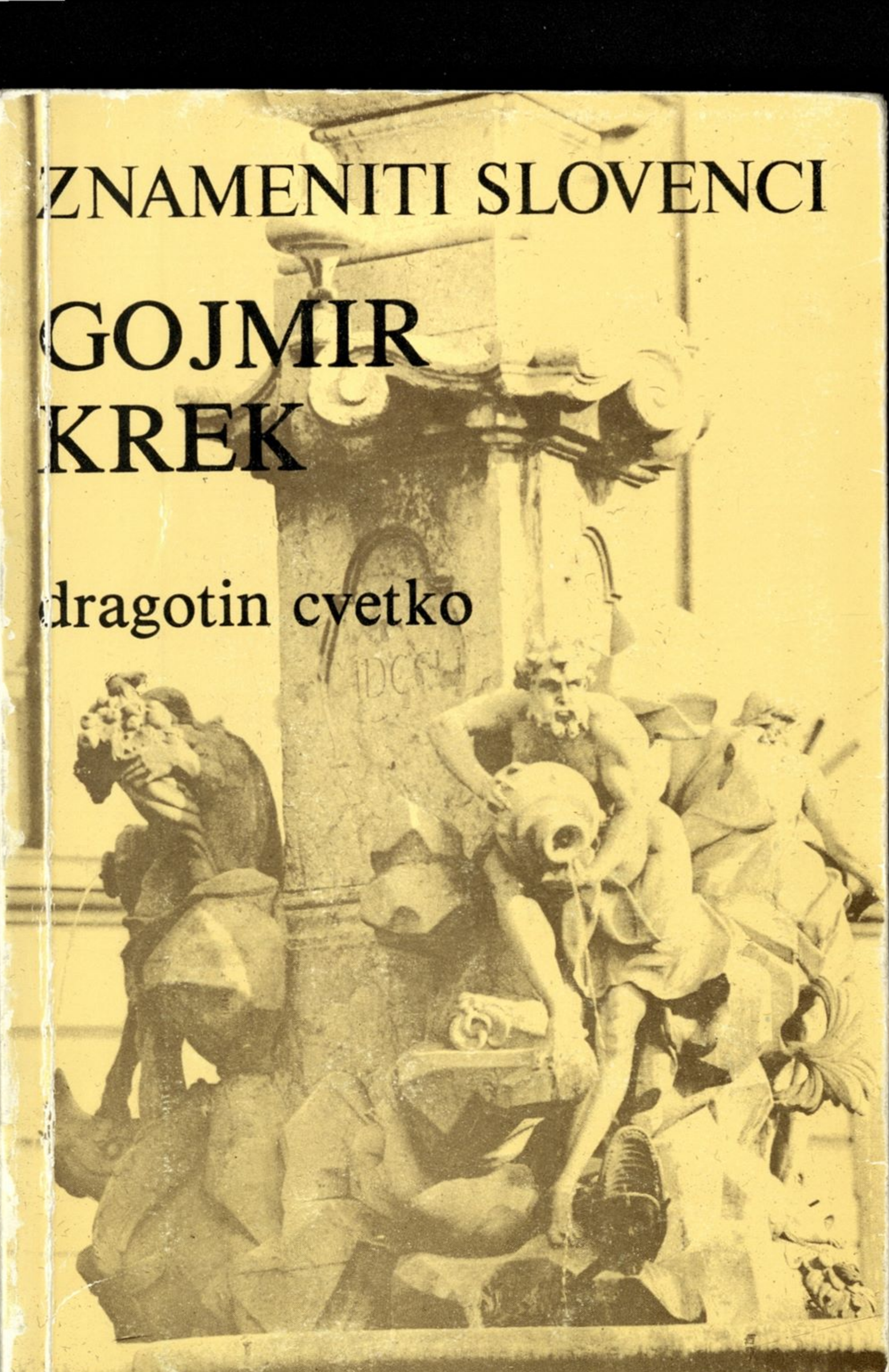
ZNAMENITI SLOVENCI

GOJMIR KREK

dragotin cvetko



partizanska knjiga

Gojmir (Gregor) Krek (1875—1942) spada v slovensko skladateljsko generacijo, ki je nastopila ob prelomu 19. stoletja. Po poklicu je bil pravnik, vendar se je v veliki meri posvečal glasbi, ki mu je pomenila njegov drugi duhovni JAZ.

V skladanju se je poskusil že v 80-ih letih preteklega stoletja. Sistematično je študiral glasbo in hkrati pravo v Gradcu. Po promociji za doktorja prava je bil najprej v sodni službi v rodnem mestu, 1900 pa je postal sodni pristav in nato sodnik v Ljubljani, vmes še v Leipzigu, kjer se je pravniško izpopolnjeval — vse med leti 1900—1902. Zatem je bil v službi Vrhovnega sodišča na Dunaju in je bil poklican k Deželnemu sodišču v Ljubljani in tu ostal do smrti. 1919 je bil izvoljen za rednega profesorja na pravni fakulteti, ki ji je bil večkrat dekan, univerzi pa rektor. Vmes je opravljal še vrsto raznih dolžnosti, pravniških in tudi glasbenih. Leta 1939 je postal redni član ljubljanske Akademije znanosti in umetnosti in bil tudi njen glavni tajnik.

Krekovo glasbeno delo je bilo zelo vsestransko. Pisal je kritike, v raznih člankih razmišljal o glasbenih problemih, zlasti takih, ki so veljali v slovenski glasbi. Le-to je hotel približati novejšim evropskim stilnim tokovom. V ta namen je, sam pozni in deloma novi romantik, 1901 utemeljil revijo Novi akordi, ki jo je urejal ves čas njenega izhajanja, do leta 1914. Sprva je imela le notno prilogo, v kateri so sodelovali številni skladatelji ne glede na to, kako so bili nazorsko usmerjeni, a so se pod urednikovim mentorstvom mnogi preusmerjali v naprednejše oblikovanje. V 9. letniku revije je Krek uvedel še literarno prilogo, ki je bila zelo pomembna posebno zaradi postopnega formiranja glasbene kritike in publicistike.

ZNAMENITI SLOVENCI

G 8 11
11

CIP — katalogizacija v knjigi
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

929 Krek G.
78(497.12):929 Krek G.

CVETKO, Dragotin
Gojmir Krek / Dragotin Cvetko. — V Ljubljani : Partizanska knjiga, 1988. — (Znameniti Slovenci)

DRAGOTIN CVETKO

4942252

GOJMIR KREK

Partizanska knjiga

494232

494232

Narodna in univerzitetna knjižnica
Ljubljana
21 -07- 1998
1 19981O332

Liście

Lie-ci ca wyjd z mo-ro, ikr

Ja Grajcio Rzek

Gojmir Krek

V ČASU IN PROSTORU

Ko je Izidor Cankar pripravljal svoje „Obiske“ — objavljal jih je v Domu in svetu (1911) in izpopolnjene izdal leta 1920 — je zanje kot že tedaj pomembno osebnost slovenskega kulturnega sveta izbral tudi Gojmira Kreka. Obiskal ga je v njegovem stanovanju na Dunaju. Ko je pozvonil, je zaslišal „v predsobi dolg, škripajoč korak in rezek glas: ko bi ne vedel, da je dr. Krek jurist, bi ga bil spoznal po glasu“. Krek ga je odvedel v salon, kjer je Cankar opazil „kaos drobnih predmetov, zbranih z nežnim okusom udobnostnega športnika, tako zelo nepotrebnih in tako neobhodno potrebnih, če naj se človek izvrstno počuti, da je ni središčne točke, ki bi se nanjo oprl begoten pogled in se umiril na trdnem stalu“. Ko sta se začela pogovarjati, je Cankar dobil vtis, da Krekova beseda „združuje živahno vehemenco s prepričevalno gotovostjo sodbe“. Zdelo se mu je, da je Krek „eden tistih značajev: kadar jih srečamo, se ozremo s skeptičnim pogledom v tako nesimetrično parcelirane pokrajine lastnega srca. Njegova beseda ne pridobiva z ljubeznivostjo in prijaznostjo, ker je nima (še nikdar nisem opazil posebne ljubeznivosti pri ljudeh, ki so zelo samostojni); tudi ne s štajersko izgovorjavo, dasi draži uho, ampak le s skrivnostno silo prepričanja in odločnosti, ki je tudi karakteristika Krekovega obraza. Poglejte ta obraz na fotografiji“ (Cankar jo je objavil in je bila očitno iz tedanjega časa), „kjer je v profilu in morda še bolj značilen: nad neznatnim čelom indiferentna frizura; oči so ostre, pa ne preveč izrazite; pač pa je pri arhitekturi obraza odločno poudarjena spodnja stran, kar je, kakor uči opažanje, znamenje energije“.

Tako je ob prehodu iz prvega v drugo desetletje 20. stoletja sodil Cankar o mladem Kreku, ki se je rodil 27. junija 1875

v Gradcu očetu Gregorju, znanemu slavistu, rojenemu v Četeni ravni nad Škofjo Loko, domnevno stricu J. E. Kreka, česar pa genealoške raziskave R. Andrejke niso potrdile. Mati je bila po rodu Nemka iz rodu Pilger v Celju; njena mati pa je bila sestra Luize, žene Radoslava Razlaga. V svojem rodnem mestu je Gojmir, krščen za Gregorja (ime Gojmir si je izbral zato, da ga ne bi morda zamenjavali z očetom, vendar ga je uporabljal le kot skladatelj, ne pa kot pravnik), obiskoval ljudsko šolo in akademsko gimnazijo. Na tej je leta 1893 maturiral in zatem preživel del počitnic v Zagrebu. Nato je na očetovo željo — sam je želel študirati zgodovino in jezikoslovje — v Gradcu študiral pravo in bil 30. junija leta 1898 promoviran za doktorja prava. Hkrati se je pri svojem očetu posvečal slovenistiki in v zadnjih semestrih svojega pravnega študija še obiskoval predavanja Strzygowskega iz umetnostne zgodovine z namenom, da bi se čimbolj razgledal v umetnosti. Pri tem pa je zanimivo in tudi značilno, da ga v času študija na graški univerzi niso interesirala predavanja iz teorije in zgodovine glasbe Friedricha von Hauseggerja.

Očetov zgled je Gojmira vsekakor zelo mikal. Cankarju je dejal, da bi o sebi skoraj „lahko rekel to, kar je dejal Goethe o sebi: Vom Vater hab' ich die Statur, des Lebens ernstes Führen,/Vom Mütterchen die Frohnatur und Lust zu fabulieren". Pripovedoval je, da je bil kot otrok rad v očetovi knjižnici in bral, „ne, požiral najrajši pravljice, ki jih je bilo obilo, ker se je oče posebno rad bavil s fokloro".

Tako se je zgodaj zanimal za literaturo. Komaj štirinajstletnik je poslal uredništvu lista „Der gute Kamerad" povesti „Vaterlandsliebe und Pflichttreue" in „Talis mors", ki pa nista bili objavljeni. Tri leta pozneje je s podpisom „Gregor K-k" v „Südsteirische Post" (1892, št. 70) objavil prispevek z naslovom „Was der Quelle rauscht — Ein modernes Rojenice-Märchen", ki je verjetno nastal pod očetovim vplivom in na njegovo spodbudo. Potem je še kot študent objavljal potopisne črtice in razna poročila o kulturnih dogodkih, o katerih bo pozneje še govor.

V to aktivnost spada tudi Krekovo zanimanje za Antona Aškerca, za katerega ga je ravno tako verjetno navdušil oče.

O njem je napisal „Studie mit Uebersetzungsproben“, ki je v rokopisu v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici (sign. 904, Krekova zapuščina) in je bila natisnjena v Ljubljani leta 1900. Z Aškercem je po vsem sodeč bil v tesni zvezi, pesnik mu je večkrat pisal v Gradec, na Dunaj, Leipzig, tudi v Ljubljano, o čemer priča ohranjeno gradivo za čas do 1907. Medsebojno sta si pisala še zlasti, ko je šlo za prevode. O tem priča na primer pismo, ki ga je „mestnemu arhivarju i.t.d.“ Aškercu pisal Gojmir Krek dne 19. 11. 1899 in je datirano „v Gradci“. Takole se glasi: „Vaše blagorodje!/Prejemši Vaše cenjeno pismo z dne 18. 11. 99 naznanjam Vam sledeče: Kar se dostaje popravljanja mojih prevodov“ — očitno je šlo za cit. študijo —, „dovoljujem v to z izrecnim pogojem, da se tiskanje z ozirom na posvetilo nikakor ne smé le količkaj zakasniti. Tudi smem zahtevati, da se poprave takoj v moj rokopis upišejo in da jih dobim že s korekturami pol v pregled./Na prof. Funteka prestave se žalibog zdaj ne morem več ozirati, ker bi se to ne dalo z lepa z vso mojo razpravo v sklad spraviti. Vsekako sem pa pripravljen jedno ali drugo posebno vspelo tako prestavo vsprejeti, ako se bode dala lahko in primerno vplesti v besedilo razprave. Sploh pa ne morem veliko več prostora za te stvari žrtvovati, ker bi se s tem natis zopet podražil, in da moram jaz sam polovico stroškov poplačati, Vam je g. založnik gotovo tudi povedal./Z odličnim spoštovanjem Vaš udani Dr. G. Krek.“

Kakšne vrste popravke je želel Aškerc in kakšne prevode so predlagali drugi prevajalci, je deloma razvidno iz izdaje, ki je bila realizirana v času, ko se je bil oster boj za Aškerca in proti njemu: Krek je bil seveda odločno na Aškerčevi strani in se je zanj v vsem zavzel. To in ono njegovo sugestijo je kajpak upošteval, kolikor je bilo to v času tiska še mogoče.

Izdaja je naletela na ugoden odmev, češ, Krek je „nenavadno čuteč estet“, v njem je „dober kos poeta“, njegova sodba je samostojna, „njegov slog pa verna priča samobitne individualnosti“. Do kakršnega koli razhajanja z Aškercem ne v tem ne v kakem drugem primeru ni prišlo. To trditev krepi tudi dejstvo, da sta oba, sin Gojmir in oče Gregor, Aškerca visoko cenila. Gojmir tudi po očetovi smrti (1905), ko mu je

morda tudi na Aškerčevo spodbudo pisal Ivan Hribar: „Ko sem pokojnega gospoda očeta v njegovi bolezni obiskal, menila sva se med drugim tudi o njegovi knjižnici. / Izrazil sem mu misel in željo, da bi ostavil svojo knjižnico bodočemu slovenskemu vseučilišču v Ljubljani, do njegove otvoritve pa, da bi se hranila v mestni knjižnici. On mojemu nasvetu ni nasprotoval; čujem pa, da ob svoji smrti ni ničesar določil, kaj se ima s knjižnico zgoditi in da so njegovi dediči na tem, da bi knjižnico razprodali. / Brezdvomno bi antikvarji — kajti le ti se utegnejo za njo zanimati — ponudili neznatno ceno. Ne odgovarjalo bi pa to tudi intencijam, katere je imel pokojni gospod oče, ko si je to knjižnico nabavljal, in bi se njemu postavil častnejši in primernejši spomin, če bi se knjižnica posvetila onemu namenu, katerega sem gospodu očetu označil jaz in katerega tu ponavljam. / Usojam si Vam blagorodni gospod dati to stvar v razmišljevanje in beležim z izrazom odličnega spoštovanja udani Iv. Hribar.“

Hribarjeva sugestija je učinkovala. Knjižnica Krekovega očeta ni bila razprodana, našla je prostor na odgovarjajočem mestu. Ob očetovi smrti je bil Gojmir (Gregor) Krek že nekaj let v pravniški službi, ki jo je — po navedbi v Članskem listu Slovenske akademije znanosti in umetnosti — nastopil v Gradcu že leta 1897; po podatku Milana Škerlja (Zbornik znanstvenih razprav juridične fakultete v Ljubljani XIX., 1942, Ljubljana 1943, 8) je tam pri deželnem sodišču postal avskultant. Leta 1900 je opravil sodniški izpit in bil še istega leta imenovan za sodnega pristava v Ljubljani. Jeseni leta 1893 je odšel na izpopolnjevanje v Leipzig, kjer je po naročilu naučnega ministrstva študiral na univerzi novo nemško civilno pravo. V Ljubljano se je vrnil kot sodnik (1903), konec leta 1904 pa je bil zastran svojih sposobnosti poklican v tajništvo Vrhovnega sodnega in kasacijskega dvora na Dunaju. Tam je ostal do leta 1918. Vmes je leta 1907 postal svétniški, leta 1911 pa dvorni tajnik in leta 1918, še pred koncem prve vojne, svétnik višjega deželnega sodišča.

Z odločbo Narodne vlade Slovenije je bil Krek ob koncu vojne dodeljen višjemu deželnemu sodišču v Ljubljani in

tam 15. 9. 1919 postal svétnik te institucije. Še istega leta je bil poklican za svétnika pri Stolu sedmorice v Zagrebu, kar pa je odklonil. Odločil se je za ljubljansko univerzo, kjer je bil leta 1920 imenovan za rednega profesorja za državljansko in rimsko pravo na juridični fakulteti, hkrati pa za člana javnopravnega odseka v zakonodajnem svetu pri pravosodnem ministrstvu. Poslej je opravljal številne funkcije na univerzi in zunaj nje: bil je dekan pravne fakultete (1920/21, 1926/27, 1934/35) in rektor univerze (1921/22), ustanovil je biblioteko pravne fakultete in jo vodil 22 let, v letih 1929—1931 je bil tudi član vrhovnega zakonodajnega sveta.

Škerlj je Kreka 20-ih in 30-ih let opisal kot nekoč že Izidor Cankar, vsaj v glavnih potezah je bila njuna sodba zelo podobna: visokoraščenega, nekoliko sklonjenega, z modrimi — Cankar s sivimi — očmi. Glas mu je bil jasen, vendar dokaj rezek. Govoril je prepričevalno, odločno. Znal je reprezentirati, zavedal se je svoje pomembnosti, bil je gosposke in gospodujoče narave. Od svojih nazorov ni ne rad ne lahko odstopal. Bil je borben in tudi brezobziren, če je šlo za cilj, ki ga je imel za pravega. Značilno zanj pa je bilo, da je bil vselej stvaren in objektiven, pri tem pa občutljiv, diskreten, zanesljiv, človek, ki je vedno rad nudil nasvet ali pomoč. Bil je, lahko bi rekli, osebnost z dvema komponentama, z znanstveno in umetniško.

Obe sta usmerjali njegovo delo, zdaj je imela prednost ta, potem spet ona, med njima je bilo nekako sorazmerje, ki se je vidno odrazilo v njegovi aktivnosti.

Kot pravnik je bil Krek zelo cenjen in upoštevan. Vendar ni namen te razprave, da bi se usmerila v to področje, njen pisec za to tudi ni poklican. V tej zvezi želi le še omeniti, da je leta 1929 Krek postal član Slovenskega ustava v Pragi, 8. 12. 1937 član predvidene Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani in ko je bila ta uzakonjena, redni član njenega pravnega razreda. V letih 1939—1942 je bil tudi generalni tajnik te ustanove, leta 1940 pa še izvoljen za dopisnega člana Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti v Zagrebu.

Članstvo v ljubljanski Akademiji je Krek vzel zelo resno, zavzeto je sodeloval v prvi fazi njenega razvoja. Gradivo

omenjene Akademije je za ta čas sicer zelo skopo, nekaj pa le pove o Krekovi dejavnosti po tej strani. Tako na primer o njegovih predlogih za nazive akademikov in vodje razredov, o skupščinskih volitvah leta 1938, ko je šlo za predsednika in glavnega tajnika ter sta Rajko Nahtigal in Krek dobila vsak po sedem glasov, nakar je bilo odločeno, naj imenski izbor odloči minister za prosveto, dotlej pa naj vodi Akademijo Aleš Ušeničnik. Za glavnega tajnika je bil Krek izvoljen leta 1939, kar je bilo sporočeno tudi predsedniku Srpske kraljevske akademije Aleksandru Beliću in predsedniku Jugoslavenske akademije Albertu Bazali.

