

RAVNIKOVI GLASBENOESTETSKI NAZORI V KONTEKSTU DVEH KOMPOZICIJSKIH ŠOL

KATARINA BOGUNOVIĆ HOČEVAR
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: V tridesetih letih prejšnjega stoletja je Janko Ravnik ustvarjalno obmolknil. V istem času sta se na domačih tleh izoblikovali dve šoli za kompozicijo, Osterčeva in Škerjančeva. Članek preverja, ali je molk nemara nastal kot posledica (ne)sprejemanja Osterčevih estetskih in kompozicijskih idej.

Ključne besede: zgodovina slovenske glasbe, estetika glasbe, Janko Ravnik, Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc.

Abstract: In the 1930s, Janko Ravnik fell into creative silence. At the same time, two compositional schools took shape in Slovenia: that of Slavko Osterc and that of Lucijan Marija Škerjanc. The article establishes whether Ravnik's silence came about as a consequence of the (non-) acceptance of Osterc's aesthetics and compositional ideas.

Keywords: the history of Slovenian music, twentieth century, aesthetics of music, Janko Ravnik, Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc.

Skladateljsko delo Janka Ravnika je bilo najbolj navzoče v zgodovini slovenske glasbe v prvem ustvarjalnem desetletju, to je med letoma 1911 in 1921. V krogu skladateljev *Novih akordov* je veljal za obetavno skladateljsko osebnost, ki je uživala podporo osrednjih avtoritet slovenskega glasbenega prostora (Gojmirja Kreka, Antona Lajovica in Mateja Hubada), čeprav ni nikoli študiral kompozicije. Od dvajsetih let dalje se je posvečal predvsem pedagoškemu delu, velik del svojega časa pa je namenjal neglasbenim dejavnostim. Skladateljsko je sicer ostal aktiven vse do petdesetih let prejšnjega stoletja, vendar pa je število skladb, nastalih v času njegovega pedagoškega dela (tj. štirih desetletij), nepriemerljivo s številom skladb, nastalih v prvem ustvarjalnem desetletju. Razprava skuša ugotoviti, zakaj je Ravnik v tridesetih letih ustvarjalno obmolknil. Zato med drugim preverja domnevo o morebitnem vplivu estetskih in kompozicijskih idej Slavka Osterca.

Prvi in obenem obsežnejši del članka razgrinja stanje ustvarjalnih nazorov v kontekstu dveh kompozicijskih šol na Glasbenem konservatoriju v Ljubljani in tako ob že znanih Osterčevih glasbenoestetskih idejah razkriva še Škerjančeve. Osvetlitev in problematiziranje nazorov obeh avtoritet za kompozicijo v tridesetih letih prejšnjega stoletja postane

temeljno izhodišče za umestitev in razumevanje v drobcih ohranjenih glasbenoestetskih nazorov Janka Ravnika.

Trideseta leta prejšnjega stoletja: dve kompozicijski šoli – dve različni estetiki

Da so trideseta leta prinesla velik pretres v slovenski glasbeni prostor, sta potrdili tako preteklost kot sedanjost. Že v tridesetih so Osterčevi somišljeniki, predvsem mlajši skladatelji in zlasti njegovi učenci, prepoznali njegovo izvirnost, »svežega duha« in »najzanimivejšo osebnost« svojega časa.¹ Med glasbenimi kritiki in publicisti je Osterčevo delo angažirano podpiral in razlagal vsestranski Stanko Vurnik.² Poraja pa se vprašanje, kako so skladateljevo delo sprejemali njegovi vrstniki. Če se omejimo na slovenske ustvarjalce, rojene tako kot Osterc v devetdesetih letih 19. stoletja, lahko opazujemo glasbeno delo teh osebnosti: Janka Ravnika (r. 1891), Marija Kogoja (r. 1895), Karola Pahorja (r. 1896) in Matije Bravničarja (r. 1897). Razen Ravnika, ki se polemik o »novi« glasbi ni nikoli udeleževal in javno svojih stališč do glasbenega modernizma ni izražal, so bili vsi preostali v (ne)posredni povezavi s Slavkom Ostercem.³ Nekoliko drugače je z generacijo skladateljev, rojenih v naslednjem desetletju, torej po letu 1900,⁴ katere osrednje ime je Lucijan Marija Škerjanc.

Da je Škerjanc poleg Osterca v tridesetih letih predstavljal eno vodilnih skladateljskih avtoritet, potrjujeta tako njegov položaj na Glasbeni akademiji, kjer je zasedal mesto profesorja kompozicije, kot ugled, ki ga je užival v slovenskem glasbenem in kulturnem prostoru.⁵ Ob tem so zelo zgovorna tudi pričevanja mlajše generacije skladateljev. Tako ga je Lipovšek iz perspektive leta 1935 označil kot najpomembnejšega skladatelja svojega

¹ Marjan Lipovšek v članku z naslovom Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu namenja osrednjo vlogo prav Osterčevi vlogi v slovenskem glasbenem življenju. »V to mrtvilo je udaril Slavko Osterc, ki je danes postal najzanimivejša osebnost v našem glasbenem ustvarjanju. Kakor bi trenil, so se navzeli glasbeniki v njegovi šoli nekega svežega duha, iz otrplosti so se nagloma znašli sredi trdega dela.« Marjan Lipovšek, Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu, *Ljubljanski zvon* 55/10–11 (1935), str. 573–577: 575. Na straneh 575–577 Lipovšek ne analizira le Osterčevega glasbenega položaja v domačem glasbenem življenju, temveč precejšen del članka posveča analizi njegove glasbene poetike.

² Stanko Vurnik, Nova slovenska opera, *Dom in svet* 42/7 (1929), str. 246–249 in Stanko Vurnik, Koncert skladb Slavka Osterca, *Slovenski narod* 65/48 (1932), str. 7.

³ Bravničar in Pahor sta bila Osterčeva učenca. Kogojevi nazori o glasbi so morali biti Ostercu blizu že zato, ker sta oba zagovarjala napredek v glasbi.

⁴ Kot najvidnejše predstavnike, rojene v omenjenem desetletju, je treba omeniti Lucijana Marijo Škerjanca (r. 1900), Blaža Arničarja (r. 1901), Danila Švaro (r. 1902), Vilka Ukmarja (r. 1905) in Marjana Kozino (r. 1907).

⁵ Lucijan Marija Škerjanc se je uveljavil kot dirigent, kritik in publicist. Med letoma 1925 in 1945 je bil dirigent Orkestralnega društva Glasbene matice, glasbeno kritiko je začel sprva objavljati v reviji *Dom in svet*, potem v *Ljubljanskem zvonu*, *Slovenskem narodu*, *Slovincu* in *Jutru*. Njegova kritiška dejavnost v tridesetih letih je najbolj vidna v dnevniku *Jutro*, pri katerem je deloval skoraj poldrugo desetletje. Gl. Marija Kuntarić (ur.), *Bibliografija rasprava i članaka. Muzika* 14, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984–86, str. 103–109.

