

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 2012Received: 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 najboljše 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 pridevnik »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 vstavil 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 bi raje 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 izvirni 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 predstavlja 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: Dörrfling & Franke, 1901); Richard Hofmann, *Praktische Instrumentationslehre, Teil VII: Die Harfe, Mandoline, Zither, Guitarre, Clavier (Cembalo), Cymbal, Orgel und Harmonium*, 2. Auflage (Leipzig: Dörrfling & 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 flaut, 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 izrazil skušal distancirati od omejenih razmer tedanjega slovenskega ustvarjanja, ki jih je opredelil z naslednjimi besedami: »Freilich gebe ich mich diesbezüglich keiner Illusion hin, weiss ich doch, dass die Slovenen auf jedem Gebiete 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 Savinovi 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 pričujočem 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 preseganja 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 cikel 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 kratkosapne 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 visokoletični 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.