Iz omenjenega gradiva je razvidno tudi to, da je Krek sodeloval na sejah Akademije še v letu 1941 in bil pred septembrom 1942 večkrat odsoten zaradi bolehnosti. Le-ta je njegovo delo očitno ovirala že nekaj let sèm, česar posredni dokaz je njegov testament, ki ga je napisal v treh etapah v razdobju 1927—1940. Ta dokument pojasnjuje marsikaj, kar je bilo značilno za njegovega sestavljalca. Koncipiran je bil skrbno in premišljeno, tako zgledno, pa povedno, da je vreden objave v celoti:

„Moja poslednja volja! / I. Vsa hišna oprava in oprema kakor tudi ostale premičnine, kolikor ž njimi ne razpolagam v sledečih točkah, so last moje nad vse ljubljene žene Mire. Njej velja tudi na tem mestu moja iskrena zahvala za zvestobo in ljubezen, ki je ž njima obdajala mene in mojo deco. Bog ji daj dovolj miru in zdravja, da dovrši vzgojo mojih dveh ljubljencev. / Iskreno prosim, da ji pri tem težkem poslu nudi svojo pomoč eden izmed mojih kolegov prijateljev. Morda bode dragi prijatelj dr. Milan Škerlj ali prijatelj dr. Metod Dolenc pripravljen, da vzame to breme na se v spominu na svojega tovariša. Če bi to ne bilo mogoče, prosim istotako iskreno prijatelja drja Alojzija Praunseisa, zobozdravnika v Ljubljani, ali Lavoslava Schwentnerja, knjigotržca v Ljubljani, za prijateljsko uslugo, da prevzame eden izmed njiju mesto varuha. / II. Moji skromni prihranki so malone vsi naloženi v moji biblioteki in v zbirki not (o tem zdolej pod IV.) V ostalem sem izročil že pred leti znesek, določen za kritje najnujnejših stroškov bolezni, dalje izročil

sem in izročam še sedaj tu pa tam manjše zneske za otroka moji ženi, da jih, v kolikor jih ne potrebuje sproti, za otroka plodonosno naloži. Kolikor bo vsega tega za moje smrti še ohranjenega, ne spada to v mojo zapuščino, ker je že pred leti bilo podarjeno moji ženi odnosno otrokoma potom faktične izročitve. / III. Imam delež pri zadrugi 'Dom in mir'. Po popolnem odplačilu prispevkov mi ima pripasti parcela v Ljubljani štev. 78/22 vl. št. 574 kat. obč. Krakovsko predmestje v last. Trenutno gre meni odnosno dedičem ta lastnina le proti plačilu celotnega dolga, sicer le zahtevek na vrnitev zadružnega deleža odn. vsote, ki odgovarja zvišani vrednosti parcele. Ako bi v trenutku moje smrti prispevki še ne bili vse poplačani, naj jih moja žena, ako ji bo to mogoče, iz svojih prihrankov poravna, parcela pa naj se čim najugodnejše proda. (Dotične listine so v srednjem predalu moje pisalne mize). Parcela odn. izkupilo gre otrokama po polovici. / IV. Tudi moja biblioteka se naj načeloma vnovči. Ona naj pripada moji ženi kot volilo. / 1.) Kar se tiče knjig juridične vsebine, so bile in so te knjige do moje smrti na razpolago članom juridične fakultete v Ljubljani. Zato sem pri nakupovanju del za Profesorsko biblioteko fakultete takih knjig, ki jih imam jaz, načeloma izključeval. Omenjena biblioteka vsled tega večine teh deloma redkih ali celo razprodanih knjig nima.

Moja želja je, da se te knjige ponudijo najprej juridični fakulteti v Ljubljani za njeno profesorsko biblioteko v nakup. S tem bode ta knjižnica primerno dopolnjena. Uverjen sem, da bode fakulteta to ponudbo sprejela in s svoje strani ponudila primerno kupnino. Povdarjam, da bi bila sicer moja srčna želja, da bi mogel juristični del svoje knjižnice univerzi pokloniti v spomin na njenega člana. Toda dejstvo, da bi bila moja rodbina sicer brez sredstev, mi na žalost zabranjuje, da bi ji še to malo imovino odtegnil. / Ako bi fakulteta proti vsakemu pričakovanju ne reflektirala na mojo juristično knjižnico v celoti, naj se jo ponudi, priloživši katalog, enemu izmed juristčnih antikvarjev v Nemčiji (Fock, Liebisch, Köhler v Leipzigu ali Süddeutsches Antiquariat v Münchenu). Zgoraj pod I imenovani kolegi ali prijatelj dr. Viktor Korošec bodo gotovo tako dobri, da ugotovijo, ali

so dotične ponudbe dovolj ugodne. / 2) Knjige muzikalične ali umetniške vsebine, dalje redke muzikalije iz prvih početkov slovenske glasbe, orkesterske partiture itd. bode morda hotel kupiti konservatorij Glasbene Matice. Za korespondenco s starejšimi in že umrlimi slov. skladatelji se bo morda zanimal ljubljanski muzej. Ako ne ali ako ponujena kupna cena ne bi bila primerna, naj se tudi ta dela, kolikor niso last moje žene odn. kolikor jih ne želi obdržati sama, po najugodnejši ceni prodajo, pri čemer se je ozirati na cene, ki jih beležijo najnovejši katalogi nemških antikvarjev / zlasti L. Liepmannssohne v Berlinu). / 3.) Tudi leposlovna literatura naj se proda, kolikor poedinih knjig ne obdrži moja draga žena v spomin na lepe ure, ki sva jih preživela ob skupnem čitanju, ali kolikor jih ni ohraniti za otroka v spomin na očeta, strica, deda itd. Leposlovne knjige bi se mogle ponuditi v nakup v celoti eni izmed narodnih izposojevalnih knjižnic, karkšnih je v Ljubljani, Mariboru, Celju itd., ev. ljubljanskim antikvarjem. / 4.) Ostale (znanstvene) knjige naj se vnovčijo na najprimernejši način (n. pr. one historične, filozofske, filološke vsebine po ponudbi filozofski fakulteti ali dotičnim seminarjem) (tako alpinistična literatura in geografske karte, deloma stare, geografskemu institutu) ali juridični fakulteti (tako številni slovarji, slovnice itd., ki se tem bibliotekam rabijo zlasti za katalogiziranje in bibliotečno službo sploh) itd.

/ Glede knjig vobče naj velja kot načelo, da se naj po možnosti prodado v celoti ali po skupinah, ne pa pojedine knjige, in da se naj pristopi k javni dražbi le v skrajnem slučaju, ker od takih — 2. pola moje poslednje volje. — dražb vsaj v Ljubljani ni pričakovati uspeha. / V srednjem predalu moje pisalne mize se nahaja seznam, iz katerega so razvidna nekatera izmed del, ki so zaradi redkosti, razprodanosti ali iz drugih razlogov posebno dragocena. Listkovni katalog moje biblioteke sega samo do približno leta 1918. Novejše nabavke torej iz njega niso razvidne. Gotovo pa bi bil gospod bibliotekar Medvedšček tako prijazen, da ta katalog dopolni proti primernih nagradi, kar mu ne bo povzročalo preveč dela, ker so knjige razvrščene po strokah in, v poedini stroki, po abecedi. Iz mojega listkovnega kataloga je skoraj pri

vsaki knjigi označena tudi cena, koliko velja v normalnem knjigotrštvu, in ako je bila kupljena antikvarično, tudi cena, za katero sem jo nabavil jaz. /

Knjige, označene pod t. 3 in 4, se morejo eventualno dati v komisijo zanesljivemu ljubljanskemu antikvarju z označbo cene, ki se zanje zahteva. / Bavil sem se z biblioteko podrobneje, ker predstavlja glavni del moje zapuščine, zlasti pa, ker vem iz preizkušnje, da si preživele vdove s knjigami ne znajo pomagati in gre navadno vse v nič. / V. Od mojih kompozicij bo morda ta ali ona pripravna za objavo. To velja zlasti za precej številne samospeve na nemške tekste. Dotični rokopisi (v mapi na drugem klavirju v delavnici) naj se izroče g. Zorku Prelovcu ali g. Schwentnerju, da naj poskrbita za njih objavo. Za prevode bi lepo prosil g. Otona Župančiča, da najde nemški tekst kongenijalnega prevajalca. Eventualni honorarji za kompozicije pripadajo mojima otrokoma, obema po polovici. Njima gre tudi avtorska pravica glede vseh objavljenih in neobjavljenih kompozicij in spisov katere koli vsebine. / VI. Med korespondenco, ki sem jo hranil, je — ne glede na ono, ki je že omenjena pod IV / 2, — precej pisem, ki so zgodovinskega ali literarnega pomena. Zato jo naj pregleda in sortira vešča roka, preden se uniči. To velja zlasti tudi za korespondenco mojega pok. očeta, prof. Gregorija Kreka. / VII. Od moje obleke, perila, obuvala itd., naj podari moja žena zvestemu slugi Prof. biblioteke, g. Antonu Kristanu, kar bo smatrala zanj za primerno. Razen tega naj mu podari eno izmed mojih žepnih ur v spomin (izuzemši pri tem zlato uro, ki naj jo dobi svojčas v spomin na svojega deda sin Mirko). / VIII. (ob strani Krekov pripis „popravil 5/8 39“). Moja zapuščina, kolikor nisem glede poedinih predmetov že izrazil svoje poslednje volje v predhodnih točkah, naj pripada po eni četrtinki moji ženi Miri Krek, po treh četrtinkah pa mojima otrokoma Mileni in Miroslavu Krek, vsakemu po polovici, toraj po 3/8 cele zapuščine. / Ako bi moja žena umrla pred mano, pripade vsa zapuščina, omenjena v prejšnjem odstavku, mojima otrokoma, vsakemu po polovici. Ako bi umrl pred menoj eden izmed otrok, pripade imovina (dediščina in volilo), ki bi imela njemu pripasti, preživelemu otroku. / IX. Črni kar-

ton s skladbami pok. Frana Gerbića, ki se nahaja pod drugo balkonsko stelažo, naj se dostavi vdovi gospej Emiliji Gerbićevi ev. njeni hčeri, gdčni Lily Gerbićevi v Ljubljani. / X. O moji smrti naj se takoj obvesti rektorat univerze, ki ga naprošam, da javi mojo smrt brzojavno predsedniku Min. Sveta, ministru pravde in ministru prosvete. / Da se obvaruje familija največjih skrbi v prvih mesecih po moji smrti, ko še ne bo gotovine od prodanih predmetov, pač pa najbrž mnogo stroškov (za zdravnika, lekarno, pogreb itd), prosim fakulteto in zlasti zgoraj pod I. imenovane prijatelje in kolege, da omogočijo s primernim posredovanjem skorajšnje nakazilo vdovnine in prispevkov za deco. (Dotični dokumenti so v omari poleg moje pisalne mize v najnižjem predalu). / XI. Moj pogreb bodi kolikor moči preprost, zlasti, ako bi se stroški pogreba morali pokriti iz zapuščine. Moja zadnja pot naj se ne razločuje od načina mojega življenja. / XII. Končno prosim Tebe, mila mi družice, svojo dobro mamico in vse prijatelje in kolege oproščanja, ako sem koga razžalil. Vzrok mojemu včasih neprijaznemu vedenju je moja bolehnost, ki me muči že dolgo let mnogo več, kakor je kdo mogel slutiti. Bog plačaj vsem, ki so meni ali mojim kaj dobrega storili ali ki bodo moji ženi in mojim otrokom po moji smrti šli na roko! / To svojo poslednjo voljo sem danes svojeročno napisal in podpisal.“

Ta, prvi del svojega testamenta, ki je bil izredno premišljeno in vsestransko sestavljen in je v marsičem prava, njegovo notranje bistvo razkrivajoča izpoved, je Krek datiral v Ljubljani dne 26. novembra 1927 in se podpisal „Dr. Gregor (Gojmir) Krek“.

Leta 1932, 25. februarja, pa je svojemu testamentu priključil še „Dodatek“ s tekstom, kakor sledi: „Ker čutim, da se bliža konec in ker so se razmere od leta 1927 v nekaterih točkah bistveno izpremenile, moram dodati še sledeče odredbe: / XIII. (k. točki III): Pridobil sem med tem lastnino na parceli in sezidal vilo, ki je moja last. Dotični stroški so poravnani. Plačevati — pripis: 3. pola moje poslednje volje — pa je treba anuitete od posojila v polletnem znesku Din 12.650. To breme bo morala prevzeti žena, dokler bi tega ne mogla

storiti otroka sama. Zato naj sicer preide lastnina na zemljišču in stavbi na otroka, na vsakega po polovici; ali žena naj ima ves užitek, dokler mora nositi bremena. — Vsled tega pobira ona v tej dobi zlasti najemnine za vse prostore, ki se bodo morali dati v najem. Vsekako pa ji morata otroka, dokler živi in to sama želi, brezplačno dati na razpolago primerno stanovanje v vili. Pravica na brezplačno stanovanje prestane, ako bi se hiša morala prodati ali kadar bi se žena vnovič poročila. / Moja srčna želja je, da se hiša ne proda, ker sem jo, žrtvujoč vse svoje težko zaslužene prihranke, sezidal edino v namenu, da svojcem zapustim primerno zavetišče. Zato želim, da se, kar se dà, omogoči redno in točno plačevanje anuitet, zavarovalnin in drugih davščin in stroškov. / XIV. (k točki IV). V poslednjih mesecih sem, čuteč, da sem zelo resno bolan, nadaljeval katalogiziranje knjig. Nekatalogiziranih bo še kakih 1500 do 2000 zvezkov. Katalogizirani zvezki so skoraj vsi označeni s štampiljko na naslovni strani (spredaj ali a tergo), večina razen tega s črkami, ‚GK' na 127. ali, če zvezek nima toliko strani, na 27. odnosno 17. ali 7. strani. S tem je tistemu, ki bo delo katalogiziranja končal, to delo olajšano. / Muzikalije še niso katalogizirane. / Korespondenca s slovenskimi pisatelji se nahaja večinoma v registratorjih. / Seznam redkosti, omenjen v 2. odstavku točke IV/4, nikakor ni popoln, niti povsem točen. Zlasti se cene v zadnjem času stalno višajo. Zato je treba gledati tudi listkovni katalog in najnovejše antikv. kataloge. / XV. (k točki V.). Nekaj neobjavljenih samospevov in korekture tiskanih samospevov se nahajajo pri Glasbeni Matici, ki je te neobjavljene in popravljene tiskane samospeve hotela izdati v zbirkah ('albumih'). Poteklo je poldrugo leto, ne da bi se v tem pogledu kaj zgodilo. Ako bi Glasbena Matica ne hotela v kratkem pristopiti izdanju, naj se poskusi, te skladbe dati v drugo založbo. Iz ostalih, večinoma le začasno skiciranih skladb najbrž ne bo dosti pripravnih za objavo. Čistopise v črni mapi na omari v moji delavnici pa smatram v glavnem godne za tisk. / XVI. Točka IX je postala brezpredmetna, ker sem karton že vrnil gospej Gerbićevi. / XVII. Zavarovan sem pri 'Profesorski pomoči' v Mariboru, kjer sem vse dolžne prispevke redno plačeval. Dotična potrdila kakor tudi pravila so v srednjem predalu

pisalne mize. Od te ustanove ima moja žena dobiti statutarno posmrtnino, ki ne spada v zapuščino. / Ta dodatek k svoji poslednji volji od 26. novembra 1927 sem danes svojeročno napisal in podpisal.“ Sledi datacija in Krekov podpis, ki je enak kot na prvem delu teksta oporoke iz leta 1927.

Temu dodatku je Krek 19. marca 1940 pripisal še „II. Dodatek“, ki ni več pisan s tako trdno roko kot prva dva teksta tega dokumenta, in je manj, a še dovolj precizen ter prostorsko mnogo krajši. Glasi se takole: „XVIII. Glede točk V in XV imam dodati, da se čistopisi samospevov, ki se sedaj nahajajo v prvi bibliotečni sobi na srednji mizi, lahko objavijo kot nadaljevanje lani izišlih 6 sešitkov. Vsebina 7. do 14. sešitka je že določena. Prav tako bodo vobče tudi druge tam nahajajoče se skladbe (klavirske, orgelske, zbori itd) godne za tisk. G. prof. L. M. Škerjanc bo gotovo tako prijazen, da jih glede morebitnih pisnih pomot pregleda, preden se dajo v tisk. / XIX. Glede točk III in XIII je izprememba ta, da sem dolg pri Penzijskem fondu Advokatske zbornice deloma konvertiral in dolgujem dotična brezobrestna odplačila sedaj zadrugi 'Dom in mir'. Dotične listine se nahajajo v 1. bibliotečni sobi v rjavem kartonu.“ Tudi temu „dodatku“ sledita datacija in podpis kot poprej.

V svoji obsežni oporoki je Krek torej natanko določil vse, kar naj bi se po njegovi smrti zgodilo z njegovo imovino. Mislil je na svojo družino, na katero je bil, tako kaže, zelo navezan, čeravno tega na zunaj ni povsem pokazal, v misli je imel bogat fond svoje biblioteke, vse premičnine in nepremičnine, svoje pravniško in glasbeno gradivo, ki bi naj potem, ko ga ne bi več bilo, ne ostalo pozabljeno ali celo uničeno. Omenil je tudi svojo bolehnost, na kateri je, tako se zdi, leta in leta trpel in jo je imel za vzrok podobe, v kakršni se je kazal navzven. Menda to Škerlju ni bilo znano, sicer bi ga nekoliko drugače opisal, kot ga je. Njegov avtoritativni nastop je bil po tem, kar je o sebi povedal v oporoki, v veliki meri posledica njegove fizične kondicije, ki je v določeni meri vplivala tudi na njegovo psiho. Odtod nemara rezkost njegovega glasu, gospodovalnost, s katero je hotel kompenzirati, prikriti, kar ga je vznemirjalo v njegovi notranjosti.

Na zunaj trd, v resnici pa sentimentalno disponiran je bil Krek človek razgibanih čustev. Vase zaprt. Zato so ga nekateri njegovi sodobniki, kolegi, prijatelji, znanci imeli za naravnost klasičen primer dogmatika, ki ni poznal širine, temveč le strogo začrtano zakonitost. Ta naj bi uravnala njegovo delo in življenje nasploh in vodila vsa njegova dejanja ter nehanja. V marsičem je res bila navzoča ali vsaj vzbujala tak vtis, ki je bil značilen za zunanjo formo njegove osebnosti. Le-ta na primer tudi Antonu Lajovcu ni bila kdove kaj pri srcu. In ne samo njemu, temveč tudi številnim drugim osebam iz njegovega kroga, skladateljem, s katerimi se je družil. Toda ni bil tak. Oster in kritične narave je bil, ko se je odprl, ves mehak, neposreden, lahko bi trdil, celo blag. Takega sem tudi sam občutil ob redkih srečanjih v zadnjih letih njegovega življenja.

Njegova poslednja volja žal v vsem ni bila uresničena, kot je določil in želel. Gojmir Krek je umrl 1. septembra leta 1942, se pravi sredi vojne in zasedbe njegove domovine. Tedaj razmere za izpolnitev njegovih hotenj in sporočil niso bile ugodne. Za njegovo glasbeno zapuščino se je še najbolj zanimala ljubljanska Glasbena matica. O tem pripoveduje med drugim zapis K. Mahkote, v katerem je rečeno, da ga je 24. oktobra 1942 povabil Lajovic, „da sem šel z njim h Krekovim, kjer smo pregledovali glasbeno zapuščino, če bi bilo kaj primernega, da odkupi Glasbena Matica za svoj arhiv. Predvsem sem se zanimal za vse rokopise, ki so ostali izza časa dr. Krekovega urejevanja Novih Akordov pri njem. Med njimi sem videl več dr. Benjamin Ipavčevih rokopisov, ki itak spadajo po njegovi testamentarični odločbi v arhiv Glasbene Matice, ki hrani vso ostalo Ipavčevo muzikalno zapuščino. Zato sem sprejel ponudbo ge. vdove, da prevzame Glasbena Matica vse te rokopise, da jih dostavimo skladateljem kar se da, ostalo pa gre v arhiv Glasbene Matice. Tako bo naš oddelek rokopisov slovenskih skladateljev dobil marsikateri prinos. V ostalem sem videl v zapuščini precej najstarejših slovenskih glasbenih izdaj in prosil sem gospo vdovo, da stavi Glasbeni Matici ponudbo z natančno navedbo cene. To se bo zgodilo v prihodnjih tednih.“

Zdi se, da sta Lajovic in Mahkota pregledovala Krekovo glasbeno zapuščino še pred dopisom Glasbeni matici z dne 26. oktobra 1942, v katerem je Mira Krekova sporočila, da „smo“ v „zapuščini prof. dr. Gojmira Kreka“ našli „številne skladbe, ki so jih razni avtorji pošiljali za objavo v Nove akorde. Ker je dedičem večina avtorjev neznana ali jim je neznano vsaj njihovo bivališče, mislim, da bi bilo najprimernejše, da ves ta materjal izročim Glasbeni Matici, ker ona brez dvoma najbolje ve, kje so skladatelji. / Prosim torej, da materjal prevzamete po priloženem seznamu in ga, kolikor je mogoče, dostavite avtorjem; kar bi se pa ne moglo vrniti, prosim, da shranite v svojem arhivu“. Ta seznam rokopisov, poslanih uredništvu „Novih akordov“, je obsegal dolgo vrsto avtorjev, v več primerih večje število del tega ali onega posameznega ustvarjalca. Avtorji so bili Emil Adamič, Karlo Adamič, V. Adamič, Jože Anzov, Martin Bajuk, Davorin Beranič, Emerich Berow, Evgen Bunc, Slavko Capuder, Poldi Dekleva, Oskar Dev,. G. Dežela, Herta Draschler, Danilo Fajgelj, Adolf Feis, Fran Ferjančič, Anton Foerster, Fran Gerbič, Adolf Gröbming. Ch. Grozdov, A. Hajdrih, Ignacij Hladnik, Mimi Hladnik, Emil Hochreiter, F. Kogoj, Karl Hoffmeister, Benjamin, Gustav in Josip (Josef) Ipavic, K. Javoršek, Karol Jeraj, Peter Jereb, Anton Jobst, Fr. Jordan, Julij Junek, V. L. Jurjevica, Ferdinand Juvanec, Alojzij Karič, Fran Kimovec, J. Kocijančič, Marij Kogoj, Primož Kogoj, Emil Komel, Fran Korun, Ksaver Kosem, Vinko Krek, Ciril Kumar, Ivan Laharnar, Janko Leban, Ljudmila Lendovšek, F. Lhotka, Karolina Lipež, Karl Mahnič, Alojzij Mihelčič, Vasilij (Bazilij) Mirk, Ivan Ocvirk, Fr. Ondřiček, R. Orel, Lavoslav Pahor, Viktor Parma, Josip Pavčič, Rado Podbregar, Žiga Polašek, Zorko Prelovec, Ciril Pregelj, Stanko Premrl, Josip Procházka, M. Pugelj, France Rauter, Janko Ravnik, Radoj Richter, Mihael Rožanc, Janko Rožman, Al. Sachs, P. H. Sattner, A. Savelli, Risto Savin, Anton Schwab, Fran Stojec, Franz Otto Stirm, Anton Svetek, Saša Šantel, Viktor Šmigovc, Slavko Švikaršič, A. Tevž, Makso Unger, Mirko Vauda, Vekoslav Vaupotič, Josip Vedral, I. Verbič, Vilhar / F. S.?), Rafael Zupanec, Adolf Vizjak, Vinko Vodopivec, Vrečer, Helene Wolf, France Zavrl, L.

vedi izobraževali: Tomažiču in drugo vozo!', Ra bi
von pittore.'"