časa poleg Osterca.⁶ Še bolj pomenljivo je dejstvo, da je Lipovšek primerjal njuni skladateljski poetiki: »Poleg Osterčeve osebnosti stoji v boju za svoj individualni izraz njen protipol, L. M. Škerjanc. Primerjava ustvarjenih del med njima ni mogoča. Nasprotna sta si do zadnjega koticčka svoje duševnosti. Škerjanc je umerjen, premišljen in do skrajnosti doživet, pri tem pa neskončno lirski. Zdi se, da se predstavljata pozitivni in negativni pol ustvarjanja: moški, osvojevalni 'Draufgänger' Osterc in nekoliko pasivni, čustveno pa veliko mehkejši in ognjevitejši Škerjanc.«⁷ Lipovšek se dotika tudi Škerjančeve skladateljske poetike in jo deloma primerja z Osterčevo: »Enako različna so sredstva: Škerjanc uporablja na videz epigonsko, toda premišljeno akordiko, ustvarja pa svojevrstno formo (*sonatina da camera*). Glavni problem mu je barvitost izraznih sredstev. Zato komponira v težkih oblikah, kakršna je godalni kvartet, katerega subtilni zvok mora biti dinamično odtehtan od spremljajočega korpusa. Tak zvok primerno regulirati je problem dolgotrajnega študija. Škerjanc instrumentira ravelovsko, zelo sočno, s poznavanjem najboljše lege instrumentov in njihovih medsebojnih zvočnih odnosov, kakor so preizkušeni v velikih mojstrovinah.«⁸

Lipovšek je kot predstavnik mlajše generacije skladateljev, torej tiste, ki je v tridesetih letih skupaj s Pavlom Šivicem, Jankom Gregorcem, Francem Šturmom in Demetrijem Žebretom veljala za skupino Osterčevih učencev in somišljenikov, v Škerjancu prepoznal nič manj pomembno, čeprav povsem drugačno skladateljsko avtoriteto tridesetih let.

Ker sta bila Škerjanc in Osterc v tridesetih letih osrednja učitelja za kompozicijo na glasbenem konservatoriju, lahko zaradi njunih povsem različnih glasbenih poetik in takratne slovenske glasbene resničnosti domnevamo,⁹ da je prvega sprejemala širša glasbena okolica in ne nazadnje tudi dotedanji glasbeni esteblišment,¹⁰ drugi pa je utelešal povsem novo ustvarjalno moč in gonilno silo, a razumljivo zgolj mlajši generaciji skladateljev. Da so bili glasbeni nazori obeh umetnikov različni, opozarja že Dragotin Cvetko, ko piše, da se skladatelja nikakor nista mogla ujeti.¹¹ Osterčevi kompozicijski nazori so bili vidni tako v njegovih razpravah o glasbi kot v kritikah del slovenskih in jugoslovanskih

⁶ M. Lipovšek, Naša glasbena produkcija, nav. delo (1935), str. 577.

⁷ M. Lipovšek, Naša glasbena produkcija, nav. delo (1935), str. 577.

⁸ M. Lipovšek, Naša glasbena produkcija, nav. delo (1935), str. 577.

⁹ V šestdesetih letih je Lipovšek čas pred Osterčevim prihodom takole polemiziral: »Toda prebito resna zadeva je biti in živeti v mlačnih vodah provincialne romantike, pa doživeti svežo prho nove stvarnosti, novega klasicizma ali nove atonalnosti. Pogledali smo skozi novo, umito okno v svet.« Marjan Lipovšek, Ob spominu na Osterca, *Sodobnost* 13/8–9 (1965), str. 820.

¹⁰ Od starejših slovenskih skladateljev je Lajovic Škerjanca označil kot »zvezdo naših prihodnjih dni«. Zanj je menil, da »bo to naša največja potencia, kar nam jih je do sedaj usoda naklonila« in da bo »našo glasbo uvedel in proslavil svetu«. Cvetko sicer navaja, da je med Lajovcem in Ostercem obstajalo spoštovanje, prav tako prijateljski stiki, ki naj bi ostali tudi potem, ko se je Osterc idejno preusmeril. Vendar pa o odnosu, kakršnega je imel Lajovic s Škerjancem, še zdaleč ne moremo govoriti. Dragotin Cvetko, *Anton Lajovic*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1987, str. 211–221.

¹¹ D. Cvetko, nav. delo, 1987, str. 219.

ustvarjalcev,¹² Škerjanc pa o svojih kompozicijskih nazorih ni razpravljajal.¹³ Leta 1940 se je sicer oglašil s člankom *Moji umetnostni nazori*, vendar je v njem razčlenil zgolj svoje estetsko pojmovanje glasbene umetnosti in ne lastne glasbene poetike.¹⁴ Škerjanc je menil, da določenih umetnin ni mogoče obravnavati ločeno od njihovega ustvarjalca, saj te nosijo vse njegove značilnosti. Prav tako ne priznava objektivne presoje umetniških del, ker te »niso objekti, temveč prav takšni subjekti kot njihovi sodniki«. S tem je pojmovanje glasbene kritike kot »objektivne splošno veljavne družbene vrednote«, ¹⁵ ki ga je v dvajsetih letih zastopal in uveljavljal Stanko Vurnik, označil za zmotno.¹⁶ Prav tako je menil, da ima raba besede *stil* ali *slog* »akcidentalno veljavo«. Slog lahko po njegovem označuje le zunanje lastnosti glasbenih del, vendar pa te »ne sežejo pri pravih umetninah (in le o takih gre beseda) globlje«. Pri vrednotni presoji glasbenih del in opredeljevanju le-teh zavrača rabo pojma *slog*.¹⁷ Skladatelj priznava zgolj »notranji vzgon, ki terja izraza«, kot edini odločilni vrednotni kriterij. Tega ne definira, saj zanj meni, da je skrit. Ideal umetniškega dela zanj predstavlja soglasje med vsebino in izrazom, pri tem pa se vsebina »ravna po notranjem umetnikovem čutu, katerega ne more niti uravnavati, kaj še spreminjati«, izraz pa si »išče vedno popolnejših poti v edinem prizadevanju, da čim jasneje predoči vsebino«. Potem ko v nadaljevanju besedila razpravlja o tem, da je gradivo, ki ga uporablja skladatelj, lahko bodisi »narodni glasbeni zaklad« bodisi »osebna usmerjenost«, se ponovno vrne k izrazu. Meni, da umetnostni nazori lahko nastanejo le iz spontanih refleksij (njihovo merilo je lahko le instinkt) ter da so osnovne celice umetnine globlje pogojene, s tem pa sestavljajo del umetnikovega življenja. Naloga umetnika je iskati »izraza

¹² Katarina Bedina, K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, *Muzikološki zbornik* 4 (1968), str. 114–118.

