.si) simultaneously studied medicine and ballet and was afterwards engaged first as a soloist of the Slovene national Ballet in Ljubljana and then as an Associate at the Faculty of Medicine. Between 1960 and 1972 he was Head of the Slovene national Ballet in Ljubljana; during that time and afterwards he devoted himself to choreography and opera direction. He was also President of the Cycling Association of Slovenia, Artistic Director of the Slovene National Opera and Ballet in Maribor, and Professor at the Academy of Music in Ljubljana. He ran the Slovene Chamber Music Theatre and was member of numerous cultural organizations in Slovenia and abroad (e.g. Member of the Board of Music Theatre Committee and Secretary of the International Dance committee at the International Theatre Institute ITI-Unesco). He has written over 500 articles and 30 books on the subjects of opera, operetta, and ballet. Among these are *Development of the Art of Ballet in Slovenia* in two parts, *Operetta in Slovenia*, *The Guide to Operas of Slovene Composers*, *The Guide to Ballets of Slovene Composers*, *The World of Stage Acting*, *Slovene Literary Works in the Music Theatre*, *The Art of Stage Sword-Fighting*, *The Ljubljana Opera between the World*

War II 1941–45. He has also written two books of poetry. He is a recipient of numerous awards and recognitions, among them the Golden Order of Merit of the Republic of Slovenia (2009). This year he published an extensive book on his life-work, titled *Obračun* (“*Reckoning*”).

Suzana OGRAJENŠEK (so228@cam.ac.uk, suzanaograjensek@gmail.com) je članica kolidža Clare Hall Univerze v Cambridgeu in umetniška sodelavka Arhiva izvedb grške in rimske drame Univerze v Oxfordu. Z nalogo o glasbeni korespondenci Rista Savina je diplomirala na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, nato pa doktorirala na Univerzi v Cambridgeu na temo oper G. F. Händla in Kraljeve akademije za glasbo v Londonu v 1720-tih. Je urednica knjige *Antična drama v glasbi za moderni oder* (s Petrom Brownom, Oxford University Press, 2010), avtorica več člankov v *The Handel Cambridge Encyclopedia* in trenutno zaključuje izdajo opere *Il pastor fido* HWV 8a za *Hallische Händel-Ausgabe*. Tudi kot sopranistka se v veliki meri posveča baročni glasbi. Sodelovala je s priznanimi dirigenti kot so William Christie, Ivor Bolton in Christopher Hogwood. Njena diskografija vključuje DVD Monteverdijevega *Kronanja Popeje* z Williamom Christiejem pri Virgin Classics (2012). Za arhiv Radia Slovenija je posnela repertoar Savinovih skladb, med njimi prve izvedbe nekaterih nemških samospevov.

Suzana OGRAJENŠEK (so228@cam.ac.uk, suzanaograjensek@gmail.com) is a Life Member of Clare Hall, University of Cambridge, and Artistic Associate of the Archive of Performances of Greek and Roman Drama, University of Oxford. She graduated from the University of Ljubljana with a dissertation on Risto Savin’s music correspondence and obtained a doctorate from the University of Cambridge specializing in Handel opera and the Royal Academy of Music in London in the 1720s. She co-edited (with Peter Brown) *Ancient Drama in Music for the Modern Stage* (Oxford University Press, 2010). She has contributed several articles to *The Handel Cambridge Encyclopedia* and is currently completing the edition of *Il pastor fido* HWV 8a for the *Hallische Händel-Ausgabe*. As a soprano, she specializes in Baroque repertoire and has worked with leading Baroque conductors William Christie, Ivor Bolton and Christopher Hogwood. Her discography includes the DVD of Monteverdi’s *The Coronation of Poppea* with William Christie on Virgin Classics (2012). She has recorded a repertoire of Savin’s works, including first renditions of some German songs, for the Radio Slovenia archive.

Tjaša RIBIZEL (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si) je leta 2009 diplomirala na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani na temo »Vinko Globokar - ustvarjalna izhodišča in skladba *Zlom*« in nato postala mlada raziskovalka na istem oddelku. Trenutno pripravlja doktorsko disertacijo na temo slovenske glasbe po drugi svetovni vojni, ki se osredotoča na glasbeno prakso v Ljubljani. Aktivno je sodelovala na več simpozijih in objavila nekaj znanstvenih prispevkov (»Surrealizem v ustvarjalnosti Vinka Globokarja: na primeru skladbe *Zlom*«, »Koncertna dejavnost Festivala Ljubljana: 1953-1963«, »Simfonični orkester radia Ljubljana 1945-1948«, »Klavirska dela Marijana Lipovška«) v *Muzikološkem zborniku*, *De musici disserendi* in drugod. Je članica Muzikološkega društva in društva Richard Wagner Ljubljana. Od leta 2010 deluje kot asistentka uredništva *Muzikološkega zbornika*.