Kajpa, ko bi vi oglerbi Evpa Fam skaj napisali
kajtakega bi bilo za moj list. V Gradcu imate
dvorsko pristojbo obiskovati koncerte. Tudi jaz se moram
gradčanu mestu za marsikaj zahvaliti.

Prosijam le kratk razkladko vabil, da vidgledam
in zvemem, če komu izročite. Ako bi kaj primer
nega napisali, prosijal bi vsem list gratis.
Pišite in spregovite prostozen moj predstav!

Vaš

udani
F Lampe

V Gradcu 18/12 89.

Fragment iz Fr. Lampetovega pisma G. Kreku, Lampetov rokopis

Zepič, Davorin Železnik, Srečko Albini, Krešimir Benić, Antun Dobronić, Hinko Druzović, Franjo Dugan, Krešimir Koranski, F. Maloselsky jun., Vladimir Nazor, Krsto Odak, Vjekoslav Rosenberg-Ružić, Božidar Širola, H. O. Vogrič, Ivan Zajc. Le-tem so še sledili „neznani“ avtorji, tudi taki, katerih priimek je bil nečitljiv.

Seznam skladateljev, ki jih je Krek povabil k sodelovanju — gotovo tudi v predvidenih obnovljenih Novih akordih — ali so se mu sami ponudili, je bil potemtakem zelo širok. Med njimi so bila imena, ki so se trdno zasidrala v zgodovini slovenske in tudi hrvatske glasbe prvih desetletij 20. stoletja, pa tudi mnoga taka, ki so se izgubila ali pozabila. Ob tem gradivu naj bo še omenjeno, da je bilo v Krekovi zapuščini na primer 75 rokopisov Emila Adamiča, 12 D. Fajglja, 23 Benjamina Ipavca, 14 Viktorja Parme, 4 Marija Kogoja, 12 Janka Ravnika, 12 Antona Schwaba, 16 Rosenberga-Ružića, po 1 V. Nazorja in B. Širole.

Vse to gradivo je prejela Glasbena matica. To potrjuje njen dopis Miri Krek z dne 6. novembra 1942, v katerem je bilo rečeno: „Odbor Glasbene Matice ljubljanske potrjuje, da je prejel iz zapuščine blagopokojnega gospoda dr. Gojmira Kreka vse rokopise, ki jih je imel za časa svojega uredništva glasbene revije 'Novi Akordi'. / Po Vaši želji bo stopila Glasbena Matica v stik z vsemi živečimi lastniki teh rokopisov, da pridobi rokopise za arhiv Glasbene Matice. Matica upa, da se bo to posrečilo, kar pomeni veliko obogatitev rokopisnega dela našega arhiva. / Za ljubeznivo naklonjenost in pozornost blagovolite sprejeti našo najiskrenejšo zahvalo.“

Kolikor gre za dokumentacijo, se je Krekova „poslednja volja“ izpolnila. Izredno obsežna korespondenca, glasbena, pravniška in privatna, je našla prostor najprej v ljubljanskem Narodnem muzeju, glasbeni rokopisi iz fonda Novih akordov so prešli v arhiv Glasbene matice in od tam večidel v Narodno in univerzitetno knjižnico. Tam je v glasbeni zbirki arhivirano tudi obsežno Krekovo skladateljsko delo, najsibo v rokopisih ali tiskih. Tudi „najstarejše“ slovenske glasbene izdaje je verjetno prevzela Glasbena matica.

Čeravno marsikaj tega, kar je zapisal v svoji oporoki njen sestavljalec Krek, ni bilo realizirano tako, kakor je želel, je na voljo dovolj dragocenega gradiva za približno rekonstrukcijo njegove dognane, pretehtane in načrtno zastavljene aktivnosti. Značilna je še ugotovitev, da je svojo duhovno zapuščino malone v celoti namenil slovenskemu kulturnemu prostoru, temu gotovo zato, da ga tudi s svoje strani obogati.

VSTOP V GLASBO

Kar je Škerlj pisal o dveh Krekovih nagibih, umetniškem in znanstvenem, na kar je posredno opozoril tudi Izidor Cankar, so potrdila dejstva, ki datirajo že iz zgodnjega Krekovega časa. Še zelo mlad je že pisal literarna in glasbena poročila. Tako je na primer v „Südsteirische Post“ (1893) pod naslovom „Grazer Kunstbriefe“ strokovno že kar stvarno ocenil koncerte Nadine Slavjanske, Češkega kvarteta in pianista Raoula Koczalskega. Podobne vrste zapisi so zanj znani tudi za nekaj naslednjih let.

Komaj trinajstleten je — tako je pripovedoval Cankarju — že „pogumno“ poslal svojo prvo skladbo uredniku revije Dom in svet Frančišku Lampetu z željo, da jo objavi. Za svoj naslov je navedel „G.-re-, abzugeben bei H. Rudolf Frauberger, Harrachgasse 32 in Graz“ — Frauberger je bil njegov sošolec in dolgoletni prijatelj. Začudil se je, ko je od Lampeta dobil odgovor na svoje polno ime; „kako je zvedel zame, mi je nerazumljivo“, je izjavil. Gotovo pa tako, da je Lampe vprašal Fraubergerja za potreben podatek, čemur je ta očitno ustregel. Lampe je Kreku takole odgovoril: „Dragi mladi prijatelj! / Vračam Vam skladbo Vašo in 1 izvod hektografiranega posnetka, kateri sem dal napraviti za domačo rabo. Pri nas rabimo take speve, ker imamo večkrat domače, pa tudi javne predstave. Objaviti — nisem mogel; dati natisniti glasbene stvari — to je pri Slovencih težavno. Torej morete lahko o priliki ponuditi kakemu glasbenemu zavodu ('Glasb. Mat.'), ker delce ni slabo. Oprostite! Spise lahko priobčim; a koliko jih je, ki umevajo in ljubijo glasbo? Odlašal sem malo preveč, ker ste Vi težko čakali, a pomislite človeka v mojem stanju... delo ga hoče udušiti. / A kdo ste, dragi mladi prijatelj? Zdi se mi, vendar nečem ugi-

bati, marveč želim, da mi odkrito pišete, kako je z Vami. Upam, da bodete v glasbi lepo napredovali, a za ta namen se tudi izobraževali. Temeljito in s trdno voljo! Kaj takega bi bilo za moj list. V Gradcu imate dovolj prilike obiskovati koncerte. Tudi jaz se moram graškemu mestu za marsikaj zahvaliti. / Pošiljam hkrati nekoliko ‚vabil', da si jih oglédate in morebiti še komu izročite. / Ako bi kaj primernega napisali, pošiljal bi Vam list gratis. Pišite mi in sprejmite prijazen moj pozdrav! / Vaš udani Fr. Lampe. / V Ljubljani, 18. decembra 1889."

O Krekovem prvencu se je Lampe pohvalno izrazil, za mnenje o njem je bržkone vprašal kakega glasbenika, saj sam ni bil verziran v tej stroki. Natisniti te skladbe seveda ni mogel, kajti Dom in svet je bil leposlovna in ne glasbena revija. Krekovih pisnih prispevkov kajpak Lampe ni mogel pričakovati — ambiciozni mladenič v tem času še ni bil dovolj vešč v slovenskem jeziku. Lampetovemu vabilu se tako ni mogel odzvati. V pogovoru s Cankarjem je pozneje svoje pismo in prilogo Lampetu kritično komentiral, češ, bil sem „takrat še zelo mlad in grozovito neumen človek". Pristavil je še, da je v tistih letih v graškem parku mnogokrat poslušal godbo, po glavi so mu „šumele koračnice in valčki". To da ga je napotilo, da je zložil „nekaj takih reči", ki jih je poslal ljubljanski Glasbeni matici. „Dolgo časa nič odgovora. Ogorčil sem se in pisal nanovo hudo pismo. Nato mi je Gerbić odgovoril, da ‚Matica' poslanih stvari ne more sprejeti, toda sicer je bil zelo ljubezniv in laskav." Glasbene zore tedaj še ni bilo in tudi če bi že izhajala, njen urednik teh Krekovih skladbic po vsej verjetnosti ne bi natisnil.

Krek pa ni popustil. O tem izvemo nekaj tudi iz njegovega pogovora s Cankarjem, kateremu je omenil, da je bil „menda" še v prvi šoli, to je v prvem gimnazijskem razredu, torej 1882. ali 1883. leta, ko je napisal Impromptu za gosli in klavir, „nekaj grozovitega, naravnost grozovitega". Dal ga je litografirati in „sedaj", 1910. ali 1911. leta, „ga rabim za makulaturo". Spomnil se je še, „da je bil moj brat Bogomil, ki mi je šel pozneje pri sličnih prilikah kot starejši praktik vedno z bratsko ljubeznijo in pravim samozatajevanjem na roko, takrat malo hud, ko je moral takoj v najhujši opol-

danski vročini z menoj na dolgo pot k litografu delat pogodbo“. Impromptu je bil natisnjen, en izvod je Gojmirov brat poslal skladatelju Janku Lebanu. Ta se je o tej kompoziciji priznalno izjavil, „pač bolj z namenom, da bi me vzpodbujal k nadaljnjemu delu“. Lebana je Krek cenil, vendar le takrat; „najina stremljenja so sedaj“, na prehodu v drugo desetletje novega stoletja, „popolnoma različna“.

„Vse to se je zgodilo, še preden sem se prav za prav kaj učil“, je dejal Krek. Neugnana mladost pa ga je gnala, da se je, čeravno še nebogljeno, podal v umetnost in se poskušal v njej aktivno udejstvovati. To velja tako za Impromptu kot za skladbe, ki jih je poslal Gerbiču in Lampetu in morda še komu. Bolj kot v glasbi je v teh letih uspeval v literaturi. Sprva je pisal nemško. O tem pričajo njegova „Grazer Kunstbriefe“, zaradi česar ga je Slovenski narod ob polemiki o očetovem delu „Slavische Anthologie“ imenoval nemškega pisca. Nemško pa je tedaj pisal zato, ker se je slovenščine naučil šele v gimnaziji. Oče je z njim sicer govoril slovensko, zaradi materinega rodu pa je bil vzgoja na splošno seveda nemška, tudi kar se tiče rabe občevalnega jezika.

Po Krekovem pripovedovanju Cankarju je dobil nadarjeni mladenič prvi pouk v klavirju pri materi. Spominjal se je, da „sva ob godu ali rojstnem dnevu očetovem igrala četveroročno kako slovensko reč“. Drugega pouka v klavirju pa „nisem imel, tako da sem prav za prav klavirski samouk“.

Ko je bil še gimnazijec v petem razredu, pa se je Krekovo zanimanje za glasbo intenziviralo. Vpisal se je v graško glasbeno šolo Štajerskega glasbenega društva (Steiermärkischer Musikverein). Cankarju je povedal, da je bil najprej „učenec zborovega petja“ pri Antonu Prelingerju, ki je učil v tej šoli v letih 1864—1890. Ni povedal, ali ga je to veselilo; kaže, da ne preveč, ker je menil, da je s tem izgubil eno leto. Seveda pa se je moral ukloniti predpisom, ki so po predlogu šolskega referenta Friedricha pl. Hauseggerja zahtevali, da se vsakdo, ki obiskuje glasbeno šolo, prej vadi celo leto v petju in šele nato začne z rednim poukom v kakem instrumentu, teoriji in še drugih predmetih. Iz gradiva sklepamo, da je bil Krek v navedeni šoli že v študijskem letu 1888/89. Po njegovih podatkih in izvirni dokumentaciji je bil v šol-

skem letu 1891/92 v 3. letniku violine, ki mu je bila glavni predmet, zanjo mu je bil učitelj Geyer. Pri tem pedagogu je verjetno študiral že prej. Krek je o njem dejal, da je bil dober violinist, „a tako bolehen, da ni mogel doseči pri učencih znatnejših uspehov“. Hkrati se je Krek začel učiti glasbeno teorijo v šoli Wilhelma Kienzla, ki je bil v času 1879—1917 na čelu Štajerskega glasbenega društva. Cankarju je Krek dejal, da je bil Kienzl sicer umetnik — komponiral je popularnega Evangelimanna — „šolnik“ pa da ni bil, pri njem se ni nič naučil. Najbrž tudi zato ne, ker je bil zaradi številnih turnej večkrat odsoten iz Gradca in je tako le redko poučeval. Vsekakor Krek zanj ni bil navdušen, saj mu ni dal tega, kar bi potreboval in kar je pričakoval. Za njim je prevzel pouk teorije glasbe nekdanji Lisztov učenec in nekoč slaven klavirski virtuoz Karel Pohlig, ki je bil po Krekovi interpretaciji „preveč zaposlen kot klavirski mojster in gledališki kapelnik in se je — vsaj meni se je tako zdelo — v našem razredu manj zanimal za šolo kot za dekleta, ki so jo obiskovale“. Baje je imel „uprav klasično lepo glavo“, zavoljo česar so bili učenci obeh spolov „zaljubljeni vanj“. V nadaljevanju je Krek omenil Cankarju, da so se na razpisano mesto ravnatelja šole omenjenega društva potegovali Pohlig, Schalk in Degner, ki se je kot organizator izkazal še v Ptuju. Po preverjanju najsposobnejšega med njimi je dobil to mesto Erich Wolf Degner, ki je bil pozneje artistični vodja Štajerskega glasbenega društva (1891—1902). Le-to se je v njegovem času umetniško vzpelo. Glasbeno šolo je reformiral.

Glavnih teoretskih disciplin ni obravnaval ločeno, zanj so bile vse med seboj zvezana celota. Kreku je bilo to tretiranje všeč, Degnerjevo delo je ovrednotil zelo pozitivno. Dejal je, da je šele pri njem začel z resnim delom v teoriji. V njegovi šoli je bil pet ali šest let, v zadnjih letnikih sta bila samo še dva učenca, on in Oskar Noë, ki je bil pozneje profesor na konservatoriju v Leipzigu. V tej zvezi je Krek še omenil, da je bil Degnerjev učenec tudi Siegmund pl. Hausegger, ki naj bi bil po njegovem „eden najboljših nemških dirigentov“. Iz gradiva razberemo, da je Krek obiskoval pri Degnerju zborovsko petje, nauk o harmoniji in igranje v orkestru, v katerem pa ni sodeloval kot violinist, marveč kot pavkist. Za

šolsko leto 1892/93 zanj podatki manjkajo. Pač pa so spet znani za šolsko leto 1893/94, ko je bil Krek v petem letniku. Tedaj so bili njegovi predmeti pavke, teorija in zborovsko petje, vse pri Degnerju. V šolskem letu 1894/95 je njegov predmetnik poleg zborovskega petja in igranja v orkestru obsegal še nauk o harmoniji, nauk o glasbenih formah in kontrapunkt. Slednji trije so bili glavni predmeti, ki jih je učil Degner. V sedmem letniku (1895/96) je bil njegov glavni predmet glasbena teorija. Iz te je leta 1896 najbrž položil izpit, kajti v naslednjem šolskem letu na citirani šoli ni bil več zabeležen. Iz dokumentacije tudi ni razvidno, ali in kdaj je morda sodeloval na šolskih koncertih.

Kar je pridobil, za to je bil Krek Degnerju hvaležen. Cankarju je o njem še marsikaj dobrega povedal. Sodil je, da je imel Degner izvrstno metodo. Vse, kar so boljšega skomponirali, so njegovi učenci tudi slišali. Degner je namreč poskrbel za izvedbo vseh takih skladb, da so njihovi avtorji lahko spoznali hibe in vrline svojih skladb. Morali so jih tudi dirigirati. Tudi Krek. To pa je pomenilo uvajanje v skrivnosti dirigiranja. Ko so se učenci „nekoliko izurili pri lastnih kompozicijah“, so smeli dirigirati tudi tuje. To je gotovo veljalo tudi za Kreka, ki je še izjavil, da se mora Degnerju „zahvaliti za dušno izobrazbo več kot vsem drugim“. Degner je bil po Krekovem pripovedovanju strog, celo zelo strog učitelj, ki je zato včasih tudi vznevoljil učence. Vendar so tudi uvideli, da je imel prav, in so ga zavoljo tega imeli radi. Iz Gradca je Degner odšel v Weimar, kjer ga je Krek obiskal, ko se je izpopolnjeval v Leipzigu. Ob tej priložnosti ga je Degner — tako Krek — „celo objel in rekel: Sie sind der erste Lichtpunkt in dieser Stadt!“

Cankarju je Krek še dejal, da so mu na glasbeni šoli pripisovali velike sposobnosti, da pa je vendar imel zelo neenakomerne ocene. Degner ga je večkrat posvaril: „Ja, ja, wenn Sie nur gleichmässig studieren könnten!“ In nadaljeval: „Leider sehe ich ein, dass bei Ihnen eben nicht geht.“ Zakaj ni bilo njegovo glasbeno šolanje bolj učinkovito, je pojasnil Krek s tem, da je imel več dolžnosti. Pred maturo (1893) je skoraj za celo leto prekinil glasbeni študij, pravni študij ga je tudi zelo zaposlil — skoraj vse izpite na pravni fakulteti je

položil z odliko — vmes je še objavljal razne članke, tudi prevajal je ter tu in tam tudi pesnil. Bil je vsestransko delaven, a iz tega je pozneje potegnil, tako je dejal, nauk: „Kdor se hoče posvetiti umetnosti, se ji mora žrtvovati vsega, vsega! Tako je, glejte, rekel Dvořák.“ Pri tem je Cankarju pokazal na Dvořákov „Sborník“ in ga opozoril na stavek, ki ga je zaznamoval ob robu: „Hudba je krásna věc, ale kdo v ni chce něco dokázat, ten se ji musí dat uplně. Zvlášte komposice není žadný šport a vyžaduje celého člověka“.

S tem je hotel povedati, kakšen bi moral biti on, a ni bil, kajti v njem sta bila dva jaza. Menil pa je, da je bilo zanj „velike važnosti“, kar si je glasbeno prisvojil, še posebno to, da je „sodeloval ne le v malem zboru, ki ga je Degner sestavil iz najzanesljivejših pevcev najvišjega razreda, ampak tudi v šolskem, pozneje tudi v velikem koncertnem orkestru“, v katerem je igral pavke. Sicer ni gradiva, ki bi to potrdilo, vendar smemo verjeti Kreku, ki se mu je to sodelovanje — morda je šlo le za interne nastope šole — trdno vtisnilo v spomin. Pavke je imal za izborno šolo, češ, ta instrument „zahteva posebnega posluha in najstrožjega ritmičnega čuta“. Dejal je, da se je v njem verziral tako, da ga je Degner pozneje vedno prosil za sodelovanje pri velikih koncertih. S tem da je imel še priložnost, da se je lahko seznanjal z bistvom orkestra.

Vse to je bilo v skladu z njegovimi „vodili za dobro ubrano glasbilo“, ki jih je posnel pri Robertu Schumannu. Med drugim je sodil, da je treba bistriti domišljijo tako, da „ohraniš ne samo melodijo kake skladbe, temveč tudi njeno harmonijo v spominu“. Igrati je treba v taktu, se zgodaj naučiti načel harmonije, ne se bati besed teorija, generalni bas, kontrapunkt itd., „one ti prihajajo prijazno nasproti, ako isto storiš“. Prepričan je bil, da je treba tako daleč napredovati, da „razumeš glasbo na papirju“ in igrati tako „kakor bi te poslušal kak mojster“. „Če ti kdo prvikrat predloži kako skladbo z zahtevo, da jo igraš, jo prej prečitaj.“ Posebno pozornost je posvečal posluhu, ki ga je treba razvijati s petjem. Postane naj zanesljiv, če „imaš blagodoneč glas, potem ne odlašaj niti trenutek, da ga neguješ in izobražuješ“. Pripomnil je še, da so iznašli tako imenovane „neme klavia-

ture“, za katere pa se ni navdušil, ker „da niso za nobeno rabo“.

Ta „vodila“, ki jih je Krek koncipiral oziroma prevedel ob stoletnici Schumannovega rojstva (1910), so ga stalno spremljala, prizadeval si je, da bi se kar se le dá ravnal po njih. Kaže, da so bila vsaj nakazana v njem že davno prej, že tedaj, ko se je glasbeno šolal in se teoretično ter praktično uvajal v to umetnost.