¹³ Škerjančeve kompozicijske nazore bi v manjši meri verjetno omogočila tudi analiza njegovih glasbenih kritik. Svoje publicistično delo je usmeril tudi v eseje in razprave, ki so pretežno izhajali v reviji *Sodobnost*. V teh je razmišljal predvsem o slovenski glasbi, njenih razvojnih značilnostih, o odnosu slovenske družbe do umetnosti, nezanimivosti domače glasbe in vzrokih, zaradi katerih ta ne more prodreti v svet. Vzroka za to pa ni pripisoval zgolj neaktualnosti ali zamudništvu le-te, temveč, in to je bolj pomenljivo, njenemu značaju, saj je »čustven« in se »v mnogem razlikuje od čustvovanja drugih narodov [...] Za naš narod so bolj značilne rahlost, nežnost, pa tudi preudarnost in opreznost kakor pa nebrzdani temperament, nasilnost, drznost. Junaštvo slovenskega človeka je bolj v vztrajnosti in potrpljenju kakor pa v vihravi zavzetosti in ponosnem herojstvu.« Lucijan Marija Škerjanc, Razvojni pogoji slovenske glasbe, *Sodobnost* 8/3 (1940), str. 97–107: 106.

¹⁴ Zdi se, kot da bi bil Škerjanc k omenjeni razpravi posredno izzvan. O tem pričajo njegove uvodne misli: »Kot sodelavec pri gradnji našega glasbenega oboka sem pogosto neposredno prizadet od mnenj, nasvetov, ocen in graj, ki redoma obidejo duhovno smer mojega dela, želeč ji dati druge, njim prilagodljivejše pravce, deloma v dobri veri, deloma pa tudi iz preprostejših nagibov.« Lucijan Marija Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, *Sodobnost* 8/5 (1940), str. 203–211: 203.

¹⁵ Stanko Vurnik, Umetnostna kritika kot družbena vrednota, *Dom in Svet* 39/2 (1926), str. 89–90.

¹⁶ »Zdi se, da je njegova domačija v orožarnici umetnostne zgodovine, priročna značka za opredelitev sicer med seboj morda bistveno različnih, a v isti dobi nastalih umetnin.« L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 204.

¹⁷ »To pojmovanje slogovnih značilnosti je sčasoma že zvodeno v samovoljno razkosavanje po političnih časovnih odmerah, po decenijih in kvinkvenijih, kakor je pač nanese v korist opredeljevalcu.« L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 204.

vsebinu«, poslušalčeva pa najti vsebino v izrazu.¹⁸ »Čim ostreje je znal tvorec razločiti svoj umetnostni nagon in ga predočiti, tem jasnejša je pot za neopredeljenega poslušalca.«¹⁹ V nadaljevanju podaja eno ključnih misli, in sicer, da so resnične umetnine naivne (ker »nastanejo brez preračunljivosti učinkovanja«), a niso nujno preproste (preproste so le takrat, ko je značaj ustvarjalca takšen).²⁰

Ker je umetniško delo sinteza nagona in premisleka, se Škerjancu zdi kontemplativno vprašanje, »zakaj tako in ne drugače«, nesmiselno. Za umetniško dejanje oz. ustvarjanje »skladnih umetnin« je odločilen umetniški nagon in ne spoznanja.

Škerjančeve misli o glasbeni umetnosti razkrivajo skladateljevo estetsko usmerjenost, ki sloni na estetiki izraza in s tem romantični ideji o lepem. Odločilni kriterij pojmovanja umetnosti je torej estetski. Ker glasba izhaja iz občutenja, doživljanja in intuicije, ki jih po njegovem mnenju nikakor ni mogoče racionalno opredeliti, postane vsakršno razglabljanje o umetnosti obsojeno na propad. Zgolj soglasje med vsebino in izrazom, v katerem skladatelj izraža le sebe, lahko pripelje do ideala umetniškega dela.

Čeprav Škerjanc ne priznava rabe pojma slog, je očitno, da tudi sam razmišlja o glasbi različnih zgodovinskih obdobj kot o slogovno različnih kompozicijah.²¹ Vendar ne želi poudarjati rabe pojma in s tem pretiranega racionalnega razglabljanja o glasbi, katere izhodišče je po njegovem mnenju iracionalno. Tako je razumljivo, da je izpustil tudi vsakršno razlago pojmovanja vsebine in izraza, ki jima je pripisal osrednji pomen.

Ker je bil Škerjanc s svojim pojmovanjem glasbene umetnosti bolj kot ne zazrt v tradicijo, je razumljivo, da so mu napredne ideje Slavka Osterca ostale tuje in nesprejemljive. Če izvzamemo pričevanje Marjana Lipovška,²² se je o le-teh poredkoma in bolj posredno izrekal, gotovo pa je, da so v tridesetih letih prejšnjega stoletja zaznamovale slovenski glasbeni prostor. Čeprav je Škerjanc kot glasbeni kritik spremljal tudi domačo

¹⁸ L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 209.

¹⁹ L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 209.

²⁰ L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 210.

²¹ »[N]obenemu naobraženemu glasbeniku ne sme biti težko, zložiti skladbo v klasičnem slogu; vendar bo vsebinsko nujno izražal le sebe in se pri tem posluževal samo tehničnih klasičnih pripomočkov, ako noče, da se sebi odreče in izgotovi samo posnetek.« L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 205.

²² »Tedaj je bila za majhno Ljubljano velika senzacija, tisti večer moderne glasbe, in najbolj zanimive so bile kritike. Nepozabno je napisal L. M. Škerjanc nekako takole: ta muzika je po negiranju vseh prvin, melodije, harmonije, oblike (kakor vemo, so tedaj vneto zagovarjali »atematičnost«, se pravi dosledno neponavljanje tem in motivov) – torej po vsem tem zanikanju je ta muzika – tako pravi L. M. Škerjanc – prišla do edine ostale prvine, do ritma, se pravi, do bobna in bo tudi prišla na boben. Poslušalci naj sami presodijo, koliko je to resnično, in kaj se danes dogaja z bobni in z drugimi tolkali, šumi in vsemi drugimi neopisljivimi zvoki, od katerih je boben nedvomno najbolj blagoglasen in ki z idejo sposobnega skladatelja res lahko nadvse imenitno učinkuje – ne le zunanje, temveč kot povedna, dasi svojevrstna glasba [...] No, tiste Škerjančeve besede so, kot navadno duhovite opazke, zbudile veliko živahnega veselja v Ljubljani. Le Osterc je rekel: Škerjanc še ne ve, koliko si je škodil s to kritiko. Vendar nisem prepričan, da je tedaj Osterc pravilno pogledal v prihodnost.« Oddaja *Naši umetniki pred mikrofonom*, ki jo je pripravil Marjan Lipovšek, je bila predvajana 29. 12. 1980. Gradivo hrani arhiv RTV Slovenija; kopija oddaje se nahaja v Lipovškovi mapi Radijske oddaje, ki jo hrani Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana (v nadaljevanju NUK), Glasbena zbirka.

produkcijo, je o Osterčevih delih pisal le malo. V začetku tridesetih let je še spodbujal h »koraku naprej iz konvencionalnosti«,²³ leta 1935 pa je že opozoril na vprašanje »etičnih vrednot skladb« v slovenski moderni glasbi.²⁴ Zanimivo je, da je atonalni poskus Danila Švare označil kot zavzemanje postojanke, ki je »drugod že zdaleč v zatonu zaradi svoje nujne konstruktivistične stereotipnosti in iz te izviraajoče nerazumljivosti«. ²⁵

Škerjanc je bolj kot ne z zadržkom opazoval prelome s tradicijo v glasbi, zlasti na domačih tleh. Njegov dvom o njih je kazala ne le njegova pisana beseda, temveč – razumljivo – tudi glasba sama.²⁶ Čeprav je bil do slovenske glasbene tradicije objektivno kritičen,²⁷ je svojim neposrednim predhodnikom namenjal precej pozornosti²⁸ ter s predano spoštljivostjo obravnaval slovensko glasbeno zgodovino.