Tjaša RIBIZEL (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si) graduated from the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana in 2009 with a BA dissertation entitled “Vinko Globokar – Creative Launch-Points and the composition *Zlom*”. In the same year she commenced a Junior Research Fellowship at the same department. She is currently preparing a PhD dissertation on the subject of Slovene music after World War II, focusing on the musical life of Ljubljana. She has participated in symposiums and published several papers (“Surrealism in Creativity of Vinko Globokar on the Example of the Composition *Zlom*”, Concert Activity of the Ljubljana Festival 1953–1963”, “RTV Slovenia Symphony Orchestra 1945–1948”, “Piano Works by Marijan Lipovšek”) in *Muzikološki zbornik* (“*Musicological Annual*”) and in *De musica disserenda*. She is a member of the Slovene Musicological Society and of the Richard Wagner Society in Ljubljana. Since 2010 she has been Assistant Editor of *Muzikološki zbornik*, the principal Slovene musicological publication.

Borut SMREKAR (borut.smrekar@guest.arnes.si) je po zaključenem študiju prava na Pravni fakulteti v Ljubljani ter klavirja in dirigiranja na Akademiji za glasbo v Ljubljani nadaljeval študij dirigiranja na Hochschule für Musik und darstellende Kunst na Dunaju. Na Akademiji za glasbo je končal magistrski študij z nalogo na temo »Vodenje zbora« in doktorski študij z disertacijo »Problem retuš orkestrskega zvoka v Beethovnovih simfonijah«. Poučeval je na Akademiji za glasbo in na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. V letih 1998 do 2005 je bil direktor in umetniški vodja Slovenskega narodnega gledališča Opera in balet v Ljubljani. Sedaj deluje na področju dramskega gledališča.

Borut SMREKAR (borut.smrekar@guest.arnes.si) obtained a law degree from the Faculty of Law in Ljubljana and studied piano and conducting at the Academy of Music in Ljubljana, afterwards continuing his conducting studies at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna. He obtained a Master's Degree from the Academy of Music in Ljubljana on the subject of “Leading a Choir” and a Doctoral Degree from the same department with a dissertation on “Problems of Retouching of the Orchestral Sound in Beethoven's Symphonies”. He has taught at the Academy of Music and at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Between 1998 and 2005 he was both Head and Artistic Director of the Slovene National Theatre Opera and Ballet in Ljubljana. He currently works in the field of spoken theatre.

Jernej WEISS (jernej.weiss@uni-mb.si) je študiral muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (1999–2002) in Inštitutu za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Regensburgu (2002–03). Med letoma 2005 in 2009 je deloval kot asistent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je leta 2009 doktoriral na temo »Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914«. Istega leta je postal docent, leta 2011 pa izredni profesor za glasbeno-zgodovinske predmete na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru in Akademiji za glasbo v Ljubljani. Od leta 2011 deluje kot glavni in odgovorni urednik osrednje slovenske muzikološke publikacije *Muzikološki zbornik* (»*Musicological Annual*«). Raziskovalno se osredotoča na vprašanja, povezana z glasbo od 19. stoletja do

danec, posebej s tisto, ki se tako ali drugače dotika slovenskega in češkega kulturnega prostora. Je avtor treh znanstvenih monografij: *Emerik Beran (1868–1940): Samotni svetovljan* (Litera 2008), *Hans Gerstner (1851–1939): Življenje za glasbo* (Litera in Univerza v Mariboru 2010) in *Češki glasbeniki v 19. in začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Litera in Univerza v Mariboru 2012).