Pod Degnerjevim vodstvom se je Krek dobro seznanil z dirigentsko prakso. Tako je razumljivo, da je lahko prevzel vodstvo velikega orkestra ob koncertu, ki so ga priredili leta 1895, ko je v „Grazer Kunstbriefe“ pisal tudi o F. S. Vilharju, „Hrvatski liri“ in še o drugih graških koncertnih nastopih, graški Slovani po potresu v korist Ljubljane. Cankarju je pripovedoval, da so takrat nastopila vsa slovanska društva, slovenska, hrvaška, poljska, srbska in češka. Ta koncert je bil po njegovem mnenju najlepši, kar so jih kdaj Slovani priredili v Gradcu. Peli so Mici Freudenreichova, Trtnik (Tertnik), ki je bil tedaj angažiran v Dresdenu in ga je na klavirju spremljal Srečko Albini, basist Bela Štuhec (Stuhec), ki je pel solo v Vilharjevem Slovesu, in basist Bogdan Vulaković, ki je sicer nastopal tudi na nemških odrih. Koncert je obiskala „krema graške družbe, med poslušalci so bili tudi rector magnificus (rektor univerze), visoka aristokracija, glasbeniki, generaliteta.“ Degnerju je bil koncert zelo všeč, pohvalil ga je. Predsednik Štajerskega glasbenega društva Bischoff pa je baje o Gojmiru Kreku dejal njegovemu očetu: „Es war ja recht schön, aber er hätte bei uns zuerst fragen sollen, weil ein anderweitiges Auftreten unserer Schüler prinzipiell eigentlich nicht gestattet ist“. Seveda je bil ta koncert prireditev v okviru slovanskih društev in se Krek ni čutil vezanega na principe in predpise glasbene šole, toliko manj, ker je bil visokoškolec.

Po drugih virih (M. Škerlj, op. cit.; L. M. Škerjanc, Gregor Krek kot skladatelj, 1943) pa naj bi Krek v času svojega študija kot dirigent deloval še ob drugih priložnostih, ki pa jih sam Cankarju ni omenil. Tako naj bi kot dirigent akademskega društva „Triglav“, katerega „ud“ je bil od leta 1893 do leta 1896, nastopil na javnem koncertu 6. marca 1894, le-

ta 1895 pa naj bi se mu akademsko društvo „Srbadija“ zahvalilo, da je dirigiral društveni orkester na svetosavski proslavi. V letu 1895 (13. 3.) je menda ob Prešernovi proslavi dirigiral zbor in orkester, na sporedu so bile izključno skladbe slovanskih avtorjev, Čajkovskega, Glinke, B. Ipavca, Foersterja in češke narodne pesmi. Ko je zaključil svoje glasbeno šolanje, je na šolskem koncertu dirigiral svojo kompozicijo „Geistliches Lied“ za mešani zbor in orgle, na katere je igral Degner.

Kmalu zatem se mu je zahvalila „Zadruga za osnivanje grčko-istočne pravoslavne opštine u Gracu“ za vodstvo cerkvenega pevskega zbora, dva dni poznaje (25. 2. 1896) pa je poleg drugih skladb na dobrodelnem koncertu za zavod „Jacobeum“ izvedel Himno Josipa Ipavca za zbor in orgle.

Kako se je Krek izkazal v glasbeni praksi v naslednjih letih svojega graškega bivanja, za zdaj ni znano. Prvenstveno je bil gotovo aktiven po pravniški liniji, toda tudi glasbene po vsej verjetnosti ni zanemaril. Iz gradiva smemo sklepati, da je bil Krek v 90-ih letih prejšnjega stoletja, zlasti v njegovi drugi polovici, ne le dober jurist, temveč v teoriji in praksi tudi sposoben, razgledan glasbenik. Bil pa je na razpotju. Kam naj se predvsem usmeri, v pravo ali v glasbo? Iz čisto praktičnih razlogov, pa tudi zaradi poudarjenih individualnih dispozicij se je odločil za prvo, za pravo, ne da bi v sebi zatajil, kaj šele zatrl potrebo po glasbenem delovanju.

UREDNIK

Leta 1900 je Krek prišel v Ljubljano kot sodni adjunkt. Tu se je znašel v čisto drugačnem okolju kot v Gradcu. Njegov vtis je bil podoben Lajovčevemu. Tudi njemu se je zdelo, da je „naša glasba, zlasti ustvarjajoča, še na zelo nizki stopnji in da je občinstvo še zelo neizobraženo, kar je, če smo odkriti, tudi danes“. V misli je seveda imel slovensko publiko.

V tem sta imela on in Lajovic le deloma prav, v marsičem sta bila preveč kritična, premalo sta upoštevala razmere, in ne dovolj objektivna, kdaj pa kdaj tudi krivična. Spregledala sta dejstvo, da se je slovenska glasba zavoljo interesov nacionalnega gibanja sredi 19. stoletja odvrnila od zahodnoevropske, da pa se ji je proti koncu tega in na začetku prihodnjega stoletja znova začela približevati. Negativno je ocenil glasbeno situacijo, na katero je mislil Krek, mnogo pozneje (1943) tudi Škerjanc, ki je zapisal, da je Krek, ko je v Ljubljani „pobliže spoznal življenje in nehanje slovenske metropole“, kmalu uvidel, „da je naša glasba daleč za muzikalnim življenjem štajerskega glavnega mesta, da občinstvo ni navajeno na koncerte, da ne ceni truda umetnikov“. Dodal je, da je Krek tedaj „nenadoma spregledal vso nižavo našega glasbenega dejanja“. Svojevoljno Krekovo interpretacijo slovenskega glasbenega stanja ob prelomu stoletja in še nekaj desetletij zatem je Škerjanc sicer nekoliko omilil z mislijo, da je bilo vendar v tej dobi tudi nekaj „starih, priznanih avtorjev“.

Krekovo, Lajovčevo in Škerjančevo sodbo so ponovili še nekateri drugi slovenski glasbeniki, med njimi tudi Stanko Premrl.

Ob omenjeni oceni pa so ti, ki so sledili Kreku, pozabili, da je njegovo vrednotenje veljalo obdobju, ko se je v slovenski

glasbi marsikaj dogajalo in tudi zgodilo, čeprav je bila ob rastoči aktivnosti nemškega glasbenega in tudi siceršnjega življa v nerazveseljivi, z mnogimi ovirami obteženi situaciji. Njena prizadevanja za formiranje avtohtonosti in vrnitve v evropski okvir so bila sprva le skromna. Čitalnice glasbeno niso bile kdove kaj pomembne in tudi Dramatično društvo (1867) ni bila institucija, ki bi lahko bistveno pospešila razvoj slovenske glasbe. To je mogla realizirati šele Glasbena matica (1872), ki si je zadala nalogo izdajati dobre slovenske kompozicije za cerkev, šolo in dôm, nagrajevati najboljša izvirna dela, nabirati in izdajati slovenske ljudske pesmi, osnovati glasbeno knjižnico, ki bi v prvi vrsti skrbela za slovensko in slovansko glasbeno literaturo nasploh, prirejati glasbene nastope in ustanoviti glasbene šole.

Program Glasbene matice je bil široko zastavljen, segel je v vse niti slovenskega glasbenega življenja in poudaril je komponente, ki so bile neobhodne za nastop nekoč univerzalno, zatem nemško in poslej — zdaj — narodno pogojenega prostora. Za realizacijo tega, kar je nameravala, pa je potrebovala kadre, občinstvo, vokalne in instrumentalne izvajalce, dirigente, skladatelje, skratka vse, kar je bilo za razvoj in načrtno formiranje glasbenega dela nujno. To pa kajpak ni bilo preprosto, toda počasi in postopoma se je le konkretiziralo. Glasbena matica je leta 1882 ustanovila svojo glasbeno šolo, nastajati so začeli pevski zbori, ki so imeli ugodne razvojne pogoje in so se tako naglo širili, da se je leta 1894 lahko že osnovala Zveza slovenskih pevskih društev. Če je bila vokalna reprodukcija v čedalje večjem vzponu, pa proti koncu 19. stoletja in še nekaj časa nato tega ni mogoče trditi za instrumentalno, ki je znatno zaostajala. Glasbena šola Matice ni dala in tudi še ni mogla dati dovolj dobrih instrumentalistov, celo lastnega instrumentalnega ansambla — če izvzamemo poizkus iz leta 1889 — ni bila sposobna formirati. Za to si je sicer prizadevala, a lahko le upala, da bo „morda v kratkem“ stopila „pred slovensko občinstvo s toli potrebnim domačim orkestrom“. Instrumentalni solisti so bili redki in še ti so večidel delovali v tujini, kolikor so bili na ustrezni tehnični in umetniški ravni. Kakor koli že, po tej strani je razvoj tekel zelo zadržano in ob iztekanju 19. stoletja še ni bilo mogoče niti misliti na podobno ali celo enako

slovensko orkestralno telo, kot ga je imela nemško orientirana Filharmonična družba, katerega člani so bili tudi Slovenci in neljubljanski, iz nemškega prostora importirani instrumentalisti, kajpak tudi neslovanske narodnosti. Le tako in z gostovanji pomembnih nemških orkestrov se je moglo zgoditi, da so v prvih desetletjih slovenskega nacionalnega prebujanja instrumentalno reprodukcijo na Slovenskem odločno vodili Nemci.

Kljub temu so Slovenci uporno vztrajali in v okviru Dramatičnega društva v 70-ih in 80-ih letih pripravljali ustanovitev slovenskega Deželnega gledališča (1892), ki je, ko se je uresničilo, uprizarjalo opere in operete in seveda tudi dramski program. Za orkester so uporabljali v Ljubljani stacionirano vojaško godbo, večkrat okrepljeno s slovenskimi instrumentalisti, ki so bili v nekaterih primerih tudi člani Glasbene matice, kot zboriste, soliste in dirigente pa glasbenike slovenskega in tujega, največkrat češkega rodu. Slednji so se radi zaposlili v glasbeni sekciji slovenskega gledališča.

Prizadevanja Glasbene matice in zlasti njene šole ter predstave slovenske Opere so bile nadvse važna za slovensko glasbeno delo v celem in posebej za nastajanje avtohtone slovenske glasbe. Spodbujala so namreč k ustvarjanju izvirne produkcije, torej skladb, ki so bile v številnih primerih tudi natisnjene. Razen tega so pospeševala njihovo izvajanje in množila so poustvarjalce, predvsem vokaliste, v posameznih primerih tudi instrumentaliste. Slovensko publiko so preusmerjala. Začela je v vedno večji meri obiskovati slovenske koncerte in gledališke predstave in se čedalje bolj odtegovala koncertom Filharmonične družbe in nemškemu Deželnemu gledališču. To je v nemškem delu ljubljanskega prebivalstva seveda povzročilo nezadovoljstvo in vedno večje razhajanje med obema narodnostnima skupinama.

Pevskim zborom je bil za zgled leta 1891 ustanovljeni pevski zbor Glasbene matice, ki je programsko segel tudi v evropsko vokalno, tu in tam tudi v vokalno-instrumentalno glasbo. Kdaj pa kdaj je Matica priredila tudi čisto instrumentalne koncerte, čeprav največkrat obogatene tudi z vokalom. Ti in oni sporedi so posebno v 90-ih letih postajali tehnično in interpretacijsko vedno zahtevnejši, estetski okus

poslušalcev se je umikal čitalniški sferi in se približeval evropskim kriterijem.

O vsem tem pričajo koncertni in gledališki programi, ki so se poslej kvalitetno vedno bolj enačili z nemškimi. O tem vedo povedati tudi poročila, za katera sicer ne bi mogli reči, da so bila strogo strokovno zasnovana, pa vendar tako koncipirana, da je iz njih mogoče razbrati dostojno raven izvajalcev bodisi na koncertnem ali opernem odru.

Iz ohranjenega gradiva izvemo, da so bili koncerti v organizaciji Matice številni in skrbno izbrani. Obsegali so dela raznih pomembnih skladateljev, tako na primer Dvořáka (Stabat mater, 1893; Mrtvaški ženin, 1896; Te Deum, 1899), J. Haydna (Stvarjenje, 1894), J. S. Bacha (Pasijon po sv. Mateju, 1898), Brucknerja (Te Deum, 1896), Mozarta (Requiem, 1898), Čajkovskega (Simfonija št. 5 v e-molu, 1899). Poleg teh so bile na sporedih še skladbe drugih evropskih avtorjev, na primer Wagnerja, Liszta, Smetane, Schuberta, Schumanna, Mendelssohn-Bartholdyja, Rimski-Korsakova. Če jih primerjamo s sporedi filharmoničnih koncertov, so se z njimi v glavnem in splošnem ujemali. Razlikovali pa so se med seboj v tem, da so slovenski koncerti v večji meri upoštevali slovanske in med njimi tudi slovenske skladatelje, kolikor so slednji komponirali ustrezna dela.

Podobni kriteriji so veljali tudi za programsko politiko slovenske Opere. Na njenem odru so se v zadnjem deceniju 19. stoletja zvrstile opere številnih avtorjev, med katerimi so bili Mascagni (Cavalleria rusticana), Verdi (Trubadur, Rigoletto, Ernani, Traviata, Aida, Ples v maskah), Bizet (Carmen), Gounod (Faust), Auber (Fra Diavolo), C. M. v. Weber (Čarostrelec), Flotow (Martha), Wagner (Lohengrin, Večni mornar, Tannhäuser), Smetana (Prodana nevesta, Dalibor), Moniuszko (Halka), in ob njih še Zajc (Mesečnica, Mornarji na krovu, Nikola Šubić Zrinjski), B. Ipavec (Teharski plemiči) in Parma (Urh, grof Celjski, Ksenija). Primerjava z nemško Opero kaže, da so bile v slovenski Operi opere češče kot operete in igre s petjem, iz česar sklepamo, da je bil slovenski odrskoglasbeni program boljši, izbranejši od nemškega.

Ob teh primerjavah velja opozoriti še na to, da je bil gmotni položaj Glasbene matice in slovenskega gledališča mnogo slabši od položaja Filharmonične družbe in nemškega Deželnega gledališča. Obe omenjeni nemški instituciji sta imeli trdnejše ekonomsko zaledje in sta si, kar se tiče režije, scenarije, solistov, dirigentov in še drugih, z izvajanjem povezanih stvari, lahko dovolili precej več kot slovenski glasbeni enoti. To bi kajpada lahko vplivalo na kvaliteto slovenskih izvedb. Vendar smemo iz virov sklepati, da manjše materialne možnosti ne tu ne tam sicer niso bile zaželene, vendar bistveno niso nižale izvajalne ravni, kakršna je bila potrebna in je bila tako programsko kot izvajalno sorodna s stanjem v drugih tedanjih manjših avstrijskih gledališčih in orkestralnih ansamblih.

Po vstopu v novo, 20. stoletje pa je slovenska glasbena situacija v primeri s polpreteklo izdatno napredovala. Repertoar slovenske Opere je postajal vedno bogatejši in se je širil, tudi programi Glasbene matice in njenih koncertov so bistveno napredovali.

Obe nemški glasbeni instituciji sta seveda želeli zmanjšati konkurenčno intenziteto slovenske reprodukcije, kar je bilo aktualno tudi v obratni smeri. Z nemškega vidika nevarna novost je bila ustanovitev Slovenske filharmonije (1908), ki je imela svoj orkester in je, čeprav za krajši čas, nadomestila še to, kar je manjkalo, orkestralno reprodukcijo. V. Talich ji je bil izvrsten vodja in je to s svojim delom tudi dokazal. Zdi se, da je bil tudi to razlog za še večji razcep med ljubljanskimi Nemci in Slovenci in še izdatnejše zmanjšanje privlačnosti nemške Opere in koncertov Filharmonične družbe. Slovenci so se temu in onemu čedalje bolj odmikali, v njih je rasla zavest, da imajo lastno glasbeno kulturo, ki je obetala, da bo v bližnji prihodnosti prevzela dominanten položaj. Njeni razvojni pogoji so se vidno boljšali. Institucije so bile tu, več ali manj tudi izvajalci, podobno publika. Temelji so se utrjevali, ovire so polagoma odpadale. In ustvarjalci?

Tudi ti so se množili, sprva služeč ciljem nacionalnega gibanja, ki je zahtevalo glasbena dela, ustrezna prebujanju širokih ljudskih množic in njihovemu okusu. Ta vsekakor ni bil

na višji stopnji, toda odločal je o tem, kako bodo ljudje sprejemali skladbe, v prvi vrsti prijetno melodične in vokalne s teksti, za katere je veljalo, da morajo govoriti o ljubezni do domovine. Uporabljajoč preprosto, pevcem in poslušalcem odgovarjajočo tehniko so ustvarjalci prve nacionalne generacije, ki so se odpovedali zahodnim zgledom ali teh sploh niso dobro poznali, skladali četverospeve, zbore, samospeve, včasih tudi tehnično nezahtevna instrumentalna dela. Rodil jih je čas, med njimi so bili sredi in na začetku 2. polovice 19. stoletja na primer J. Flajšman, Miroslav Vilhar, Josipina Turnograjska, Gustav Ipavec in še drugi rodoljubni skladatelji. Po prvi razvojni fazi so se pojavili skladatelji, ki so se po stilu in tehniki že začeli odmikati od svojih neposrednih predhodnikov. Najprej so se usmerili v zgodnjo, nato v 70-ih letih in pozneje v visoko ali pozno romantiko. V izjemnih primerih so šli še dlje. Med njimi so izstopali oblikovalci, ki so bili tehnično že kar veščí, po stilu naprednejši, kar se tiče umetniškega izraza močnejši od drugih: Benjamin Ipavec, Fran Gerbič, Anton Foerster. Vsi trije in ob njih tudi manj pomembni ustvarjalci so si prizadevali za čim hitrejšo in večjo rast slovenske glasbe, katere samobitnosti niso več videli v odklanjanju zahodne tehnike in stila, marveč v izrazu, ki so ga vezali na kreativno moč skladatelja in na značilnosti prostora, v katerem so živeli in delali. Evropske ravni sicer niso dosegli. V tem je imel Krek prav, četudi ne popolnoma, zakaj še pred koncem 19. stoletja ali tik pred njim sta stopila v slovensko glasbo Risto Savin (Friderik Širca) in Josip Ipavec, oba usmerjena v pozno romantiko, Savin, ki je bil odsoten iz ožje domovine in zato ni imel večjega razvojnega vpliva, pa kmalu tudi v novo romantiko.

Že v prvem desetletju novega stoletja pa je ob njiju že vstajal nov, za slovenske razmere napreden skladateljski rod, ki je bil drugačen od Krekovega mnenja o „ustvarjajoči“ glasbi, ki se je nanašalo na slovensko situacijo okrog leta 1900 oziroma 1910, ko so se ustvarjalni rezultati nekaterih slovenskih skladateljev v vsakem oziru že precej razlikovali od tistih s konca prejšnjega stoletja.

Krek je menil, da ob prihodu v Ljubljano ni imel „nobene spodbuje“. Po Gradcu, kjer je verjetno imel zvezo z mnogi-

mi glasbeniki, med katerimi so bile tudi pomembnejše osebnosti, mu radi verjamemo, da se je v kranjskem glavnem mestu počutil osamljenega. Stike je imel lahko samo v slovenskem gledališču in v Glasbeni matici, morda se je družil z Gerbičem, ki pa ga v razgovoru s Cankarjem ni imenoval in Hubada tudi ne. Iz glasbeniškega, njemu bližnjega kroga je navedel opernega pevca Tita Olszewskega, ki je v Ljubljani nastopal v sezonah 1899—1900 in 1901—1902. Označil ga je za vzornega izvajalca svojih pesmi, „vrhu tega zelo ljubega prijatelja“. Omenil je, da sta on in Olszewski prirejala „vsako nedeljo popoludan koncerte v prijateljskem krogu, v tesnih prostorih mojega stanovanja“, kamor so po Škerjančevi navedbi prihajali še Schwentner, Govekar, Procházka in drugi. Češkega glasbenika Josefa Procházko, ki je nasledil Karla Hoffmeistra na šoli Glasbene matice in tu deloval do leta 1908, ko je — kot Hoffmeister že leta 1898 — odšel na praški konservatorij, navajajo kot Krekovega znanca še drugi viri. Ti v tej zvezi navajajo še Aškerca, ki ga je Krek šele zdaj osebno spoznal, pa pravnika Josipa Furlana, Rudolfa Maistra in Alojzija Praunseisa.