Bolj kot nasprotujoče si pojmovanje skladateljskih osebnosti in estetik Osterca in Škerjanca je v tridesetih odmeval Osterčev suvereni pretres takratne slovenske glasbene stvarnosti. Marjan Lipovšek je njegovo pozicijo označil takole: »[K]akor koli vrednotimo L. Škerjanca, njegovo inteligenco, veliko znanje – in ne samo ožje glasbeno –, njegov dovolj pomemben in tudi dovolj velik opus, ob primerjavi z Ostercem ne moremo mimo tega, da nas je Osterc neprimerljivo bolj pretresel v naši, skoraj letargični pozno-romantični

²³ V kritiki z naslovom »Osterčev komorni večer v Ljubljani« Škerjanc opozarja, da je bilo tovrstnih koncertov domače sodobne produkcije premalo. Upa, da bo Osterčev zgled, »za katerega bi želel nadaljevanja, vzbudril tudi ostale«. V kritiki poudarja skladateljeve kvalitete – »Osterčev specialni talent za grotesknost in karikiranje«, med izvajanimi deli pa v Gradnikovih pesmih za glas in godalni kvartet prepozna višek Osterčeve tvornosti. Lucijan Marija Škerjanc, Osterčev komorni večer v Ljubljani, *Jutro* 11/35 (1930), str. 3.

²⁴ »Šturm, Osterc, Švara in Leskovic so skupina tvorcev, ki so po značaju in slogu svojih del sicer bistveno različni, ako ne celo nasprotni, ki pa jih družijo prijateljske vezi, kakor je bilo že često v glasbenem življenju (npr. ruska petorica ali pa francoska šestorica). [...] Po pravici velja Slavko Osterc za najjačjo osebnost navedene skupine, ki si nekoliko samovoljno in ekskluzivno lasti naslov slovenske moderne. Ne le, da Osterc tehnično plast kompozicije najbolje obvlada (česar o ostalih treh ne bi bilo mogoče povprek trditi), kar mu daje sigurnost in hitro delavnost, temveč razpolaga tudi s karakterističnimi, čeprav na ozko interesno sfero omejenimi sredstvi. Nekakšna suhoparna grotesknost z duhovitimi sarkastičnimi opazkami – v muzikalnem smislu besede seveda – je pri njem najbolj prepričevalna poteza. Kadar jo zapusti, preide njegova invencija v dokaj brezizrazno drobljenje. Patos zanos in vzgon, toplina in etos so sile, ki se jih previdno izogiblje pač v svojo lastno korist, kajti njegovemu izražanju ne ustrezajo.« Lucijan Marija Škerjanc, *Slovenska moderna glasba*, *Jutro* 16/264 (1935), str. 3.

²⁵ L. M. Škerjanc, *Slovenska moderna glasba*, nav. delo (1935), str. 3. Škerjanc se pri pisanju o zatonu atonalnosti sklicuje na Herderjev leksikon iz leta 1935.

²⁶ Marija Bergamo, »Življenja zmožni« zgodnji samospievi Lucijana Marije Škerjanca, *Glasba in poezija*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 1990, str. 193–201.

²⁷ Lucijan Marija Škerjanc, O slovenski glasbi, *Sodobnost* 2/10 (1934), str. 408–416; L. M. Škerjanc, Razvojni pogoji slovenske glasbe, nav. delo (1940), str. 97–107 in Lucijan Marija Škerjanc, Nezanimivost slovenske glasbe, *Sodobnost* 8/9 (1940), str. 395–403.

²⁸ Ne le, da je orkestralni samospevi Kreka, Pavčiča, Lajovica in Ravnika, temveč je tudi veliko pisal o Kreku in Lajovicu. Gl. NUK, Glasbena zbirka, Lucijan Marija Škerjanc, *Kronika*. V letu 1939 je kar večkrat pisal o glasbi Gojmirja Kreka. Lucijan Marija Škerjanc, Nove skladbe Gojmira Kreka, *Jutro* 168 (1939), str. 7; Lucijan Marija Škerjanc, Gojmir Krek, Samospevi, *Slovenec* 174 (1939), str. 7 in Lucijan Marija Škerjanc, Novi samospevi Gojmira Kreka, *Jutro* 251 (1939), str. 3.

usmerjenosti.«²⁹ Da je Osterc v drugi polovici tretjega desetletja 20. stoletja spreminjal slovensko glasbo, jo idejno oddaljeval od tradicije – in s tem v slovenskem glasbenem prostoru deloval skrajno revolucionarno – so potrdile tudi sodobne raziskave slovenske muzikologije.³⁰ Z usmerjanjem mišljenja mlajših generacij glasbenikov v povsem drugačna izhodišča ter drugačno pojmovanje pretekla in sočasne glasbe si je v domačih krogih nakopal tudi nepriljubljenost.³¹ Čeprav ta ni segla na raven javnih razprav in polemik, je obstajala v zavesti mlajših generacij skladateljev, zlasti Osterčevih učencev, ki jih je prav omejenost domačega sprejemanja nove in moderne glasbe prisilila, da so se odločno prištevali k Osterčevim somišljenikom. Ob tem ni šlo le za dihotomijo tradicionalno – revolucionarno in staro – novo, temveč za zavedanje, da obstajajo sočasni, tedaj najnovejši glasbeni tokovi, ki jih ustvarjalno hotenje (skladatelja) želi poznati in v le-teh sodelovati. V tem pogledu lahko štejemo Osterčevo sodelovanje z ISCM (*International Society for Contemporary Music*) za pionirsko dejanje, saj je prav Osterc prvi vzpostavil stik med slovensko glasbo in Mednarodnim društvom za sodobno glasbo.³² Poleg Josipa Slavenskega je bil v tridesetih vodilna osebnost v jugoslovanski sekciji in prav zaradi njegovega delovanja se je slovensko ustvarjalno in poustvarjalno delo lahko uveljavilo zunaj domačega glasbenega prostora. Verjetno je Osterc prvi slovenski skladatelj, čigar dela so nastajala na pobudo ali pa po naročilu iz tujine. Govorimo torej o osebnosti, ki je (na formalni ravni) pretrgala z dotedanjo provincialno samozadostnostjo domačega glasbenega okolja in si drznila konkurirati svetovnemu glasbenemu dogajanju.

Če naj bi bil Osterc »neizprosena sovražnik romantike«,³³ njenih »osladnosti« in

²⁹ NUK, Glasbena zbirka, Marjan Lipovšek, Kronika, Radijske oddaje: *Naši umetniki pred mikrofonom* (29. december 1980).

