

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*, *Fanfare*, *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 poglobitve 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 orkestriral 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, študirali 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 cikel 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 pridobljenemu kompozicijsko-tehničnemu 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 cikel, 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 *Etudo* 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 rokopi 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 pogostejše, tako slovenska kot tudi motivika iz folklorne 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 izvirnih 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 ciklus 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 izvirki 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 enojni hodočaštni pjesmi slovenskih medžimuraca«. 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-tehnik.

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 priostрил, 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 Gebiete 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.