Kajpak je Krek poznal še mnoge druge člane ljubljanske inteligence, ne le glasbenikov, temveč tudi predstavnike drugih poklicev, pravnike, zdravnike, literate, skratka osebnosti, ki so ustrezale njegovemu značaju in njegovi akademski ravni. Pri tem je bil, tako kaže, izbirčen in zahteven, vsakogar vsekakor ni sprejel v svoj krog. Po tem, ker je sam povedal, sta mu bila v tem času najbližja Olszewski in Schwentner. Slednji še posebno. Z njim je razpravljal o širših problemih slovenske glasbe, ki je bila trenutno (če izvzamemo revijo Cerkveni glasbenik, namenjen cerkveni glasbi tako v notnem delu kot tekstovni prilogi) brez glasila, s katerim bi se bralec lahko seznanjal s tako imenovano posvetno glasbeno produkcijo in reprodukcijo ter z vprašanji strokovnih komponent glasbene umetnosti. Gerbičeva Glasbena zora je ravnokar utihnila. Čeprav je bila konservativna in skromna, je njen konec le pomenil izgubo za slovensko glasbo. Kljub pomislekom, ki ji niso bili v prid, je le opravila koristno delo. V notnem delu je priobčila vrsto skladb, katerih avtorji so poleg Gerbiča bili L. Pahor, I. Hladnik, J. Pavčič, B. Ipavec, J. Procházka, Ferd. Juvanec, Avg. Leban, J. Bartl,

Al. Sachs, V. Vauda, Vinko Krek, F. Ferjančič, J. Leban, K. Javoršek, S. Premrl, V. Parma, D. Fajgelj, Julij Junek, Fr. Jordan, Janez Laharnar, Al. Mihelčič, Kamilo Mašek in Fr. Papler. Gerbiču se je torej posrečilo v tej reviji zbrati večino slovenskih ustvarjalcev konca 19. stoletja, ki so pisali zbore, četverospeve, samospeve in tudi klavirske skladbe. Med njimi so bili tudi nekateri tehnično bolj izobraženi in umetniško prepričljivejši avtorji, tako na primer Gerbič, Leban, Hladnik, B. Ipavec, Procházka, Premrl, Parma in Fajgelj. Gerbičevemu listu so dajali ton, v primerjavi s tem, kar se je tedaj dogajalo v glasbeni zahodni Evropi, pa so vendar bili v veliki zamudi.

Gerbič je najbrž to vedel, vsaj domnevamo lahko, saj je bil glasbeno razgledan. Toda izbire ni imel velike, moral se je ozirati sem in tja, kajti „temu ne ugaja to, drugemu ono. Kar je prvemu pretežko in preumetno, zdi se drugemu prelahko, ne dovolj originalno, ne dovolj umetniško izdelano“. Znano mu je bilo, da vsak „sodi list po lokalnih razmerah, v katerih živi in za katere ravno potrebuje glasbenega gradiva. Vse te okolnosti mora izdajatelj in urednik lista vpoštevati. A kje je človek, ki bi mogel ugoditi vsem?“

Gerbič je torej moral biti zelo toleranten, če je hotel uspeti, kakor je nameraval in si za to vneto prizadeval. Notalnemu delu je dodal še tekstovno prilogo, „berilo“ jo je imenoval. To naj bi obsegalo „poučne članke glasbene vsebine, životopise slovečih in zaslužnih skladateljev slovanskih, poročila iz glasbenih krogov in naših pevskih društev o njih delovanju, poročila o proizvodih na polju naše glasbene literature in o izvajanju glasbenih del itd.“

Načrt za „berilo“ nikakor ni bil slab, le težko ga je bilo uresničiti. Sodelavcev skoraj ni bilo. Malone vse je pisal Gerbič sam in razen njega še Fajgelj ter Adolf Čeh. Morda je bil še kdo drug, vendar kot avtor kakega prispevka ni bil naveden.

Z Glasbeno zoro je seveda imel Gerbič najboljši namen. Za njo je hotel položiti „malo zrno v tla domače umetnosti“ z željo in v nadi, da „vzraste iz njega s časom veliko drevo, katero bo obrodilo mnogo zaželjenega sadu. V to naj pomo-

PRISTOPNICA.

„Glasbena Matica“ v Ljubljani sprejela je

gosp. dr. Gojmir Krek-a v Ljubljani

za svojega podpornega uda.

V Ljubljani dné 5. decembra 1901.

Predsednik: Tajnik:

„Pristopnica“ ljubljanske Glasbene matice za G. Krekovo članstvo

rejo Bog, požrtvovalnost in resno delovanje vseh za domači napredek vnetih krogov!“

Vendar Glasbena zora ni uspela. Ni bilo dovolj sodelavcev ne v notalnem delu ne v knjižni prilogi. Eksistenca lista gmotno tudi ni bila zagotovljena in po tej strani „ni dosegla one višine, katero zahteva izdrževanje lista, a brez take ne more vspevati nobeno umetniško podjetje“. Zato se je Gerbič, ko je navedel svoje razloge za umik, odločil prenehati z izdajanjem lista. „Prijazno“ se je poslovil od svojih „sotrudnikov“ in naročnikov s pripombo, da mu nihče ne more očitati pomanjkanja požrtvovalnosti, „ker sem za njen obstoj žrtvoval z ljubeznijo svoje moči in ves svoj prosti čas“. Izrazil je upanje, da nemara „venderle še pride čas, ko tudi za našo domačo glasbeno umetnost ‚Vremena bodo Kranjcem se zjasnile, / Jim milši zvezde, kakor zdaj sijale!’“. Ko se bo to zgodilo, „tedaj bo morda ‚Glasbena Zora’ zopet napočila na obzorju domače glasbene umetnosti“.

Mislim, da je treba Gerbičevi razlagi ob koncu Glasbene zore dodati še dejstvo, da je bila ta revija po idejni orientaciji v vsakem oziru daleč za željami, ki jih je gojila nanovo nastopajoča slovenska skladateljska generacija. V njenih očeh je bila zastarela, v ničemer ni naznanjala novega duha, ki je že dolgo obvladoval glasbo zahodne Evrope. Domnevam, da je bil prav to eden glavnih razlogov, ki je preprečil nadaljnje izhajanje Glasbene zore iz njene nazaj obrnjene stilne naravnanosti.

Ko je utihnila ta revija, bi v slovenskem glasbenem svetu nastala praznina, če se ne bi ravno tedaj v Ljubljani pojavil Krek s svojimi, za tisti slovenski čas drznimi načrti. Nagovoril je založnika Schwentnerja, „s katerim sva hodila na izprehod za Ljubljanico“, da bi začel izdajati novo revijo, ki bi jo urejal on in bi se imenovala Novi akordi. Schwentner je privolil in tako „so se rodili natančno po mojih načrtih in po mojih željah Novi Akordi“.

Za njihovo zasnovo in smer Krek seveda ni iskal zgledov ne v Glasbeni zori in še manj v Cerkvenem glasbeniku. Če jih je kje, potem so mu bile za vzor glasbene revije nemško-avstrijskega prostora, ki so imele že dlje časa veljavo, mor-

da na primer Oesterreichische Musikzeitung ali Neue Zeitschrift für Musik. S slovenskimi glasbeniki, tudi s tistimi iz kroga Glasbene matice, se o tem najbrž ni posvetoval. Z njimi je, če je, kvečjemu izmenjal kako misel, ki pa, če mu ni ustrezala, nanj gotovo ni vplivala. Na revijo po svojem okusu je nedvomno mislil že prej in ne šele po prihodu v Ljubljano, ko jo je neposredno zatem (1901) že realiziral, in to ne po zaslugi Glasbene matice, ampak Schwentnerja. Bil je svojevoljen človek, ki tujih strokovnih nasvetov očividno ni iskal. Zadoščale so mu njegove lastne zamisli.

Z Matico je imel Krek sicer korektne zveze, ki pa niso bile ne trajnejše ne ožje, nekaj zaradi odsotnosti, nekaj pa še iz drugih razlogov, o katerih bo še govor. Arhivsko gradivo ga za leti 1904 in 1905 omenja kot člana njenega artističnega odseka in namestnika nadzornika njene glasbene šole. Ko je iz Ljubljane odšel na Dunaj, pa se seveda v Glasbeni matici ni mogel več neposredno udejstvovati. Zato tudi ni sprejel kandidature za njenega odbornika v društvenem letu 1905—1906. Kljub temu ga je Matica vodila v evidenci in ga angažirala, če je bilo treba, kajti bil je vpliven. V njenih zapisnikih ga najdemo na primer leta 1910, ko je skupaj z J. Mantuanijem predstavljal to ustanovo na slovesnostih, ki so bile ob petdesetletnici Dunajskih filharmonikov. V gradivu iz leta 1911 beremo, da se je opravičil, ker ni mogel prisostvovati koncertu, na katerem so bile izvedene tudi njegove skladbe, za katere so mu iz Matice čestitali. Zatem še izvemo iz gradiva, da je Krek v letu 1913 na Dunaju zastopal Matico ob stoletnici tamkajšnje Gesellschaft für Musikfreunde.

Ko je bil Krek odsoten iz Ljubljane, so bili njegovi stiki z Glasbeno matico samo občasni. Tesnejših si najbrž tudi ni želel, kajti o tem društvu je imel svoje mnenje, ki ni bilo kdove kako pozitivno. Vedel je, da je imela Matica pomembno vlogo v slovenski glasbi, ki pa bi jo — po njegovi sodbi — lahko izdatneje realizirala, kot jo je v praksi. Njeno delo je vrednotil z ostrejšimi merili kot storitve drugih slovenskih glasbenih društev, ki so razvojno imela manj vpliva. Njegove ocene Matice so bile stroge, strokovno stvarne, brez kakega političnega prizvoka, ki ga ni želel ne on ne Matica, ki je odločno odklanjala pripadnost ali večje

simpatije tej ali oni politični stranki, čeprav je bila takim očitkom večkrat izpostavljena. Izjavila je, da ji „niti na um ne pride, da bi s čim koli strezala katerikoli politični struji“. Prizadevala si je, da bi bila nadstrankarska in bi jo tako tudi tretirali. Zato je svoje odbore sestavljala ne glede na politično privrženost njihovih članov. Kljub temu je res, da so bili liberalno orientirani člani skoraj vselej v večini in klerikalni v manjšini, verjetno zato, ker ni hotela, da bi bili v njenih odborih isti ljudje kot v Cecilijinem društvu, s katerim Matica ni bila v najboljših stikih. Omenjenih očitkov, čeprav so bili v aktualni situacije razumljivi, se potemtakem ni mogla izogniti.

Tudi Krek je bil zunaj strank. Politično se ni hotel vezati ne tu ne tam. Razen prava ga je zanimala le še glasba, slovenski politični spori pa so mu bili tuji. Ko je bil na začetku 20. stoletja v Ljubljani, je pozorno spremljal vse, kar se je dogajalo v slovenski glasbeni produkciji in reprodukciji, ki jo je kar se le dà natanko evidentiral tudi v času svojega leipziškega in dunajskega bivanja. V svojem prvem ljubljanskem in še poznejšem času je deloval tudi kot strokovni in vidno nepristranski glasbeni poročevalec Ljubljanskega zvona, Slavisches Tagblatt, Laibacher Zeitung in Slovenskega naroda, kjer je grajal, kar mu ni ugajalo, in hvalil, s čimer se je strinjal. V Slovenskem narodu je poročal tudi o opernih predstavah, tako na primer leta 1901, ko je v poročilu o „Bajazzu“ (I Pagliacci) menil, da je slovenskim poslušalcem italijanska glasba bližja od germanske. Podpisoval se je kot „spectator“, včasih pa se sploh ni podpisal, a je bilo iz stilizacije jasno, da je zapis njegov. Ko je odšel v Leipzig, so njegove zveze s Slovenskim narodom prenehale in se tudi po vrnitvi niso več obnovile. Številni so bili tudi njegovi prispevki v Ljubljanskemu zvonu, kjer je leta 1901 ovrednotil Savinovo Zimsko idilo, J. Ipavca baletno pantomimo Možiček, H. O. Vogriča Kuplete za nižji glas s spremljevanjem klavirja, produkcijo glasbene šole Matice in koncert, na katerem je bila izvedena Beethovnova Slavnostna maša v D-duru. Leta 1902 je prav tem pisal med drugim o II. zvezku Gerbičevega Albuma slovenskih napevov in o koncertu Glasbene matice v počastitev Dvořákove šestdesetletnice. V

tej reviji najdemo njegove občasne prispevke še pozneje, tako na primer v letu 1904. Tja ga je za sodelovanje povabil F. Zbašnik, ki je bil v letih 1903—1909 urednik Ljubljanskega zvona. O njuni zvezi priča Zbašnikovo pismo Kreku z dne 17. 1. 1904, v katerem ga je prosil, naj mu sporoči, „kako ste uredili radi kritike“, ne da bi v tej smeri povedal kaj več. V nadaljevanju je pisal: „Za Vas je stvar seveda težavna! K večjemu, če bi se glede Vaših pies sklicevali na to, kar so drugi časopisi pisali o njih. Jaz sem hotel prepustiti kritiko Vam, ker sem mislil, da dobite na ta način priliko našemu občinstvu, ki ima tako malo zmisla za lepo stvar in napredek, nekoliko resnice povedati! In pa tako malo dobrih kritikov imamo! Pisal sem bil Vl. Foersterju zaradi ‚N. akordov’. No, k sreči mi je kritikov brat Jaroslav Foerster prevzel. Za koncert pa je že bil pri Slovanu angažiran. Če ste Vi z. g. Pahorjem zadovoljni, sem seveda tudi jaz. Saj strokovne so njegove kritike.“

V tem dopisovanju je v vsakem primeru šlo za kritiko v zvezi s tedanjim glasbenim življenjem ljubljanskega mesta, s katerim je bil Krek dovolj na tekočem.

Tudi ko je bil na Dunaju, je Krek, ves predan pravu, poleg prispevkov za Nove akorde objavljal razne glasbene članke. Tako je na primer leta 1910 v številki 3 in 4 časnika Slavisches Tagblatt objavil oris življenja in dela Davorina Jenka ob njegovi 75-letnici. V njem je med drugim zapisal: „Stisnjena med dve prežni kulturi je slovenska samobitnost pretrpela na vsakem polju, zlasti pa na umetniškem mnogo večjo izgubo od vsake druge jugoslovanske narodnosti. Če se je torej Jenko pridružil srbski narodni glasbi, je to moglo na vrednost njegovega ustvarjanja vplivati le ugodno. Morda se ima Jenko zahvaliti prav ohranitvi narodne svojstvenosti v svojih stvaritvah, da je mnogo njih postalo in do danes ostalo skupno vsem slovanskim pevcem. Vedno in vedno se spet pokaže, da ima prav najbolj narodna umetnost največjo ceno na mednarodnem trgu.“

V ljubljanskem tisku ni ostal Krek neopazen tudi v nemškem okviru. V letu 1914 je v Laibacher Zeitung objavljal „Musikbriefe im Plauderton. Briefe an eine Freundin“, za katero pa ni povedal, kdo naj bi bila. V teh pismih je nasto-

pal zoper „nadmoderno“ glasbo, občudoval Wagnerja, kritiziral dirigenta in skladatelja Felixa Weingartnerja, hvalil Verdija in poročal o raznih operah, ki so jih predstavljali v dunajski „Volksoperi“.

Tik po vstopu v 20. stoletje pa je pri vsej tej vsestranosti Krekov interes veljal Novim akordom, ki so začeli izhajati leta 1901 in so bili „zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo“. Ko jih je založnik Schwentner poslal na ogled z vabilom na naročbo, je njihovo prvo številko pospremil dokaj obsežen tekst, ki ga je gotovo napisal urednik Krek. V njem je bilo na začetku zapisano, da je izdajanje tega zbornika narekovala „resnična potreba“ in „mnogostransko prigovarjanje“, po prenehanju Glasbene zore še toliko bolj na mestu. V nadaljevanju sledi, da se s tem daje „na eni strani skladateljem prilika priobčevati svoje proizvode, na drugi pa se občinstvu omogoči, nabavljati si različne skladbe potom naročbe“ in zato ceneje, „kakor je to pri izdajanju posameznih skladb možno“.

Zatem je bilo v tekstu poudarjeno, da „glasbenega lista, ki bi neodvisno od različnih umetniških in političnih struj zasledoval omenjeni smoter, Slovenci sedaj nimamo“, skladatelji in občinstvo pa zatrjujejo, da je „perijodično izdajanje skladeb za razvoj slovenske glasbene umetnosti naravnost pogoj“. Po tem je bila v uvodu izražena želja po čim večjem številu naročnikov, kajti samo „ako se založniku zagotovi dovoljno število stalnih naročnikov, mu je mogoče pokriti izgubo na eni strani z morebitnim prebitkom na drugi strani. Samó pod istim pogojem pa je tudi založniku mogoče izdajati muzikalije, ki stoje glede umetniške vrednosti nad nivojem onih skladeb, na katere se ozira večina našega občinstva“. Take skladbe „pa je treba spraviti na dan, če se hoče res koristiti razvoju glasbene literature slovenske“. In nato je pisec tega besedila vzkliknil: „In to hočemo!“, pa še, da v „času, ko smo napredovali v vseh umetnostih v smeri modernega naziranja, nočemo niti na glasbenem polju zaostati, ampak nam mora biti tudi tu geslo ‚Naprej!’“

S tem je Krek, gotovo s pristankom Schwentnerja, ki je v določeni meri morda sodeloval v koncipiranju tega urednikovega uvoda oziroma predgovora in z njim soglašal, pove-

dal, kako si zamišlja strukturo in idejno usmeritev revije. Naj sledijo njegove besede, iz katerih bo nedvoumno razviden namen Novih akordov: „Kot tak list torej, ki bo pospeševal uresničenje tega gesla v pravem smislu napredka, mislimo si naš novi glasbeni list, ki smo ga ravno z ozirom na ta glavni smoter krstili ‚Novi akordi'. / Nikakor pa ne nameravamo praznovati v svojem listu orgije harmoničnih ali drugih abstruzitet. / S tem glavnim geslom pred očmi, prinašali bodo ‚Novi akordi' najrazličnejše skladbe, ki pomenijo res napredek v slovenski glasbeni literaturi, in na podlagi katerih bode občinstvu mogoče izobraziti se v muzikalnem oziru. / Kakor smo že prej omenili, nikakor ne smatramo napredka identičnim s prisiljenimi, neumetniškimi abnormitetami, ampak bode uredništvo vestno skrbelo za to, da se ob napredovanju v muzikaličnem mišljenju nikdar ne prezira glasbenih oblik. / Posebno gg. skladateljem bodi rečeno, da nočemo ustvarjati nekakega muzikalnega secesijonizma, ampak da iz srca želimo, naj bi se pod praporom ‚Novih akordov' našli vsi naši komponisti, bodisi katere koli umetniške struje."

Kaj je hotel s tem Krek povedati, ne dopušča nobenega dvoma. Z ene strani ga je vodila misel, da bi se slovenska glasba vzporedila z usmeritvijo v tedanji slovenski literaturi in likovni umetnosti, z druge pa se je uprl „abnormnim" pojavom v evrópski glasbi konca 19. in začetka 20. stoletja. Med te gotovo ni štel pozno — in novoromantičnega stila, pač pa verjetno impresionistične skladbe Debussyja, ki je ravno v letih 1897—1899 komponiral svoje Nocturnes, in morda še zgodnjega Schönberga, čeprav smemo domnevati, da ga najbrž še ni poznal in zanj še ni bil vprašljiv ali sporen skladatelj.

Četudi je za Nove akorde dopustil sodelovanje „katere koli umetniške struje", Krek torej le ni bil tako širok, da bi toleriral vse, kar bi mu kdo ponudil za natis, še zlasti ne, če bi imel neko kompozicijo za „abnormno", za tako, ki bi po tehniki, stilu in izrazu odstopala od njegovega pojmovanja estetske vrednosti umetnine.

Ob tem, da je imel ta muzik svoj umetnostni nazor, ki ga je uporno zagovarjal, pa je treba upoštevati še dejstvo, „da ve-

čina našega občinstva še ni docela pristopna modernemu naziranju zlasti glede glasbene umetnosti“. Najavil je, da bodo Novi akordi prinašali tudi kompozicije „bolj lahkega žanra, katere bodo vzbujale tudi pri diletantih veselje do proizvajanja“. Dodal pa je, da „tudi pri teh skladbah se bode skrbelo za to, da nikdar ne opustimo svojega umetniškega principa“. Nova revija bo torej objavljala tudi narodne pesmi v raznih priredbah, salonske komade za klavir, moške in mešane zbore, „katere bodo lahko proizvajala tudi manjša pevska društva in čitalniški zbori na deželi“. Vendar pa Novi akordi tudi „ne bodo pozabili onih naročnikov, katerim je Terpsihori posvečena glasba posebno na srcu“. Zato bodo objavljali valčke, koračnice, polke in druge skladbe za ples, „ki se bodo lahko porabljale pri raznih veselicah domačih društev“.

Posebno pozornost je hotel Krek posvetiti skladbam za klavir, „kateri se je menda med vsemi instrumenti pri nas najbolj zanemarjal, in to navzlic temu, da ga skoraj v nobeni hiši ne pogrešamo“. Pri tem mu je šlo v prvi vrsti za napredovanje v klavirski tehniki in posredno tudi za solistični naraščaj, ki ga po številu ni zadovoljeval. V skoraj isto vrsto je postavil orgle, ki da so po tehniki zanemarjene tako s strani komponistov kot izvajalcev. „Tu pogrešamo globokejše misli“, je menil. Novi akordi se bodo posebno ozirali na to, da bodo gg. organistom dajali „gradivo za pred- in poigre, ki bodo formalno in glede muzikalne vsebine kolikor mogoče dovršene“. Isto je po Krekovem mnenju veljalo za harmonij, toda tudi na druge instrumente revija, tako je mislil, ne bo pozabila, še posebno ne na violino, na katero se bo, dasi v manjši meri, „pa vendar češče“ ozirala. Nadvse razumljivo pa se je zdelo Kreku, „da bode kralju vseh instrumentov, — glasu — odmerjeno obilo prostora v ‚Novih akordih‘“. Kolikor je imel urednik v misli zbore (a capella in s spremljevanjem), samospeve, dvospeve in trospeve, je smatral za potrebno naglasiti, da se bo „oziralo na to, da ne zahtevajo od pevcev preobsežnih glasov in visoko izobražene vokalne tehnike, ker je želeti, da se proizvajajo vokalne točke tudi doma v rodbinskem krogu in pri manjših veselicah“.