³⁰ Katarina Bedina (ur.), *Slavko Osterc, Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca: ob stoletnici skladateljevega rojstva, Varia musicologica 2*, Ljubljana, Filozofska fakulteta in Slovensko muzikološko društvo, 1995.

³¹ Lipovšek navaja, da je imel Osterc veliko nasprotnikov med odborniki Glasbene matice, takrat še vedno pomembne in v marsikaterem vprašanju odločilne ustanove. Marjan Lipovšek, Nekaj pogledov na Osterčev glasbeni svet, *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 1996, str. 85–89.

Karol Pahor piše, da je ob Osterčevem prihodu »slovenska kulturna javnost začudeno obstala ter dolgo ni prišla do besede«. S kritičnim pogledom na slovensko glasbeno preteklost nadaljuje, da »do tistega časa naša glasbena umetnost ni imela svojega jasnega lica«. Ne le, da se je dotlej »malo razmišljalo in ustvarjalo večinoma brez globlje odmerjenih smotrov in ciljev«, temveč je glasbeno ustvarjalnost odmerjal diletantizem. Nadaljuje pa, da posamezniki, ki so presegli omenjeni nivo, »niso dali posebnega izraza svoji muziki ali pa so se odklepali drugod že preživete romantične zasanjanosti«. Tu je izvzel Pahor Kogoja, Osterčevo delo pa označil kot rušenje »naše krhke glasbene stavbe« ter »postavljanje novih trdnejših temeljev«. Karol Pahor, Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc, *Delavska enotnost* 12/6 (1953), str. 4.

³² Cvetko domneva, da je Osterca z ISCM-jem seznanil Hába med njegovim praškim šolanjem in ga opozoril na pomen, naloge in cilje te organizacije. Domneva še, da je Hába Ostercu svetoval stik s Slavenskim, ki je bil že v dvajsetih letih aktiven sodelavec ISCM-ja in Hábi idejno blizu. Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne iz pism Slavku Ostercu*, Ljubljana, SAZU, 1988, str. 5–10.

³³ Matija Bravničar, Slavko Osterc, *Varia musicologica 2*, ur. Katarina Bedina, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995, str. 43–44.

»čustvenosti«, je Škerjanc, nasprotno, zagovarjal izraz v glasbi, njen notranji čustveni vzgib. Vzrok za to, da sta bila različnih estetskih in s tem umetnostnih nazorov, moramo pripisati tako njunim različnim osebnostnim in ustvarjalnim nagnjenjem kot tudi zunanjim dejavnikom. K tem je treba prišteti vplive med študijem kompozicije: na eni strani Škerjančevo dunajsko (Joseph Marx) in francosko šolo (Vincent d'Indy), na drugi strani Osterčevo praško oz. natančneje Hábovo kompozicijsko šolo.³⁴ V nasprotju s Škerjančevimi profesorji je bil Alois Hába usmerjen v raziskovanje nove glasbe tako na ravni skladateljskega kot glasbeno-teoretskega dela.³⁵ Osterčevo bivanje v Pragi je »bistveno preusmerilo dotedanjo skladateljevo idejno in estetsko naravnost, saj je poslej odločilno in daljnosežno vplival na razvoj slovenske glasbe tako z besedo kot s svojimi kompozicijami.«³⁶ Vendar pa to ne bi bilo mogoče, če skladateljev umetniški potencial ne bi imel afinitete, entuziazma, vere in želje po izražanju novega v glasbi. Prav to je skupaj z Osterčevim uveljavljanjem nove glasbe in zavzetostjo za novo vneslo v slovenski glasbeni prostor tisti do takrat nepojmljivi in neznani pretres, ki je povzročil polarizacijo »pro in contra« (Karol Pahor) – na eni strani Osterčevi učenci, na drugi večji del domače glasbene javnosti. Čeprav so Osterčevi učenci pozneje ubrali različna ustvarjalna pota in se tako tudi odmaknili od učiteljevih estetskih in idejnih izhodišč, pa so soglasni, da je Osterc v tridesetih letih zavzemal osrednje mesto v slovenski glasbi ne le po skladateljski, temveč tudi po kompozicijsko-pedagoški plati.³⁷ V zvezi s tem je zanimivo pričevanje Marjana Lipovška, ki je kompozicijo sprva študiral pri Škerjancu, potem pa pri Ostercu. Lipovšek jasno ločuje med Škerjancem skladateljem (meni, da je kljub slogovni drži ustvarjalno daleč premalo upoštevan) in Škerjancem pedagogom, ki po njegovih besedah »ni bil kdovekako dober učitelj, ker se mu ni ljubilo. Šolal se je v Parizu pri d'Indyju (tu je gotovo izkusil sijajno tradicionalno šolo!), kjer se je nekako navzel te pariške impresionistične in poimpresionistične 'atmosfera', ampak študentom tega ni dajal v taki meri, kakor bi bilo treba. Tako da smo študentje pri njem ostali nekako neizšolani, nekako v zraku! Potem

³⁴ V tem kontekstu se razumevanje pojma šola ne nanaša samo na teoretično podprta kompozicijska vodila (to velja le v primeru Hábe), temveč na siceršnjo idejno in estetsko usmerjenost skladateljev.

³⁵ Hába je leta 1927 izdal učbenik *Neue Harmonielehre (Neue Harmonielehre des Diatonischen, Chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems)*, Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel 1927).

³⁶ Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1979, str. 198.

³⁷ Pavel Šivic je kot dobro Osterčevo lastnost poudaril dejstvo, da »učencem nikdar ni ubijal veselja do skladateljevanja, temveč jih je rajši vedno vzpodbujal« in prav to je »rodilo za slovensko glasbo ugodne posledice. S tem seveda ni rečeno, da je Osterc odobral vedno in pri vsakomur vse, kar je štel v slovensko glasbo, toda rajši je zavrnil skladbo plehkkih vzorov kot pa pomanjkljivo skladbo, ki se je skušala dokopati do solidnejših zgledov.« Pavel Šivic, Slavko Osterc, *Varia musicologica* 2, ur. Katarina Bedina, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995, str. 69. Pahor kot Osterčev dopisni učenec kompozicije je svojega učitelja doživljal kot »človeka, učitelja in glasbenega tvorca«, na katerega »se je glasbena mladina kmalu začela navezovati«. »Krog njegovih somišljenikov se je stalno večal in z njimi je Osterc že po nekaj letih zavzel vodeče mesto v slovenski glasbi.« Karol Pahor, Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc, *Varia musicologica* 2, ur. Katarina Bedina, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995, str. 83.

sem prišel k Ostercu. On je slovenskemu krogu glasbenikov (in s tem seveda tudi svojim učencem ter občinstvu nasploh) dal precej drugačne pojme [...] o tem, kaj naj bo in kaj naj ne bo sodobno. Osterca osebno zelo cenim. Samo veste, komponirati klavirske stvari po Osterčevo in za seboj imeti Škerjančevo šolo pa je seveda grozno težko.«³⁸

Za obdobje po Osterčevi smrti in nasploh po drugi svetovni vojni smemo reči, da se je pojavila slutnja novega časa, ki se je dokončno uresničila v šestdesetih letih z novo generacijo skladateljev v skupini Pro musica viva.