Jernej WEISS (jernej.weiss@uni-mb.si) studied musicology at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology and the Institute of Musicology at the University of Regensburg. In 2009 he obtained his PhD degree in musicology with the dissertation “The Role of Czech musicians in the musical culture of Slovenia in the period between 1861 and 1914”. From 2005 to 2009 he worked as an Assistant at the Department of Musicology of the Faculty of Arts in Ljubljana, and in 2009 was promoted to Assistant and in 2011 to Associate Professor for Musicology at the Academy of Music in Ljubljana, and at the Faculty of Education of the University of Maribor. From 2011 he has been Editor-in-chief of the main peer-reviewed Slovene musicological periodical *Muzikološki zbornik* (Musicological Annual). His research work is focused on issues related to music from the 19th century to the present, particularly music that in one way or another focuses on the Slovenian and Czech cultural environments. He is the author of three scientific monographs: *Emerik Beran (1868–1940): The Lonely Cosmopolitan* (Litera, 2008), *Hans Gerstner (1851–1939): A Life Dedicated to Music* (Litera and University of Maribor, 2010) and *Czech Musicians in the 19th and Early 20th Centuries in Slovenia* (Litera and University of Maribor, 2012).

Peter ZIMMERMANN (zimmermann.hramse@gmail.com) se je rodil leta 1938 v Berlinu, kjer je študiral tehnične vede, doktoriral in se habilitiral. Leta 1973 ga je Univerza nemške zvezne armade v Münchnu imenovala za rednega profesorja. Do upokojitve leta 2003 je raziskoval in predaval mehaniko ter uporabno matematiko študentom inženirstva ter zgodovino naravoslovnih ved in tehnike študentom socialnih znanosti. Med leti 1971 in 1974 je bil glavni urednik berlinske znanstvene revije *Humanizem in tehnika* (*Humanismus und Technik*) in med leti 1991 in 2003 sourednik. *Mednarodne revije za zgodovino naravoslovnih ved, tehnike in medicine* (*International Journal of History and Ethics of Natural Sciences, Technology and Medicine, NTM*), Basel. Bil je dekan fakultete in podpredsednik Univerze. Je avtor pravkar objavljene monografije *Generalmajor Friderik Širca. Vojaška biografija / Generalmajor Friedrich Schirza. Eine militärische Biographie* (Žalec, 2012).

Peter ZIMMERMANN (zimmermann.hramse@gmail.com) was born in 1938 in Berlin, where he studied engineering sciences, obtained a doctorate and received his habilitation. In 1973 the University of the German Armed Forces Munich appointed him to a full professorship. Until his retirement in 2003, he conducted research and lectured on mechanics and applied mathematics to engineering students, as well as on the history of natural sciences and technology to students of sociology. Between 1971 and 1974 he was the Managing Editor of the journal *Humanismus und Technik*, Berlin, and between 1991 and 2003 the Co-Editor of the *International Journal of History and Ethics of Natural Sciences, Technology and Medicine (NTM)*, Basel. He served his Faculty as a Dean and his University as the Vice-President. He is the author of the recently

published monograph *Generalmajor Friderik Širca. Vojaška biografija/Generalmajor Friedrich Schirza. Eine militärische Biographie* (Žalec, 2012).

Maruša ZUPANČIČ (zupancimarusa@yahoo.com) je raziskovalka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Iz muzikologije je diplomirala leta 2007. Istega leta je postala mlada raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Kot študentka mednarodnega programa »Erasmus« je v študijskem letu 2006/2007 študirala na Masarykovi univerzi v Brnu. Leta 2008 je kot podiplomska študentka študirala na Karlovi univerzi v Pragi in bila stažistka na Etnološkem inštitutu Češke akademije znanosti v Pragi. Leta 2012 je na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani doktorirala s temo »Razvoj violinizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne«.

Maruša ZUPANČIČ (zupancimarusa@yahoo.com) is a Researcher at the Faculty of Arts, Department of Musicology in Ljubljana. After graduating from the same department in 2007, she became a Junior Researcher the Institute of Musicology of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. As an undergraduate student, she won an Erasmus exchange scholarship to study at the Masaryk University in Brno, Czech Republic (2006–07). In 2008 she returned to the Czech Republic as a postgraduate student at the Charles University in Prague, at the same time pursuing an internship at The Institute of Ethnology of the Academy of Sciences of the Czech Republic. In 2012 she graduated with a PhD degree in Musicology from the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, with the thesis on “The development of violinism in Slovene lands until the beginning of the Second World War”.

R Kyrie eleison

Kyrie eleison

R Kyrie eleison

Kyrie eleison

R Kyrie eleison

Kyrie eleison

R Kyrie eleison

Kyrie eleison

ISSN 0580-373X



9 770580 373009