Kdove kako revolucionarno ta urednikov program ne zveni. Odločnejši ton ga preveva le, kolikor se nanaša na vprašanje

tako imenovane „abnormitete“. Sicer pa je v besedah dobrohotno naravnan, nikakor ne visoko zahteven. Krek je pač vedel, kako bo moral strukturirati svojo revijo. Gotovo ne tako kot Gerbič in še manj tako kot cecilijanci. Če je bil na začetku, kar se tiče programa, še zadržano ljubezniv, pa je imel za končno realizacijo drugačne načrte, ki bi se naj postopoma uveljavljali in se tudi zares so. Zavedal se je, da glasbena situacija v začetku 20. stoletja na Slovenskem še ni zrela za eksperimente, za katere so tudi sam ni navduševal, vsaj ne v smislu, kakor so se v tem trenutku odvijali na evropskem zahodu.

Pri vsem tem se je Krek moral ozirati na razpoložljive skladateljske kadre, ki so bili razmeroma maloštevilni in pri tem več ali manj neverzirani v kompozicijski tehniki in stilnih naziranjih novejše dobe. Zavoljo tega in glede na publiko, ki naj bi bila odjemalec glasbe, kakor si je bil zamislil, je kljub svojim nazorom moral biti širokosrčen nasproti starejši generaciji izpod konca 19. stoletja. Upošteval jo je, seveda selektivno. Obenem je v Nove akorde malone neopazno uvajal mlade, ravnokar nastopajoče ustvarjalce, ki niso nameravali nadaljevati usmeritve predhodnikov, marveč so hoteli ubrati drznejšo, v novo vodečo orientacijo.

Da bi zagotovil številčno zadosten krog sodelavcev, se ni obrnil samo na slovenske, temveč tudi na „slavne“ češke in hrvaške skladatelje. Ti in oni so mu ponudili pomoč, je zapisal. Med njimi so bili poleg njega samega Gabriel Bevk, Danilo Fajgelj, Fran Ferjančič, Anton Foerster, Ignacij Hladnik, Karel Hoffmeister, Angelik Hribar, Matej Hubad, Karol Jeraj, Benjamin in Gustav Ipavec, Karl Javoršek, Fran Jordan, Ivan Kokošar, Emil Komel, Fran Korun, Janez Laharnar, Anton Lajovic, Lavoslav Pahor, Viktor Parma, Josef Procházka, Risto Savin, Anton Schwab, Anton Svetek in Ivan Zajc. Z izjemo Lajovca in do neke mere Savina so bili med prvimi sodelavci Novih akordov torej samo starejši avtorji iz polpretekle generacije, seveda le na začetku izhajanja nove revije.

Krek kajpak k sodelovanju ni povabil vseh, oziral se je na relativno kvaliteto. Obšel pa je vrsto skladateljev, ki so bili manj uspešni. Vendar so bili tudi med temi, ki jih je izbral,

taki avtorji ki so bili po stilu za njegove pojme in tudi objektivno konservativni. Nekateri so se še gibali v mejah zgodnje in visoke romantike, le redki so segli nekoliko naprej. Toda pri vseh svojih kriterijih, ki so bili za tedanjo slovensko glasbo visoko zastavljeni, ni mogel mimo njih; izbire ni imel. Sprijazniti se je moral, pa čeprav previdno, s tem, kar mu je bilo na voljo. Pri tem je zanimivo in tudi značilno, da se ni omejil le na ustvarjalce slovenskega rodu, ki so kajpak bili v večini, temveč je mislil tudi na hrvaške in češke skladatelje. Teh sicer ni bilo veliko, vendar je s svojo izbiro Krek pokazal, da njegov pogled ni zazrt samo v slovenski prostor, temveč se giblje prek Dunaja do Prage in še seže od Ljubljane do Zagreba.

Ko je najavil predvidene sodelavce, je obenem sporočil, da že ima v rokah „prispevke od večine omenjenih skladateljev in je torej, kar se gradiva tiče, obstanek ‚Novih akordov' zagotovljen". Poskrbel je tudi za „dostojno zunanjo obliko", za okusni, „v modernem slogu izvedeni ovojni list, fin papir in eleganten razločen tisk" ter v soglasju z založnikom zaupal realizacijo revije dunajski tiskarni Jos. Eberle in dr.

Krek je mislil na vse. V vsem je bil natančen z namenom, da bi bila revija v vsakem oziru kar se dá dobra in ne bi zaostajala za tujimi tiski take vrste, ki jih je poznal in se hotel z njimi vzporediti, za zdaj sicer še ne po vsebini, pač pa po formi in grafični izdelavi. V svojem predgovoru je najavil tudi ceno za „najlepšo zbirko izbranih in dovršenih izvirnih, t.j. še nikjer objavljenih kompozicij najrazličnejše vrste v obsegu najmanj 100 tiskanih stranij velike 4° oblike", torej „toliko izbornega gradiva, kolikor ga pri običajnih cenah 30 K ni dobiti". Potem je navedel vsebino prve številke revije.

Ob koncu je urednik še dodal, da je mogoče ponuditi toliko dobrih in fino opremljenih kompozicij za tako nizko ceno samo pod pogojem, „da se slavno občinstvo našemu vabilu v čim večjem številu odzove; samó računajoč na obilno naročevanje odločilo se je založništvo izdajati ta zbornik. Ako bi se pa ta nada ne uresničila, bilo bi prisiljeno drugo leto nehati z nadaljnjim izdajanjem".

Glede na vse zgoraj navedeno sta Krek in Schwentner apeli-

rala na „ljubezen našega občinstva do umetnosti“, češ, „nobena slovenska muzikalna rodbina, nobena čitalnica, nobeno bralno ali pevsko društvo, nobena šola in sploh noben muzikalno naobražen Slovenec naj ne manjka med naročniki ‚Novih akordov‘“, čemur je še sledil pristavek, da „z navdušenjem gremo torej na delo za glasbeno prosveto, če Bog da in sreča junaška z moralnim in — materijalnim uspehom“.

Spiritus agens in movens je bil za Nove akorde torej Krek, ki je zanje imel v Schwentnerju vso podporo. V njem je našel razumevanje za kar precej tvegan poskus, boljše podvig. Z njim se je posvetoval, kot dokazuje gradivo, je imel z njim tesne, prijateljske stike ves čas izhajanja revije, pa tudi potem, ko je ta utihnila in s svojim koncem sklenila znamenito obdobje slovenske glasbe novejšega časa.

Besede, ki so pospremile Nove akorde na občutljivo in tvegano pot, je Krek tudi uresničil. Že v njihovem prvem letniku so bile skladbe za klavir, samospevi, skladbe za dva glasova in klavir, za violino in klavir, za moški zbor, bariton in klavir, za orgle ali harmonij, za mešani zbor in orgle, četverospevi, mešan zbor a cappella in ženski zbori. V naslednjih letnikih (I—XIII) je ostala ta zasnova v bistvu ista, kompozicijske vrste so se le malo spreminjale in niso povzročile večjega odklona od začrtane linije. Ta pa je bila pretežno orientirana v vokal in klavirsko glasbo. V vokalu, ki ga je bilo obilno, so prevladovali zbori. V vseh letnikih Novih akordov jih je bilo kar 167, bili so mešani, moški, ženski, mladinski in otroški, tudi četverospevi so se jim pridružili. Po zasnovi so bili a cappella ali s klavirjem, orglami ali še z drugačnimi kombinacijami, vmes tudi s soli. Po številu so zborom sledili samospevi, bilo jih je 111 s spremljavo klavirja, v posameznih primerih tudi z orglami ali harmonijem. Ob njih so bile še skladbe za dva ali tri glasove s klavirjem (10), ki so ga tu in tam nadomestile orgle. Klavirskih del je bilo 125, včasih so bila tudi štiriročna. Redkejše so bile drugih vrst kompozicije. Za orgle jih je bilo 10, za violino in klavir 8, le ena je bila za 4 violine. Skupno je Krek v svoji reviji objavil 434 skladb.

Da je bil v Novih akordih tako zelo zastopan vokal, je razu-

mljivo. Zahtevala ga je slovenska tradicija, pa tudi prvo desetletje novega stoletja in njegovo neposredno nadaljevanje. Prek tega in onega Krek ni mogel, to in ono sta zahtevali izobrazbena stopnja občinstva in aktualna družbena situacija, v kateri nacionalna zavest še ni bila dokončno utrjena. Pesem s tekstom, naj je bila zbor ali samospev, je bila v tej smeri še vedno zelo zaželena in tudi pomembna kot faktor, ki je bil v veliko korist nacionalnim težnjam. Le-te so s pomočjo glasbe in njenega vokalnega dela vztrajno napredovale in dosegale vedno večje uspehe. S tega vidika so bili Novi akordi vsekakor dobrodošli.

Razločen je bil tudi poudarek na klavirski literaturi v Novih akordih, kjer ji je Krek namenil veliko pozornost. V slovenski glasbeni produkciji in reprodukciji je hotel uveljaviti klavir, čeprav slovenskih pianistov skoraj še ni bilo. O tem je večkrat spregovoril, tudi tedaj, ko je zapisal (Novi akordi, X), da se „niti ena slovenska klavirska skladba še ni predvajala javno“. Ta njegov očitek je bil namenjen Glasbeni matici in njeni koncertni dejavnosti, ki je edina lahko nudila možnost izvajanja tedaj maloštevilnim slovenskim pianistom, med katerimi so bili Anton Trost, Dana Koblerjeva in Ida Prelesnik-Talichova. Skladatelji te vrste kompozicij pa so seveda želeli njihovo izvedbo. To jih je tudi vodilo k temu, da so svoja klavirska dela kdaj pa kdaj posvetili kakemu solistu v veri, da jih bo predstavil na koncertnem odru. Tako je na primer Janko Ravnik svojo Čuteči duši posvetil Koblerjevi, Večerno pesem pa Talichovi.

Najmanj se je zgodilo na področju komorne glasbe, te vrste skladbe so bile v Novih akordih malone izjema. Razlog za to je bilo manjkanje komornih ansamblov, zaradi česar je bila tudi komorna reprodukcija minimalna. Skladatelji so to vedeli, znano jim je bilo, da bi njihove eventualne komorne skladbe ostale neizvedene. Zato se zanje niso odločali ali so jih sprejemali v svoj ustvarjalni program redko in neradi.

V času izhajanja Novih akordov so v tej reviji sodelovali mnogi skladatelji. Tem, ki so bili najavljeni leta 1901, so se sčasoma pridruževali še številni drugi. Od slovenskih skladateljev, ki so delovali v raznih slovenskih krajih, še zlasti v

Ljubljani, pa tudi zunaj ožje domovine, so bile v omenjenem „zborniku“ objavljene skladbe R. Savina, E. Komela, K. Jeraja, V. Parme, B. Ipavca, A. Lajovca, J. Ipavca, O. Deva, L. Pahorja, D. Jenka, D. Fajglja, I. Hladnika, S. Premrla, F. Koruna, E. Adamiča, A. Schwaba, G. Ipavca, F. S. Vilharja, P. Jereba, J. Laharnarja, F. Ferjančiča, F. Gerbiča, H. Druzoviča, A. Foersterja, R. Zupanca, P. Deklevove, V. Vodopivca, I.-Ocvirka, M. Rožanca, A. Svetka, K. Adamiča, J. Lebana, E. Bunca, L. Lendovškove, J. Pavčiča, H. Sattnerja, S. Šantla, G. Dežele, F. Juvanca, Ž. Polaška, J. Ravnika, V. Šmigovca, L. Zepiča, A. Hajdriha, A. Groebminga, E. Hochreiterja, F. Kimovca, Z. Švikaršiča, M: Kogoja. Poleg slovenskih so v reviji sodelovali tudi na Slovenskem naturaliziani tuji skladatelji, pa tudi taki, ki so se po začasni zaposlitvi na slovenskih tleh spet vrnili v svojo staro, prvo domovino. Med temi in onimi so bili J. Vedral, J. Junek, J. Procházka, K. Hoffmeister, E. Berow-Beran, pa A. Feix, ki je poučeval na celjski šoli Glasbene matice. V Novih akordih tudi skladbe hrvaških skladateljev niso bile redke. Njihovi avtorji so bili I. Zajc, S. Albini, F. Dugan, Vj. Rosenberg-Ružić, K. Koranski-Krešimir Benić in V. Novak. Od skladateljev drugih slovanskih narodnosti je objavil v Krekovi reviji svojo skladbo le ruski glasbenik Ch. Grozdov, ki je uglasbil Prešernovo Zdravljico z izvirnim tekstom in ruskim prevodom F. Korša. Krek se zanjo ni posebno navdušil. Komentiral je, da so „moški glasovi izdatno niže stavljeni, kakor je to navadno pri nas. To pa je menda tudi jedino, kar je na skladbi — ruskega“.

Seveda so bile v Novih akordih skladbe slovenskih avtorjev najštevilnejše. Med skladatelji so bili mnogi, ki so nekoliko prej še sodelovali v Glasbeni zori (Fajgelj, Ferjančič, Gerbič, Hladnik, B. Ipavec, J. Laharnar, L. Pahor, V. Parma, J. Procházka) ali v Cerkvenem glasbeniku (razen ravnokar omenjenih še A. Foerster in P. Jereb), saj sta bila pred Novimi akordi le ta dva lista na voljo za objavljanje. Le-te so že v prvih letnikih Krekove revije pomnožili nadaljnji skladatelji, ki so se precej razlikovali od prej navedenih, pa tudi med seboj. Razlikovali so se po času in pojmovanju glasbenega oblikovanja, tako na primer Dev, G. in J.Ipavec, Jenko, Komel, Korun, Savin, Schwab, F. S. Vilhar, Adamič,

Jeraj, G. Krek, Lajovic, Premrl. Pa niso bili edini. Prej ali slej so se predstavili v Novih akordih še drugi skladatelji starejše in nove generacije, tako Druzovič, Zupanec, Dekleva, Ocvirk, Rožanc, Svetek, K. Adamič, Leban, Šantel, Bunc, Lendovškova, Sattner, Groebming, E. Hochreiter, F. Kimovec, Švikaršič, ob samem koncu še Kogoj, ki je Kreku očitno ponudil več skladb, od katerih se je urednik odločil za objavo Trenutka. Drugih ni utegnil več priobčiti, ker so Novi akordi neposredno zatem prenehali s svojo dejavnostjo.

V trinajstih letnikih omenjene revije je potemtakem sodelovalo kar 52 avtorjev, za skoraj vse so v leksiki ali enciklopediki na razpolago biografski in bibliografski podatki, ki manjkajo le v relativno redkih primerih. Prispevki skladateljev so si med seboj kajpak različni. Ne le po idejni orientaciji in stopnji individualne kreativnosti, temveč tudi kar se tiče obvladanja kompozicijske tehnike. Razlike vseh vrst so opazne že v prvih letnikih revije, čeravno niso velike, ker so se avtorji bolj ali manj ravnali po načelih, ki jih je v svojem predgovoru postavil urednik. Po osmem letniku pa so postajale čedalje razločnejše. Vedno češče so bile kompozicije, ki so se že znatno oddaljevale od dotedanjih standardov. Ne vse v enaki meri so na splošno vendar v vsakem oziru zadovoljile. Pisane so bile v strogi formi ali svobodno, v zadnji pogostejše. Nagibanje k priložnostnemu se je izgubljalo, v ospredje je vedno bolj silila potreba po ravni, ki bi odgovarjala više postavljenim vidikom vrednotenja in je zahtevala zahtevnejšo reprodukcijo. Po tej strani je že s svojimi prvimi skladbami vzbudil pozornost Lajovic, pozneje pa Ravnik, ta na primer v Čuteči duši, pa v Večerni pesmi, Momentu in Dolcissimu, kjer je vidno izstopala izrazita izvirnost. V tej zvezi so še omembe vredni produkti nekaterih drugih skladateljev, tako na primer Mirka (Rêveries, Glasbeni utrinki), Gerbiča (mazurke), tudi Hochreiterja (Valses nobles). Tudi fuge in predigre so se tehnično in stilno približevale temu, kar je želel Krek. Manj je to veljalo za komorna dela, ki so se večidel držala dokaj toge realizacije iz polpreteklosti in so bile še daleč od tega, kar je bilo aktualno v praksi zahodnoevropskega glasbenega sveta. Vokal pa je bil v glavnem na kvalitetni ravni. Svojo vlogo izpred konca 19.

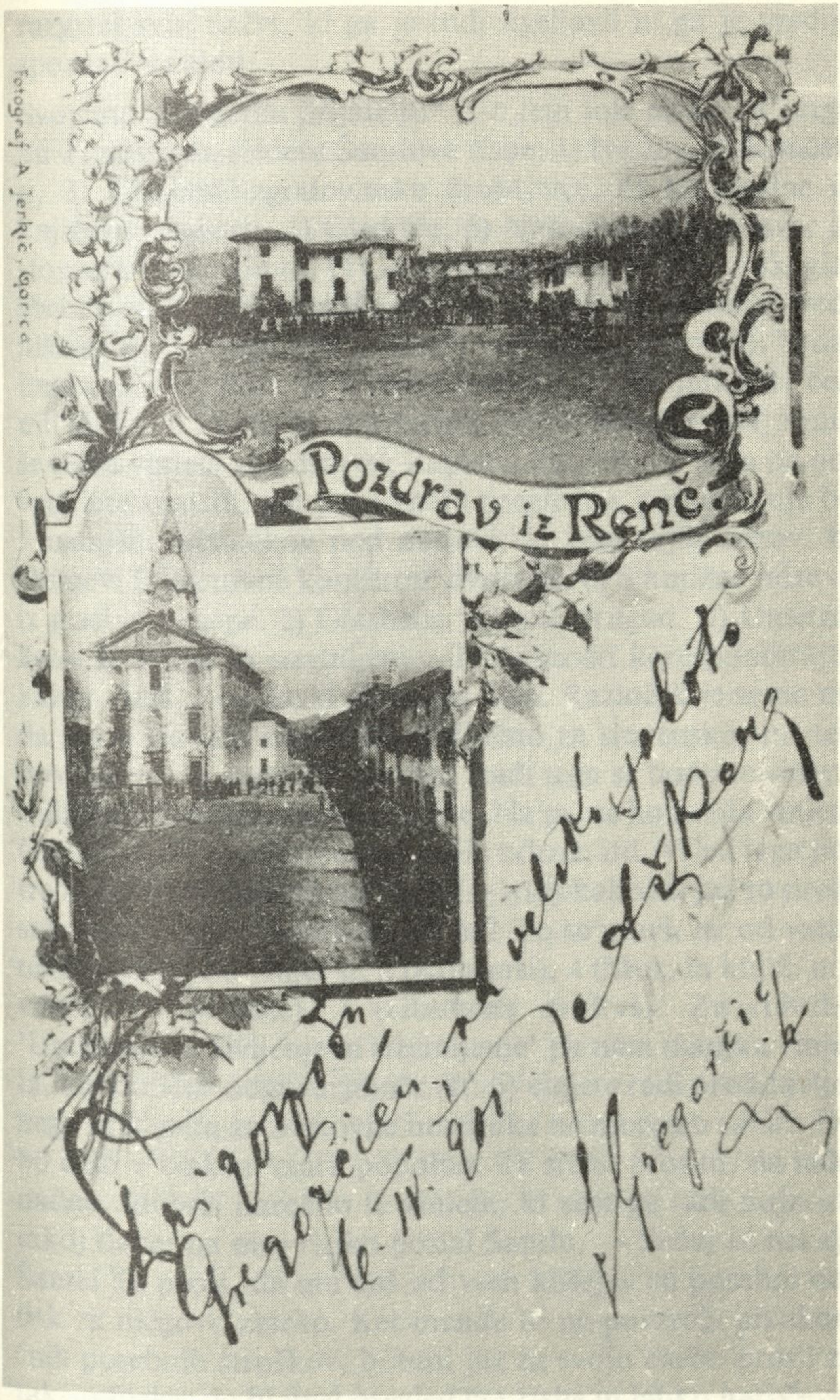
stoletja je še vršil, celo razširil jo je in utrdil. V začetku novega stoletja sta se zbor in samospev še razrasla, samospev je bil kitični ali prekomponiran. V tedanji slovenski glasbi skoraj ni bilo komponista, ki v ti dve skladateljski vrsti ne bi nič prispeval, gotovo tudi zavoljo tega, ker so bili zbori in solistični pevci številni in so bile možnosti za izvajanje vokalnih del razmeroma ugodne.