Glasbenoestetski nazori Janka Ravnika

Ravnikova razmišljanja o umetnosti, predvsem pa o glasbi predstavljajo tisto področje izražanja, v katero je skladatelj le redko zahajal. Pravzaprav se je teh vprašanj dotaknil šele takrat, ko so bila nanj neposredno naslovljena.

Zahvaljujoč Ravnikovemu načinu pisanja (pisem, esejev in oddaj) – skladatelj je pred končno verzijo vedno pripravil eno ali več različic³⁹ in tako zapustil tudi nekaj kopij odposlanih pisem⁴⁰ – lahko le delno rekonstruiramo obseg skladateljeve korespondence in – kar je še bolj pomenljivo – dobimo vpogled v vsebino, ki ji je namenjal največ pozornosti.

Iz obdobja med obema vojnama ni ohranjenega tovrstnega gradiva, medtem ko po drugi vojni v fragmentih zasledimo Ravnikove misli o glasbi in v enem od pisem celo razmišljanje o stanju sodobne slovenske glasbe. Pismo, ki ga je skladatelj pisal Janu Šlajsu in Rūži Šlajsovi⁴¹ in je nastalo nekje konec petdesetih ali v začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja,⁴² je še posebej zanimivo, saj je edino, v katerem Ravnik odprto izraža svoje mnenje o sodobni slovenski glasbi. Gre za krajši odlomek, ki ga uvaja razmišljanje o aktualnosti zasedbe Šlais–Ravnik: »Ali ne opažaš morda, da je današnja mladina drugače orientirana? In da ni za nas 'romantično' čuteče umetnike več sončnega prostora? In da ni

³⁸ NUK, Glasbena zbirka, Marjan Lipovšek, *Kronika, Intervjuji*. Neobjavljen intervju je pripravil Radovan Škerjanc leta 1990, str. 17.

³⁹ Te so mu po vsej verjetnosti služile kot osnova ali pa bile delovna verzija končnega izdelka.

⁴⁰ Ohranjena korespondenca je večinoma iz novejšega časa, po drugi svetovni vojni.

⁴¹ Jan Šlais je istočasno z nadaljevanjem študija violine na mojstrski šoli profesorja Otokarja Ševička v Pragi (študij violine je končal že leta 1913 na praškem konservatoriju) začel poučevati na ljubljanskem konservatoriju (jeseni 1921), kjer je dosegel velike umetniške in pedagoške uspehe. Na slovenska tla je prinesel mojstrsko šolo Ševičkove violinske igre, številni njegovi učenci (med njimi tudi Karlo Rupel, s katerim je Ravnik precej koncertiral) pa so nadaljevali študij v tujini. Celo Alois Hába je opozoril na njegove učence, ki naj bi vzbujali splošno pozornost. Rūža (Rūžena) Šlaisová, žena Jana Šlaisa, je študirala klavir na praškem konservatoriju pri Josefu Jiráňku. Poleg številnih nastopov je svoje delo v Sloveniji razvijala v pedagoški smeri: od leta 1931 do leta 1946 je z vmesno prekinitvijo poučevala najprej na konservatoriju, nato pa na glasbeni akademiji. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995, str. 203.

⁴² Pismo se začne z »Dragi prijatelj Jan, ljuba Ruža« in večji del vsebine je zasebne narave. Čeprav na kopiji pisma ni datuma, lahko iz vsebine sklepamo (»Polagoma bom zapustil ustanovo, na kateri sem delal od leta 1919.«), da je nastalo pred Ravnikovo upokojitvijo leta 1962. Pismo se nahaja v skladateljevi zapuščini, ki jo hrani skladateljev vnuk Matej Ravnik.

prostora za sentiment? [...] jaz sem se že v to popolnoma užil, seveda z nekim notranjim odporom, protestom [...] Jaz to občutim tembolj kot skladatelj, kajti na tej situaciji in tej 'umetniški' usmeritvi kakršna je sedaj nastopila ni kaj spremeniti. Značilno za ta trenja na skladateljskem področju je bila objavljena kritika Lucijana M. Škerjanca skladbe Primoža Ramovša. Zaslužna obsodba, četudi zelo ostra! Razumem Škerjanca, da je moral enkrat povedati. Sem popolnoma njegovih naziranj. Toda kaj pomaga, da je Škerjanc velika avtoriteta, po celem svetu gre muzika in vse ostale umetnosti svojo pot.«⁴³

Omenjen odlomek je pomenljiv iz več razlogov. Ravnik opredeljuje svoj odnos do nove glasbe, v kateri nikakor ne prepozna svojega glasbeno-umetniškega prepričanja in mu je zato tuja, saj so njegova estetska izhodišča globoko zakoreninjena v glasbi preteklosti, v času sentimenta in romantike. Od tod postane razumljivo tudi njegovo soglašanje s Škerjančevimi v tradicijo usmerjenimi stališči. Omenjeno pričevanje pa odpira tudi nekatera vprašanja. Kako je Ravnik dojemal različnost kompozicijskih šol v tridesetih letih 20. stoletja? Ali je prav tako sodil o Osterčevih estetskih in kompozicijskih prizadevanjih? Ali se je sploh ukvarjal s stanjem sočasne slovenske glasbe v tridesetih letih? Ali pa je vprašanje lastne in sočasne kompozicijske prakse postavil v ozadje zaradi pedagoškega dela, koncertiranja⁴⁴ in ne nazadnje fotografske in filmske umetnosti? Odgovor vsekakor ni dokončen, vendar je jasno, da Ravnik kompoziciji in kompozicijskim vprašanjem v tridesetih letih ni namenjal svoje pozornosti. Seveda tudi to dejstvo poraja vprašanje, zakaj, zlasti če ga podčrtuje ugotovitev, da je bil Ravnik na ustvarjalnem področju omenjenega obdobja pretežno zavil v molk. Kaj je bil vzrok, da se je Ravnik skladateljsko umaknil, si lahko danes razlagamo le hipotetično. Morda je Ravnik zaradi obremenjenosti na drugih področjih kompozicijo nekoliko zanemaril in se predvsem posvetil svojemu poklicnemu delu ter komornemu muziciranju, ki ga je brez presledkov uresničeval vse od šolanja pri Glasbeni matici.⁴⁵ Možno pa je tudi, da je Osterčev prihod na slovensko glasbeno sceno v tridesetih letih, zlasti pa predanost učencev njegovemu pojmovanju sodobne glasbe, pri nekaterih v tradicijo naravnanih skladateljih povzročil ustvarjalno negotovost, mogoče celo dvom v lastna glasbenoestetska prepričanja.

Navedeni odlomek pisma nas navaja k ugotovitvi, da je bil Ravnik v svoje nazore o

⁴³ Glej omenjeno pismo.

⁴⁴ V tridesetih letih je Ravnik zelo veliko nastopal kot komorni glasbenik. Iz koncertnih poročil in kritik je razvidno, da je nastopal s številnimi uveljavljenimi slovenskimi izvajalci, med katerimi izstopajo Karlo Rupel, Josip Rijavec, Julij Betetto, Pavla Lovšetova in drugi. Katarina Bogunović Hočevar, *Recepcija Ravnikovega glasbenega delovanja v slovenski glasbeni publicistiki*, *Muzikološki zbornik* 41/1 (2005), str. 81–89.