Kolikor je v vprašanju vokal, je potrebno omeniti, da so zanj avtorji jemali pesnitve slovenskih pesnikov vse od Prešerna do najnovejših. Posebno so jih zanimali teksti O. Župančiča, J. Murna-Aleksandrova, C. Golarja, D. Ketteja in V. Jerajeve. Skladali pa so tudi na predloge iz tujih literatur, tako na primer Puškina, Koljcova, Lenaua, Bierbauma, Burnsa, Baumbacha, seveda v prevodu verziranih prevajalcev Župančiča, Aškerca in Golarja, pa še drugih slovenskih literatov, ki jim je bilo prevajanje blizu ter so bili zanj vneti in sposobni. Slovenski skladatelji vokala so se radi in vedno bolj razgledovali tudi v tuji glasbeni literaturi in so se hoteli čimprej oddaljiti od romantizma starejših avtorjev.

Skladateljska žetev je bila potemtakem v dobi Novih akordov plodna. Pospešila jo je prav ta revija, ki ji gre hkrati zasluga za spremembe z vidika kompozicijske tehnike in stila. Odmik od tradicije je bil razviden in je težil za vedno hitrejšim približevanjem evropskim glasbenim tokovom.

Krek se je zagotovo že ob samem začetku Novih akordov zavedal, da samo notni del zbornika ne bo dovolj, če hoče uresničiti, kar si je bil zastavil za cilj. Če je hotel usmerjati starejše in novo nastopajoče skladatelje, obenem pa umetnostno izobraževati publiko in jo voditi v estetsko novejšo, od prejšnje drugačno sfero, je bila potrebna tudi beseda. Konkretizacijo svojih zamisli je urednik Novih akordov pripravljal več let in zanjo prepričal tudi založnika: v devetem letniku te revije se je prvič pojavila „glasbeno-književna priloga“, katero je likovno opremil slikar in skladatelj Saša Šantel.

Kakšno zunanjo formo in vsebinsko strukturo naj bi imela ta priloga, je Krek Schwentnerju podrobno pojasnil v pismu, ki je bilo datirano na Dunaju 25. 11. 1910. V njem je


Fotograf A. Jerkič, Gorica
Pozdrav iz Renč

Pozdrav G. Kreku iz Renč, podpisani Anton Aškerc, Simon Gregorčič in Simon Rutar

razgrnil svoj načrt, ki ga je tudi uveljavil in ga je vredno spoznati v celoti.

Svojemu „dragemu prijatelju“ je o tem tole pisal: „V prigibu Ti pošiljam sledeče Šantlove risbe: 1) Naslov, 2) Koncerti, 3) Glasbeno-zgodovinske drobtinice, 4) Muzikalne in književne novosti, 5) Gledišče, 6) Naši umetniki (Ipavec in slovenska pokrajina), 7) Glasbena društva, 8) Slovenski glasbeni svet, 9) Naše skladbe, 10) To in ono, 11) Listnica uredništva. Razun tega še 7 končnih vinjet (št. 12 do 18). Sedaj imaš torej vse delo, to je dva naslova, vse inicijalke, 11 čelnih vinjet in 11, to je 11 končnih vinjet. Manjka zdaj samo še čelna vinjeta za odstavek Zapiski. To rubriko bom po novem letu opustil, ker je premalo pregledna, namesto nje bo 5 manjših odstavkov pod naslovi: a) Izza tujih odrov. b) Odmevi iz svetovne koncertne dvorane. c) S knjižne mize in iz glasbene mape. č) Glasbene jednote drugod. d) Umetnikovo življenje in stremljenje. Ti odstavki korespondirajo, kakor vidiš, z odstavki glavnega dela. Razloček je samo ta, da gre v glavnih odstavkih izključno za slovensko, pri teh novinah pa za svetovno glasbo. Radi tega se bodo te vinjete tudi lahko rabile za nove rubrike. Na pr. se bo rabila vinjeta 'Gledišče tudi za rubriko Izza tujih odrov, itd. Vsled tega potrebujemo od vseh čelnih vinjet — vsaj kakor si jaz to predstavljam — po dva klišeja, ali ne? To se pravi, ne od vseh, temveč samo od vinjet št. 2 (Koncerti), 4 (Muz. in knjiž. novosti), 5 (Gledišče), 7 (Glasbena društva). Za rubriko 'Umetnikovo življenje in stremljenje' pa nam manjka vinjeta, ker dotične odgovarjajoče (št. 6) vinjete radi predstavljenega predmeta za Svetovne umetnike ne moremo rabiti. Da bo delo v vsakem oziru popolno, Te srčno prosim, da naknadno odobriš naročilo te vinjete, ki sem ga radi nujnosti takoj danes na moj riziko poslal Šantlu. — Sedaj še nekaj! Šantel Te prosi, da mu daš od vseh klišejev en posebni odtisk za njegovo zbirko. Ker menda to ne povzroči nikakoršnih posebnih stroškov, bi tudi jaz za svojo osebo prosil za take odtiske, da bi imel pregled čez risbe in lahko naročeval tiskarni, kateri klišej (na pr. končnih vinjet) naj rabi v posameznih slučajih.“

V nadaljevanju še omenja Krek „almanah“, ki ga „za to leto tudi opustimo, kaj-ne? Sedaj bi tudi ne utegnil sestaviti do-

tično gradivo oziroma razvrstiti različne pesmi po obsegu glasu. Kakor že rečeno, bo najprimernejši čas za izdajo tega seznama, ko bo prvo desetletje kompletno“.

Razen tega je Schwentnerju Krek še omenil, da je kazalo imen in stvari, kar je bilo objavljeno na začetku X. letnika (1911), skoraj dovršil in bo oboje poslal z „vsebino“ vred.

V navedenem pismu je Krek še prosil Schwentnerja, naj nagovori Lajovca, da bo napisal poročilo o Wagnerjevem „Tannhäuserju“, ki „ga bodo menda te dni predstavili prvič po dolgem odmoru“ — uprizorili so ga v slovenskem gledališču v Ljubljani dne 27. 11. 1910, režiral ga je in dirigiral Fritz Reiner (Repertoar slovenskih gledališč, Ljubljana 1967, 200). Lajovic tega naročila ni napisal, zakaj ne, ni znano, bržkone zaradi stališča, ki ga je zastopal nasproti Wagnerju.

To Krekovo pismo je gotovo zelo zgovorno. Priča o tem, kako kar neverjetno natančno je urednik Krek premislil, kar je snoval, kako si je prizadeval, da bi svoja hotenja realiziral. In jih je. „Glasbenoknjiževna priloga“ je bila rezultat njegovega dela, kar velja tudi za Nove akorde kot celoto. Načrt, ki ga je obrazložil Schwentnerju, je na splošno izvedel tako, kot si ga je bil zamislil, le tu in tam ga je neznatno spreminjal ali dopolnjeval.

V trenutku, ko je ta priloga prvič izšla, je Krek zanjo napisal spremno besedo, ki jo je naslovil „Ob vznožju“. „Iz malega raste veliko“ je bila prva urednikova misel v tem uvodu. Dejal je, da je cilj velik, „pa tudi zelo oddaljen. Kakor gleda popotnik ob vznožju navzgor na strmi vrh, ki se mu zdi skoro nedosegljiv, tako vidimo mi svoj cilj še daleč v sinji višavi. Dolga in težka bo pot, in mi smo šele — ob vznožju!“ Pripomnil je še, da „še nismo“ primerno „opremljeni in pripravljeni“ in da bo treba „dosti izkušenj in vaj, da dospemo kdaj na vrh, s katerega se nam bo odpiral jasen razgled na slovenski glasbeni svet, da dosežemo ono vzvišeno stališče, ki ga mora zavzemati dober glasbeni obzornik“.

Nato je Krek razgrnil načrt priloge, ki je pravzaprav idejni oris, kakor si ga je predstavljal zanjo, oris, ki naj bi povedal, kako ocenjuje sedanje razmere slovenske glasbe, njeno

prihodnost in pomen v luči narodnega in še širšega glasbenega dogajanja zunaj meja ožje domovine. To mu je bilo toliko laže, ker je opazoval slovensko situacijo od daleč ter zato bolj stvarno in objektivno, kot če bi se z njo neprestano in neposredno srečeval.

Ko je razmišljal o vsem tem, Krek ni ničesar obetal, pač pa sklenil, da bo poskušal doseči, „kolikor bo v naših močeh". Ob tem je seveda vedel, da vseh upanj ne bo mogoče izpolniti takoj in tudi ne vseh želja, ki jih imajo glasbi naklonjeni Slovenci.

Po urednikovem mnenju naj ta „glasbeni obzornik" seznanja občinstvo z umetniki in njihovim ustvarjanjem", naj bo „posredovalni organ med ustvarjajočim in izvršujočim umetnikom ter zvesto glasilo onim, ki se sami temeljiteje bavijo z glasbo, torej osobito društvom in posameznim umetnikom, ki bodo imeli vselej priliko, v naši prilogi povedati javno, kar jim je na srcu".

Zatem je Krek povedal, da meni, naj bi priloga prinašala „v prvi vrsti manjše članke o glasbi sploh, osobito pa o slovenski glasbi in njenih zastopnikih. Ne preobsežne študije na glasbeno-teoretičnem polju nam bodo dobro došle. Potrebno in hvaležno delo se nam posebno odpira v ocenjevanju in razlaganju novejših del, napram katerim se drži naše občinstvo še vedno v hladni rezervi, ker so mu morda še neznani nameni in sredstva dotičnih skladateljev. Radi bi tudi pripravljali podlago slovenski glasbeni zgodovini s prinašanjem podrobnega materjala v stvarnem in osebnem oziru. Življenjepisi znamenitih skladateljev in izvršujočih umetnikov in posamezni biografski podatki ter zanimive epizode naj vzbujajo z zanimanjem za osebe zanimanje za stvar. Zgodovinske črtice o naših glasbenih korporacijah naj ne manjkajo. Sploh pa daje razvoj slovenske glasbe zlasti v starejši dobi in v zadnjem desetletju dosti povoda, da se ga razmotriva temeljito, vendar pa na način, da more zanimati tudi laika. Naše umetnike, teoretike, zgodovinarje prosimo za sodelovanje; naj nam hitro priskočijo na pomoč posebno sedaj, ki nam morejo olajšati težki začetek".

Krekov poudarek na razvijanju slovenskega glasbenega zgodovinopisja se zdi še posebno važen. Doslej ga za malimi

prispevki laične narave skoraj ni bilo. Z veliko širokosrčnostjo lahko vanj uvrstimo le redke zapise v Cäcilii (1858, 1859) Kamila Maška, v knjižici Petra Radicsa „Frau Musica in Krain“ (1877) in v „Slovenskem petju v preteklih dobah“ (1890) Frana Rakuše. Tu in tam so bili drobni prispevki te vrste priobčeni še v Cerkvenem glasbeniku in Glasbeni zori. Vendar vse to ni bilo ne načrtno ne strokovno domišljeno in v tem še ne moremo videti začetkov zgodovine slovenske glasbe v ožjem pomenu besede. Krekov načrt pa se je gibal ravno v sistematični smeri, za katero je imel zglede izza časa svojega šolanja in razgledovanja v nemški literaturi te vrste.

Slovenska glasbena društva, ki naj bi bila „ognjišča naše izvršujoče glasbe“, je Krek pozval, „naj najpridneje sodelujejo pri našem listu“, češ, „naša priloga bo zasledovala njihovo delovanje s posebnim zanimanjem in s strogo objektivnostjo“. Opozoril jih je, da „blagovolijo pospeševati sporazumljenje in zanimanje občinstva z rednimi kratkimi poročili o programih koncertov in z jedrnatimi in predvsem strogo stvarnimi poročili o koncertih samih“. Dodal je, da namerava nova revija „točno in zanesljivo“ poročati tudi o drugih pomembnih dogodkih iz življenja slovenskih glasbenih društev. O velikih koncertih „naše metropole“ in drugih večjih mest bo glasbeno-književna priloga prinašala kritike „iz lastne inicijative“.

Podobno kot zgodovini slovenske glasbe je Krek v uvodnem članku za prilogo namenil pozornost tudi „stalni glasbeni terminologiji“ in prosil glasbenike ter jezikoslovce, naj mu pomagajo po tej strani.

Poleg tega je Krek še opomnil, da se na Slovenskem pravna stran glasbene produkcije „prezira“. V tem oziru je po njegovem pojmovanje preprosto in ne ustreza „ne zakonom, ne kulturnemu stališču, ki ga sedaj vendar že hočemo zavzemati tudi mi. Tu bo treba več luči in — če ni drugače — baklje!“ Bil je pač pravnik in očitno je mislil na avtorske pravice, s katerimi se je tudi pozneje ukvarjal in ki se jim je — pozneje — prav tako v veliki meri posvetil tudi Lajovic, skladatelj in jurist v eni osebi, le nasproti Kreku s pripombo, da je bilo Kreku na prvem mestu pravo, Lajovcu pa glasba.

V nadaljevanju se je Krek dotaknil glasbene kritike, ki je „še vedno nezadostna“. Razlog za to je domneval v dejstvu, „da se oni, ki so strokovno usposobljeni, nočejo pečati s tem zares nehvaležnim, toda prepotrebnim delom; onim pa, ki kritikujejo, prav pogostoma nedostaje potrebnih predpogojev“. Za svojo nalogo je smatral, da Novi akordi zbirajo izkušene kritike k skupnemu delovanju, a naj vzgajajo hkratu kritike-začetnike“. Najavil je, da bo stališče, ki ga zavzema uredništvo nasproti kritiki, „morda znano izza prejšnjega delovanja urednikovega“. Recenzent naj sodi „strogo stvarno“, kajti „lepe besede in doneče fraze nikomur niso v korist“. Poudaril je, da mora biti kritika nasproti osebam „strogo objektivna: vplivu subjektivnega čustvovanja napram stvari se tako ali tako ne moremo izogibati“. Tej objektivni kritiki bo revija „vselej odprta, naj se gre tudi zoper nas“. Zastopal je mnenje, da taka kritika „utegne res koristiti s tem, da opozarja umetnika na nedostatke in hibe in poučuje občinstvo v razumevanju in uživanju umetne glasbe“.

Končno je Krek naglasil, da bo načrt, ki ga je predstavil,„tudi v najskromnejši meri izvedljiv samo, ako nas bo občinstvo vsestransko podpiralo in ako bodo imenovani faktorji, na katere vnovič apelujemo z iskreno prošnjo, nesebično sodelovali. Politična načela naj gląsbenikov ne ličijo! Vsem strankam bodi skupen le smoter našega naroda!“

Te Krekove besede so bile pravi glasbeni manifest, ki bi lahko bil aktualen tudi za druga področja slovenske umetnostne dejavnosti. V bistvu je dopolnil spremno besedo k prvemu zvezku Novih akordov oziroma za njihovo prvo številko. Šele „glasbeno-književna“ priloga je bila izpopolnitev revije. V njej je zajel urednik vse strani glasbenega dela. Načelnim člankom in kritiki je odmeril najvažnejše mesto, še zlasti slednji, ki ga je vznemirjala že v 90-ih letih prejšnjega in ga občasno zaposlila tudi v prvem desetletju novega stoletja. Toda ne sistematično, kajti zanjo ni imel prave priložnosti ne v domačih in ne v tujih dnevnikih in revijah. Šele zdaj, v IX. letniku Novih akordov in poslej se je lahko izpovedoval in razmišljal o tem in onem problemu slovenske glasbe, razkril, kaj sodi o starejši in novejši slovenski glasbi,

kaj o glasbeni reprodukciji, ki je bila, podobno kot vsa druga področja, odvisna od cele vrste dejavnikov, za katere lahko rečemo, da niso bili samo strokovne narave, temveč so bili vezani tudi na komponente, s katerimi glasba oziroma umetnost nasploh ni imela nič skupnega. Da bi izboljšal to stanje, je odklanjal politične vplive, ki so pogosto povzročali težave in jih je bilo čutiti v slovenski glasbi na primer tudi v Glasbeni matici ter v odnosu med njo in Cecilijinim društvom. Pri tem Krek verjetno ni mislil na nasprotja med Slovenci in Nemci, ki so bila neizbežna ter so tu in tam sicer ovirala slovensko kulturno dejavnost, glasbeno pa v posledicah spodbujala in silila k še večji in kvalitetnejši prizadevnosti. Ne! Kreku je bilo, ko je razmišljal o tem, pred očmi vse to, kar se je dogajalo na slovenskem prostoru in prinašalo blagodejne razvojne učinke, pa tudi to, kar je razdvajalo. Pri tem je po vsem sodeč mislil na liberalizem in klerikalizem, ki sta razburjala celotno duhovno sfero. Le-ta bi brez njunih vplivov morda lahko pokazala več in bolje, kot beleži začetek 20. stoletja. Čeprav osebno ni bil navzoč in izpostavljen raznim pritiskom, se je Krek tega dobro zavedal. Škodljive vplive je poskušal odstraniti ali vsaj zmanjšati na minimum motnje, ki mu niso ugajale. Zato je v svoji reviji tako na široko odprl vrata sodelavcem ne glede na to, kateri umetnostni ali politični smeri so bili privrženi.

Književna priloga je izhajala od IX.—XIII. letnika Novih akordov, torej od leta 1910 do leta 1914. Zanjo je pridobil Krek precej sodelavcev. Poleg njega samega so med njimi bili Lajovic, Gerbič, Jenko, Druzovič, Zupan, Beranič, Svetek, Premrl, Adamič, Žirovnik, Bajuk, Krajanski, Vedral, Glonar, Kenda, Prelovec, P. Kozina, Leban, Ferjančič, Hochreiter, Sattner in Lubec.

V glavnem so bili glasbeniki in v nekaj primerih tudi zgodovinarji. Bili so raznih umetnostnih nazorov, raznih ideoloških orientacij, glasbeno različno verzirani. Vsi so na svoj način prispevali k osvetljevanju raznih glasbenih vprašanj, ti bolj oni manj strokovno, eni bolj eksaktno, drugi manj dognano, nekateri vsebinsko bogatejše, drugi skromneje. „Naše skladbe“ je ocenjeval Krek, ki je vodil tudi „Listnico uredništva“ in vrednotil koncerte ter bil glavni informator

za glasbene dogodke doma in po tujem svetu. Za kritiko so se angažirali še Lajovic, Adamič, Kozina, Premrl in Hochreiter, za pedagoška vprašanja Druzovič. Sodelavci so bili potemtakem kar številni, navedenim so se sčasoma pridružili še nekateri. Ti, ki sprva še niso bili kdove kaj uvedeni, so čedalje bolj napredovali, si bistrili misli in kriterije za vrednotenje umetniškega izraza, po Krekovem zgledu so se lotevali tudi analiziranja posameznih skladb. Iz njihovih prispevkov je mogoče rekonstruirati marsikaj, kar se je zgodilo v slovenski glasbi preteklosti in sedanjosti. Posebno sočni so bili orisi konca prvega in začetka drugega desetletja 20. stoletja vse do prve svetovne vojne.

Literarna priloga je bila vsebinsko široka. O tem pričajo skoraj vsi zapisi, ki jih je objavila. Le-ti so segli tudi na področje glasbene vzgoje, s katero se je ukvarjal predvsem Druzovič, ki je njene probleme obravnaval z vidika, kakršen se je takrat zdel napreden. V to tematiko, kajpak na drugačen način in z drugačno snovjo, je segel tudi Pavel Kozina, ki je menil, da se Slovenci „v glasbi sicer počasi razvijamo, vendar je opažati od leta do leta lep napredek“. Razočaran je pripomnil, da so se nekdanji učenci Nedvědove in Foersterjeve šole „poizgubili ali pa stopili v rezervo, novega naraščaja pa skoro ni“, pa tudi ne pevcev za „našo edino opero v Ljubljani, za operete v Ljubljani in Trstu“ in ravno tako ne za pevske zbore. Sam je bil aktiven v pripravljanju pevskih izvajalcev in je imel po tej strani obsežne izkušnje.

Oba, Kozina in Druzovič, sta šla pot, ki jo je nakazal Krek. Želela sta oživiti napore za glasbeno izobraževanje širših množic, ki so bile najboljši in tudi edini uporabnik ustvarjalnih rezultatov slovenskih skladateljev in hkrati posrednik glasbene reprodukcije, v kateri so se na neki način tudi same lahko udejstvovale. To, vzgojna problematika, uvajanje ljudstva v umevanje glasbe, seveda ni bilo nekaj novega, temu so se posvečali že prej nekateri glasbeniki, poleg Nedvěda in Foersterja na primer tudi Gerbič.

Med važne prispevke literarne priloge se uvrščajo tudi zapisi, ki so veljali zgodovini glasbe. Razen Gerbičevega članka o Chopinu in njegovem učencu K. Mikuli so bili vsi sestavki te vrste namenjeni slovenski glasbi. Vanje štejejo tudi avto-

biografski podatki samega Gerbiča, v katerih je bil govor o njegovem življenju in delu izza sredine 19. stoletja. Avtor tega zapisa je to obdobje opisal živo in poljudno, žal brez dokumentacije. Podobno je Jenko orisal nastanek svojega Napreja, za katerega ga je naprosil Krek ob petdesetletnici te pesmi; pod črto je pripomnil, da v Jenkovem prikazu ni veliko novega, a je le koristen, ker je s te strani skladatelj „sedanji generaciji večinoma neznan“, kajpak predvsem zavoljo tega, ker je večji del svojega ustvarjanja posvetil srbski glasbi in se s tém oddaljil od svoje ožje, prve domovine. Vse to je bilo Kreku znano, vendar se mu je zdela „genesis naše himne“ tako značilna, da je vredno „jo fiksirati na širši način, kot je to bil storil Stritar (Zbrani spisi, VI, 268, 351)“. Jenkov prispevek je spodbudil D. Beraniča, da se je sicer na kratko, vendar temeljito koncipirano lotil vprašanja provenience omenjenega Napreja. Ta je zanimala tudi F. Kimovca. Oba, slednji in Beranič sta se dotaknila značilnosti prve teme Jenkove pesmi-himne in izzvala Kreka, da se je v X. letniku Novih akordov podrobno in strokovno pretehtano posvetil temu vprašanju. Beraničeva in Kimovčeva sklepanja oziroma njune hipoteze je ovrgel, svoje pojmovanje, ki je bilo v korist Jenkovi izvirnosti, pa obsežno in prepričljivo obrazložil.