⁴⁵ V pismu Otonu Bajdetu, kjer Ravnik opisuje svojo življenjsko in umetniško pot, pravi, da se je njegovo reproduktivno udejstvovanje pričelo že v času šolanja pri Glasbeni matici. »V letih koncem prvega decenija tega stoletja nas je bilo nekaj mladih, za glasbo navdušenih dijakov, med katere štejem predvsem že umrlega, slovitega pevca Josipa Rijavca, dalje izvrstnega pianista Cirila Ličarja, pozneje rednega profesorja za klavir na Akademiji za glasbo v Beogradu, ter Nika Štritofa, poznejšega dirigenta v Ljubljani. Omenjeni študentje in jaz smo tedaj tvorili nekak zaključen krožek, ki je postavljaval takorekoč prve temelje našemu glasbeno-reproduktivnemu polju. Gonilna sila v naših stremljenjih je bil skladatelj Anton Lajovic.« Gl. Odlomek iz pisma prijatelju Otonu Bajdetu. Janko Ravnik je pismo naslovil na Otona Bajdeta, ravnatelja glasbene šole v Mariboru, 26. januarja 1968. Kopijo pisma hrani skladatelj vnuč Matej Ravnik.

glasbeni umetnosti prepričan. Iz njegovih stavkov izhaja gotovost, za katero se zdi, da je Osterčevi nazori niso kaj preveč omajali. Zato bi mogoče pri iskanju vzroka za Ravnikov ustvarjalni umik v tridesetih veljalo bolj upoštevati prvo domnevo kot pa morebitne ustvarjalne dileme. Ravnikove besede so za razumevanje njegovih pogledov na sodobno glasbo zelo pomenljive, čeprav predstavljajo v celotnem pismu zgolj obrobní del celote. Predvsem je pomembno to, da gre za navedke iz zasebne korespondence.

Da skladatelj svojega mnenja o sodobni slovenski glasbi javnosti ni rad razgrinjal in nikakor ne tako neposredno, nam pove njegov odgovor na vprašanje, kako sprejema najnovejša dogajanja v glasbeni kulturi in kakšno sporočilo bi posredoval mladi kompozicijski generaciji.⁴⁶ Ravnik se prvemu delu vprašanja spretno izogne, tako da poudari svoje pedagoško in izvajalsko delo ter pripomni še, »da je naša glasbena kultura dosegla velik vzpon in to zlasti po naši osvoboditvi«. Za drugi del vprašanja sicer pove, da mu je težje odgovoriti, vendar kljub temu nadaljuje z mislijo, da gre kompozicijski razvoj slovenskih sodobnih skladateljev svojo pot naprej, ne da bi se pri tem oziral na estetske zakone in poglede, ob katerih je njegova generacija gradila glasbena dela. Nadaljuje, da so zaradi takšnih stališč kakršnekoli »direktive in smernice«, ki jih vsaka revolucionarna misel vnaprej odklanja, nesprejemljive. Svojo misel sklène: »V koliko zasledujem in skušam analizirati vsa opazovanja in jih privedi do gotovega zaključka, pridem končno do prepričanja, da bodo po sili razmer, to se pravi iz kaotičnega stanja, v katerega smo po nekih do sedaj še nepojasnjenih silah, ki negirajo resničen in pravi razvoj – da bomo končno le morali zavzeti drugačna stališča: bližja in bolj odgovarjajoča idealom in potrebam sodobnega našega človeka!« Čeprav je sporočilo mladi generaciji skladateljev zanj neumestno, nadaljuje prav s sporočilom, katerega pomen ni povsem jaseñ. Kaj Ravniku predstavlja »kaotično stanje«, kaj »negacijo resničnega sveta« in kaj razume kot »potrebe sodobnega človeka«, je precej nejasno. Zdi se, da je s svojim odgovorom želel ostati nevtralen in obenem najti nišo, v kateri bi se lahko prepoznali vsi skladatelji.

Na splošno bi lahko dejali, da Ravnik o glasbi ni rad govoril; ne o glasbi nasploh, ne o svojih glasbenih nazorih ali skladbah. Ta nazor lahko prepoznamo tudi v njegovem pedagoškem pristopu; veliko bolj kot fenomenologiji glasbenega dela se je namreč posvečal klavirskemu zvoku, tj. poslušanju akordov, medsebojni dinamiki le-teh, torej muzikalni upodobitvi glasbeno-dramaturškega loka.⁴⁷ Bolj kot poglobljeni študij glasbenega dela je od svojih študentov pričakoval »predanost glasbi in njenemu izrazu«. ⁴⁸ Če izhajamo iz Ravnikovega pedagoškega dela, vidimo, da mu razglabljanje o glasbi ni bilo prav blizu. To lahko prepoznamo tudi v različnih radijskih oddajah, v katerih se je raje posvečal različnim (z glasbo povezanim) dogodkom iz življenja kot pa glasbi sicer ali pa svojim skladbam.

V njegovi zapuščini najdemo tudi beležko, kjer podrobneje spregovori o svojih

⁴⁶ *Vprašanja in odgovori*. Ravnikov rokopis, v katerem je skladatelj odgovarjal na nekaj zastavljenih vprašanj, za katera pa ne vemo, kdo jih je postavil in ali so bili odgovori kje objavljeni, bodisi v obliki intervjuja bodisi kakšnega drugega prispevka. Kopijo rokopisa hrani skladateljev vnuk Matej Ravnik.

⁴⁷ V tem oziru sta zlasti zgovorni pričevanji Milivoja Šurbka in Zdenke Novak. Gl. Darja Koter, Ljubljanska pianistična šola, *Janko Ravnik (1891–1982)*, Glasbeno-pedagoški zbornik 8, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2007, str. 41.

⁴⁸ D. Koter, nav. delo, str. 40.

kompozicijah. Gre za osnutek rokopisne različice z naslovom *Spomini na mojo mladost in glasbeno delovanje*,⁴⁹ v katerem posveti nekaj besed svojemu skladateljskemu opusu, podrobneje pa označi okoliščine nastanka dela *Seguidille*. Bolj kot strukturi dela se skladatelj posveča čustvom ob doživljanju vsebine besedila, svoje razmišljanje pa sklence z mislijo: »Domnevam, da sem vam s tem podal primer, kako nastajajo glasbene stvaritve. Podobnih navdahnjen je brez števila!«⁵⁰

Prešernovi nagrajenci leta 1968, med katerimi je bil tudi Ravnik, so na prošnjo uredništva *Naših razgledov* odgovarjali na vprašanje: »V čem je vaša ustvarjalna dilema, temeljni umetniški konflikt v vas ali v vašem odnosu do okolja in sveta?« Ravnikov odgovor zaradi pomenljivosti in boljšega razumevanja skladateljevih umetniških nazorov navajam v celoti:

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

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

O mojem umetniškem odnosu do okolja in sveta mi je težko govoriti ali povedati tisto, kar bi vas zadovoljilo. Svet in okolje sem pravzaprav sam v sebi. Gotovo so se moje stvariteljske moči dotikale najrazličnejših zvrsti glasbenih umetnin in je bil v času mojega glasbenega študija in dozorevanja tak stik celo nujen, vendar ni mogel preusmeriti moje poti, mojega glasbenega izraza. Kajti če bi to postalo dejstvo, bi taval kot izgubljenec sredi neizmerne gozda ali čolniček sredi morja.

Z gotovostjo in močno samozavestjo pa lahko rečem: v ustvarjalni in poustvarjalni dejavnosti me je gnala in krepila posebna sla. V glasbi sem slej ko prej iskal lepoto. Iskal sem nova harmonska pota, nove barvne izraze, arhitektonsko zaokroženost, razpoloženska slikanja, iskal sem človekovo čustvenost. Tako sem hodil po svojih poteh, dokler nisem prišel do 'globoke, predane, polne in zanosne lirične poezije', kakor pravi o mojih delih (Lirični spevi) Marjan Lipovšek.«⁵¹

Iz tega pričevanja, nastalega ob koncu Ravnikove ustvarjalne poti, je jasno, da se skladatelj ni nikoli želel odreči iskanju lepega v umetnosti. Njegova predstava o lepi glasbi, o njegovem glasbenem izrazu je edina smernica, na katero se je hotela in mogla

⁴⁹ V zapuščini Janka Ravnika najdemo več variant rokopisov z naslovom »Spomini na mladost in glasbeno delovanje«, na osnovi katerih je bila pripravljena radijska oddaja z naslovom *Naši umetniki pred mikrofonom* (26. maj 1980). V teh nekaj različicah rokopisov najdemo dejstva, ki so bila po vsej verjetnosti zaradi časovne zamejenosti oddaje v končni verziji izpuščena.

⁵⁰ Prav tam.

⁵¹ Janko Ravnik, Ustvarjalne dileme, *Naši razgledi* 3 (1968), str. 74.

opirati njegova estetika. Brezpogojno zaupanje v estetiko izraza, ki korenini v pojmovanju glasbe kot jezika duše in s tem v romantični estetiki glasbeno lepega, Ravniku ni dopuščalo identificiranja z novo glasbo. Z dojemanjem umetnosti kot doživljanja in čustvovanja sporoča, da je zanj odločilni glasbeni kriterij estetski. Sebe razume kot predstavnika tistih skladateljev starejše generacije, ki so prisegali na pravilo: Umetnost bodi lepota! ter v umetnosti iskali notranjo uteho, pomirjenje, vznesenost in hrepenenje po globokih doživetjih.

Pričevanja, ohranjena v zasebni korespondenci, potrjujejo, da se je Ravnik strinjal s Škerjančevimi, v tradicijo usmerjenimi stališči, saj so bila njegova estetska izhodišča globoko zakoreninjena v glasbi preteklosti, sentimenta in romantike. Osterčeva prepričanja so mu bila ne le tuja, temveč jim ni namenjal ali pa ni utegnil nameniti svoje pozornosti. To ugotovitev potrjuje njegova intenzivna pedagoška, pianistična, fotografska in filmska dejavnost v tridesetih letih prejšnjega stoletja. Tako se izkaže, da Ravnik v okviru časa med vojnama ni bil ne kompozicijsko ne publicistično vključen v dogajanja, ki so zaznamovala in prevetrila slovensko glasbeno stvarnost. Njegov ustvarjalni položaj je treba potemtakem opazovati kot položaj ustvarjalca, ki je deloval v opisanem glasbenem okolju, vendar pa premene, ki so se začele dogajati v dvajsetih in se zgodile v tridesetih letih, niso vplivale na njegove glasbenoestetske nazore.

RAVNIK'S MUSICAL-AESTHETIC OUTLOOK IN THE CONTEXT OF THE TWO CONTEMPORARY SLOVENIAN COMPOSITIONAL SCHOOLS

Summary

The compositional achievement of Janko Ravnik was most significant for the history of Slovenian music during his first decade of creativity, between 1911 and 1921. Within the circle of composers associated with the journal *Novi akordi* (New Chords) Ravnik was regarded as a promising compositional personality, and enjoyed the support of the leading lights of the Slovenian musical scene (Gojmir Krek, Anton Lajovic and Matej Hubad), despite the fact that he had never studied composition. From the 1920s onwards Ravnik dedicated himself primarily to pedagogical work, while also devoting a large part of his time to non-musical activities. Although he remained active as a composer until the 1950s, the number of compositions written during the period of his pedagogical activity (lasting four decades) is not comparable with the number of compositions from his first creative decade. The discussion seeks to establish why Ravnik descended into creative silence in the 1930s. It accordingly examines the hypothesis of an influence of Slavko Osterc's aesthetic and compositional ideas. In addition to considering the known musical-aesthetic outlook of Osterc, the first part of the article also discusses that of Lucijan Marija Škerjanc, thereby encompassing the musical-aesthetic outlook of the two compositional authorities of the 1930s. The second part of the article addresses the question of Ravnik's musical-aesthetic views, placing them in the context of the two compositional schools.

The 1930s brought a shock to the Slovenian musical scene. Osterc's adherents,

primarily young composers and in particular his own pupils, recognized in their teacher's creative work the originality of a new spirit, the most interesting personality of his time, etc.

Alongside Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc represented one of the leading compositional authorities in the 1930s, a fact confirmed both by his position at the Music Academy, where he was Professor of Composition, as well as within Slovenian musical life. His importance is further confirmed by the testimonies of the younger generation of composers. Given that during the 1930s Škerjanc and Osterc were the principal teachers of composition at the Music Academy, we may assume, in the light of their entirely different musical poetics and with a knowledge of the state of Slovenian music at that time, that the former was accepted in broader musical circles and, not least, also by the musical establishment of the period, while the latter was primarily an embodiment of the new creative power and its driving force, but was understood only by the younger generation of composers. Whereas Osterc was supposed to be an "unrelenting enemy of Romanticism", of its "mawkishness" and "sentimentality", Škerjanc advocated expression in music, its inner emotional impulse. Their diverse aesthetics, hence artistic views, must be attributed both to their different personal creative inclinations and to external factors.

Ravnik's thoughts about art, and above all about music, represent an area of expression that the composer rarely visited. In fact, he touched on these questions only when they were directly addressed to him. None of this kind of material from the inter-war period has been preserved, whereas after the Second World War we can follow Ravnik's thoughts about music in fragments. In one of his letters we even discover his view of the state of contemporary Slovenian music. In this letter Ravnik defines his attitude towards new music, in which he does not recognize his own musical-artistic convictions, and which is therefore foreign to him, since his own aesthetic points of departure are deeply rooted in the music of the past, in the era of sentiment, emotion and Romanticism. From this standpoint, his concurrence with Škerjanc's tradition-oriented position also becomes understandable. Not only were Osterc's beliefs foreign to Ravnik: he did not even devote any attention to them or set aside the time to do so. This finding is confirmed by his intensive pedagogical, pianistic, photographic and film activities in the 1930s.