Tako široka diskusija o Napreju je bila v tedanjem času mogoča le v Novih akordih, drugod zanjo v slovenskem tisku ni bilo prostora. Bila pa je v skladu s Krekovo težnjo, da se čimbolj razgrne preteklost slovenske glasbe. V tej smeri je tudi sicer zastavil svoja prizadevanja. O tem priča na primer tudi „Prvi donesek k zgodovini naših pevskih jednot“, ki ga je napisal J. Žirovnik. Še zgovorneje pripovedujejo o tem, kar se je dogajalo v slovenski glasbeni polpreteklosti, Gerbičevi podatki o začetkih slovenske Opere (Nekoliko podatkov o ustanovitvi slovenske opere pri „Dramatičnem društvu“ v Ljubljani, Novi akordi, X, 31—34), ki niso bili le zanimivi, temveč se uvrščajo med koristno dokumentacijo za preučevanje tega poglavja slovenske reprodukcije in deloma tudi produkcije.

Zelo interesanten in ustrezajoč načelom tedanjega zgodovinopisja je bil tudi Krekov zapis z naslovom „Hugo Wolf in Slovenci“ (Novi akordi, IX, 18—20), v katerem je pisec me-

nil, da je bila glasba tega pomembnega skladatelja sprva pod slovenskim vplivom, kar je primerjalno tudi poskušal dokazati. Bil pa je objektiven in poudaril, da so se ti vplivi pozneje porazgubili in je dobila Wolfova glasba v zreli dobi avtorjevega ustvarjanja „celo specifično nemški značaj“, čemur je treba tudi pritrditi.

Da bi kar se dà uresničil svojo zamisel o slovenskem glasbenem zgodovinopisju, je Krek poskrbel tudi z dvema posebnima številkama literarne priloge svoje revije. Prvo je naslovil kot Hajdrihovo, uvedel jo je s skladateljevim samospevom Sirota. V literarni prilogi XI. in XII. letnika Novih akordov so bili nato objavljeni trije prispevki, ki so želeli podrobno osvetliti Hajdrihovo osebnost. Napisali so jih F. Kenda, tajnik po Hajdrihu imenovanega pevskega zbora na Proseku, Gerbič, ki je nanj in v tej zvezi tudi s samim seboj obudil svoje spomine, medtem ko je Emil Adamič objavil seznam skladateljeve glasbene zapuščine. Še izčrpnejši so bili v XII. letniku omenjene revije podatki o Josipu Kocjančiču (Kocijančič), katerega je dokumentirano biografsko zajel J. Leban, spomine nanj obudil A. Ferjančič, Krek pa strokovno tehtno obdelal in komentiral korespondenco med Kocjančičem in Ignacijem Gruntarjem. Kreku jo je posredoval slednji, kar izvemo iz Krekovega pisma z dne 28. 6. 1913, ko je Gruntarju sporočil: „Oprostite, da se Vam šele danes zahvalim najiskreneje za vse usluge in prijazna darila o priliki Kocjančičeve številke. V prigibu Vam vračam izvirnike izročenih pisem (5 Kocjančičevih, 1 očetovega in 1 Gregorčičevega).“ Nadaljnja usoda teh pisem je nekoliko zapletena. Leta 1941 je Avgust Pirjevec ugotovil, da pravkar omenjenè korespondence ni v rokopisnem arhivu ljubljanske Narodne in univerzitetne biblioteke. Pojasnilo je iskal pri Kreku, ki mu je v odgovoru z dne 13. 3. 1941 sporočil, da je glede eventualnega nahajališča našel „samo eno oporo v pismu pokojnega notarja Gruntarja z dne 4. junija 1913“, v katerem je ta pisal, da „ako ne rabite več odposlanih pisem, blagovolite mi jih vrniti. Mogoče jih dam Muzeju v Gorici, ako jih bo hotel sprejeti“. Kaže, da se je za ta pisma zanimal tudi Janko Leban, kar potrjuje Gruntarjevo pismo z dne 11. marca 1913, kjer je bilo rečeno, da je le-temu, namreč Lebanu, poslal prepis pisem.

Kocjančičeva številka je vredna pozornosti. Ne le zato, ker je prepričevalno orisala skladateljevo podobo. Tudi zato, ker je Krek z njo pokazal, kako je treba analitično pristopiti k raziskovanju osebnosti in dela nekega skladatelja. Sklepi, ki jih je predočil, kažejo velik Krekov smisel za logično pogojeno sintezo, ki jo je urednik Novih akordov uveljavljal tudi v svojih drugih glasbenih zapisih.

V širšem smislu je zgodovinsko zasnoval svoj prispevek o slovenski cerkveni glasbi Emil Hochreiter. Objavil ga je v XII. letniku Novih akordov z naslovom „Naša cerkvena glasba zadnjih let“. Razmeroma obsežno gradivo je tudi kritično ovrednotil. Kajpak so ga predvsem zanimale aktualne kompozicije, za katere je uporabil idejna izhodišča in obenem strokovne, za vrednotenje potrebne vidike. Idejni vidik je bil v skladu s principi Novih akordov, specifična tematika se jim je v glavnem prilagodila. Seveda se je vezala na umetnostni nazor, ki ga je zastopal pisec in ki se je nekoliko odmikal od Krekovega. Vendar ni bilo to nič nenavadnega, saj so se diference, ki se niso povsem ujemale z urednikovimi naziranji, pokazale tudi pri nekaterih drugih sodelavcih literarne priloge. Kreka očitno niso motile. Prav nasprotno. Odgovarjale so njegovim načelom o svobodnem izpovedovanju tako v komponiranju kot pisanju besednih tekstov. Komentiral jih je samo v primerih, ki so se mu zdeli zmotni. Pri tem pa je treba ugotoviti, da je bil temeljni idejni ton v Novih akordih vsekakor njegov, ni pa zaviral drugače zastavljenih pojmovanj in naziranj.

Literarna, „glasbeno-književna“ priloga po svoji tehtnosti ni bila nič manj pomembna kot notni del Novih akordov. Zelo pa je razširila obseg revije, zvečala stroške in s te strani povzročala nemale skrbi tako Schwentnerju kot Kreku. Zato je bilo tako rekoč razumljivo, da se je leta 1912 postavilo vprašanje njenega nadaljnjega izhajanja. O tem pripoveduje tekst uredništva, ki je bil z naslovom „'Novi akordi' brez priloge“ poslan slovenskemu tisku s prošnjo za objavo in ga je prejel tudi Ivan Prijatelj. Takole se je glasil ta tekst: „Marsikdo bo neprijetno iznenadjen, ko zapazi, da v ravnokar izišli 6. številki glasbenega lista 'Novi akordi' — zadnji številki X. letnika — ni književne priloge.“ V uvodu pod na-

slovom „Non nostra culpa“ nam razodene uredništvo vzrok: stroški so ogromni, naročniki pa sramotno malošte-vilni. Od založništva preliminirani obseg priloge je bil v pre-teklem letu že s 5. številko prekoračen. „Po najvestnejših in še tako nesebičnih preudarkih bo podjetje primorano, ustavi-ti izdajanje književne priloge, če se z novim letnikom ne po-veča število naročnikov izdatno. Časopisje in naši glasbeni kritiki priznavajo, da je ravno priloga velevažna činiteljica našega napredovanja na glasbenem polju. Vsled tega je skrajni čas, da se zavedajo vse privatne osebe, ki se zanima-jo za slovensko glasbo ali bi se vsaj morale zanimati za njo, in vsa glasbena društva, da je sedaj največja nevarnost, da zgubimo še to jedino splošno glasilo jugoslovanske glasbe. Če se upošteva, da znaša naročnina celoletno le 10 K, za ka-tero razmeroma res malenkostno vsoto dobivajo naročniki najmanj 72 strani dobrih, izvirnih jugoslovanskih muzikalij in razun tega časopis, ki — ne glede na večje izvirne članke — poroča vestno in objektivno o vseh domačih glasbenih zadevah in informira o vseh važnih pojavih svetovne glasbe in ki je v najboljšem tiru, da postane prava glasbena revija s širokim horizontom, kakor je Jugoslovani doslej sploh niso imeli, je vendar pričakovati, da se domislijo naši glasbo lju-beči rojaki, vsa glasbena društva, umetniški meceni ter javni zavodi in zastopi in podpirajo to kulturno važno, od začet-ka do danes nesebično podjetje vsaj s pristopom v krog na-ročnikov.“ / Iz tona, ki zveni iz gori omenjenega apela ured-ništva, je razvidno, da je to zadnji poziv k dejanskemu podpi-ranju tega potrebnega kulturnega podjetja in zadnji poskus, obvarovati slovensko glasbo velike škode, ki bi jo trpela vsled ustavitve literarne priloge 'Novih akordov'. „Opozarjamo naše čitatelje na to izjavo in jih pozivljamo, da pristopijo nemudo-ma krogu naročnikov 'N.A.', predno je prepozno.“

Pisec oziroma sestavljalec tega, za slovenske razmere tako značilnega besedila je gotovo bil Krek, ki ga je spodbudil Schwentner. Novim akordom je potemtakem grozila po-dobna usoda kot ob koncu 19. stoletja Glasbeni zori, ki pa sicer ni prenehala izhajati samo zaradi majhnega števila na-ročnikov. Ne vsebinsko ne idejno Gerbičeva revija ni bila na taki ravni, kot so bili Novi akordi. Vrednosti teh dveh revij pač ni mogoče primerjati, temveč je treba reči: Krek ni bil

Gerbič, imel je sodobnejši idejni koncept, bil je neutrudno vztrajen, imel je realno predstavo o pomenu Novih akordov v njihovi celosti, za seboj in svojimi realizacijami pa je imel Schwentnerja in del slovenske inteligence, posebno glasbene. Neposredni stiki med Krekom in Schwentnerjem so omogočili založnikovo gmotno podporo, s tem pa tudi nadaljnje izhajanje obeh prilog Novih akordov. Ne zdi se verjetno, da bi Schwentner — kljub omenjenemu apelu — Kreku odrekel pomoč in zmanjšal svojo podporo v škodo literarne priloge. Število naročnikov se najbrž tudi po citirani objavi ni tako zvečalo, da bi naročnine krile vse stroške. Tako se ne zdi neupravičena trditev, da gre obema, založniku in uredniku, zasluga, da so Novi akordi obstajali do konca, ki pa ni bil odvisen od naročnikov, ampak ga je povzročila višja sila.

KRITIK

Krek se je kritično loteval glasbenih problemov, tiskov in izvedb že izza 90-ih let 19. stoletja dalje. Že takrat in še zlasti v prvem desetletju novega stoletja je intenzivno posegal v to smer. Izpopolnjeval je svoj način izražanja, pri tem pa ostril idejni vidik, ki ga je vodil v njegovem prizadevanju. Toda vendarle samo občasno, rekel bi priložnostno, ne pa še načrtno in neprekinjeno. Tako je mogel začeti delovati šele, ko je bila notnemu delu Novih akordov dodana literarna priloga. Takrat pa je za te vrste aktivnost že imel izdelan koncept, ki mu je v nadaljevanju sledil in ga strokovno poglabljal.

Potrebo po kritiki, ki bi bila na evropski ravni ali le-tej vsaj blizu, je nakazal že ob izidu prvega letnika Novih akordov, precizno pa nanjo opozoril v uvodu v IX. letnik nove revije, neposredno zatem pa posebno v razdelku, ki je bil namenjen ocenjevanju „muzikalnih in književnih novosti“. Temu je poslej posvetil kar največjo pozornost. Izjavil je, da „v kritiki ne jemljemo nobenega ozira ne na osebo umetnikovo, ne na strujo, ki ji pripada. Naše ocene naj bodo poštene, kolikor mogoče pravične in odkritosrčne, poslužujoče se onega merila, ki je pri drugih kulturnih narodnih v rabi. V tem oziru torej s poudarkom odklanjamo pri nas tako priljubljeno relativno kritiko“. Svoje stališče je dopolnil s pripombo, da uredništvo nekoristno in deloma celo navadni reklami služeče poročanje „rade volje“ prepušča „onim, ki so ž njim zadovoljni“. Zahteval je strogost, kajti „čim strožji bomo, tem več veljave bo imela naša hvala“. Bralce in umetnike je prosil, naj se „temu našemu principu privadijo“, avtorje še posebej, „naj se ne čutijo razžaljene, če bodo srečali v teh listih slučajno drugih sodb, kakor so

jih bili do sedaj navajeni“. Prepričan je bil, da „bodo danes ocenjeni skladatelji“ — ti so bili Adamič, Ferjančič in Hladnik — „prvi med nami, ki bodo dokazovali, da smo dospeli na ono mesto, kjer lahko prenašamo tudi nepohvalno, toda pošteno kritiko brez bolehne občutljivosti s hladnorazumno presojo očitanih nedostatkov“. Če bi umetnik „navzlic stvarnemu razmotrivanju“ prišel do prepričanja, da se mu godi krivica, pa naj „ne održi svoje misli s tiho ogorčenostjo zase“, temveč naj „kritika poučuje, da je na krivi poti“. Novi akordi „bodo umetnikom za ‚antikritike' vselej z veseljem na razpolago in odkritosrčno hvaležni, če se avtorjem posreči, prepričati nas o kaki zablodi“.

Svoje mnenje o ocenjevalnem delu Novih akordov je Krek imenoval „predopazko“. V njej je pomembno povedal mnogo za nazaj, za sedaj in tudi za naprej. Jasno je ovrednotil aktualno situacijo slovenske glasbene kritike, ki je ni mogel obiti, če je hotel uveljaviti svoj načrt. Verjetno je s svojo presojo mislil na poročila o glasbenih dogodkih v slovenskem dnevnem tisku, morda pa tudi, vendar manj, na ocene v Ljubljanskem zvonu in Domu in svetu, kjer sta jih med drugimi pisala Vladimir Foerster in Anton Lajovic. Tudi z njima, tako kaže, vselej ni bil zadovoljen, vendar ju je cenil, še posebno zadnjega, Lajovca.

Ob aktualno kritično prakso, ki je bila tedaj v navadi, se je Krek torej trdo spotaknil. Postavil se je proti „brezsmiselnemu hvalisanju in himnopetju“, ki bi moralo po njegovem prenehati, češ, „s tem smo enkrat za vselej temeljito obračunali“ (Novi akordi, IX, priloga, 3).

Pa se je preuranil. Ti pojavi, med katerimi je prevladovala „relativna kritika“, s katero je Krek označeval poročanje, ki ni upoštevalo strokovnih vidikov, temveč le ožje nacionalne in osebne interese, se še dolgo niso umaknili. Ko je mislil ali domneval, da so že preteklost, so bili še vedno živi, z njimi se je poslej še večkrat in marsikdaj tudi neprijetno srečeval. Te, tu in tam tudi ostre konfrontacije je Krek še sam spodbujal s tem, da je pozival na „neizprosen boj zoper vse, kar utegne škodovati svobodnosti in poštenosti umetniške kritike“. Primerov za to je precej. Ko je Pavel Kozina na primer

ocenil neki koncert Glasbene matice, se je ta čutila prizadeto, kritika se ji je zdela žaljiva in neresnična. Kozina je odgovoril s člankom, ki mu je dal naslov „Svoboda kritike“ (Novi akordi, XII, priloga, 22—23), Krek pa je njegovemu zapisu dodal še „dostavek“, s katerim je Kozinovo stališče odločno podprl.

Reakcije so potemtakem bile, toda Krek jih ni jemal kdove kaj tragično. „Antikritika“ mu je bila celo dobrodošla, skladateljem je svetoval, naj se z njo sprijaznijo, in dopovedoval jim je, naj sprejmejo vrednostne kriterije, ki jih je on zastopal. Seveda mu vsi v vsem niso pritrdili, kar je verjetno sicer pričakoval. Na splošno pa so se tako avtorji kot izvajalci izrekli za njegova načela.

V svoji „predopazki“ se je torej Krek energično postavil proti kritiki neposredne preteklosti in še sedanjosti. Cilj mu je bil, da bi se slovenska glasbena kritika čimprej vzporedila s tisto zunaj slovenskih meja. V merilih, po katerih naj bi se ravnala, se je kajpada naslonil na izkušnje, ki jih je pridobil ob branju dunajskih kritik in so mu bile blizu.

Kako naj bi bile zasnovane prihodnje kritike, je sam predstavil v ocenah, ki jih je pisal za Nove akorde. Prvi „zgled“ je ponudil z oceno Treh skladb za klavir Emila Adamiča, Mešanih in moških zborov Ferjančiča in Deseterih moških zborov v narodnem tonu I. Hladnika. Koncipiral jih je na način, ki je bil karakterističen za njegove poznejše sodbe, pa v glavnem tudi za sodbe drugih kritikov, ki so sodelovali v Novih akordih in so se zgledovali v Krekovih kritičnih zapisih. Krek je skladbe, ki jih je ocenjeval, skrbno analiziral, poudaril njihove kvalitete, svetoval in z utemeljitvijo omenil to, kar mu v tej ali oni kompoziciji ni bilo všeč. Vrednotil pa je dokaj avtoritativno. Navzlic temu svojih ocen ni imel za dokončne. Razločno je dejal, da je to, kar je napisal, njegovo „subjektivno, toda pošteno mnenje“, „relativno“ kritiko pa je ostro odklonil. Zahteval je, naj „se ne ravnajo naši skladatelji po okusu društev, temveč društva po okusu skladateljev“.

Kritični prispevki v Novih akordih nazorno kažejo kriterije vrednotenja, način, ki so se zanj odločili malone vsi Krekovi sodelavci. Zlasti se je začelo členjenje fakture kompozicije,

ki naj bi bila kar le mogoče podrobno predstavljena. To se je zdelo toliko bolj potrebno in koristno zavoljo tega, ker mnogi takratni slovenski skladatelji v tehniki kompozicijskega stavka še niso bili verzirani ali vsaj ne dovolj. Da bi se te pomanjkljivosti zmanjšale in sčasoma tudi odstranile, naj bi bila kritika kar se dá natančna in stroga. To nalogo je sprva nadvse vestno opravljal Krek, ki so mu njegovi sodelavci polagoma sledili ali se mu v tem vsaj približevali. Krekova poročila o natiskih in njegove pripombe v „Listnici uredništva“ so bile dostikrat brezobzirne, vendar nikoli brez nasveta ali spodbude, če jo je smatral za upravičeno. Ni ga zanimalo, kdo je bil predmet njegove kritike. Če je bilo treba, je strogo ovrednotil tudi svoje ožje sodelavce, pa tudi samega sebe. Sebi se je sicer izogibal, v takih primerih, ki pa so bili izjema, se je ponavadi omejil na tehniko in vprašanje stila. O svoji skladbi Barčica na besedilo Otona Župančiča je na primer dejal, da je „poskusil podati razmeroma jednostaven, skromen moški zbor, v katerem naglaša kolikor toliko narodno noto“ (Novi akordi, IX, priloga, 6). Podrobneje pa se z njo ni bavil, zlasti se ni v ničemer izrekal o njeni umetniški kvaliteti. Nasproti sebi je bil torej zadržan, in to ne samo v tem, ampak tudi v drugih primerih.

Misli, ki jih je izražal Krek v svojih kritikah, so bile pogosto tudi polemične. Tudi njegovi nasveti so bili večkrat problematični, kajti ista stvar se je lahko tretirala na razne načine. Za kompozicijski stavek so mu bile vzor skladbe, ki so jih komponirali veliki mojstri,. na primer Beethoven, Bach, Wagner, Wolf. Česa podobnega v slovenski produkciji v času svojega urednikovanja seveda še zdaleč ni mogel pričakovati. Kljub temu je vedno znova izkazoval posebno pozornost takim osebnostim in pa vprašanju tehničnih ter stilnih kvalitet domačih ustvarjalcev, ki naj bi kar najbolj prišle do veljave v slovenski glasbi. Njegov pogled je bil usmerjen v evropsko, prvenstveno v nemško-avstrijsko širino, ki jo je najbolj poznal, a tudi v širši prostor zunaj teh meja, v slednjega predvsem toliko, kolikor je ustrezal njegovemu umetnostnemu nazoru.

Kritični zapisi so, razumljivo, zahtevali obsežno znanje, ki ga, vsaj na začetku, vsak sodelavec Novih akordov ni imel.

Krek si je prizadeval tudi po tej strani. Vsakomur je nudil svojo podporo in njegovo mentorstvo je bilo v mnogih primerih učinkovito. Ob nujnosti tehničnega izpopolnjevanja pa je Krek tudi stalno poudarjal potrebo po razvijanju čuta za objektivnost, stvarnost in pravičnost. V svoje postulate je verjel, zanje si je tudi sam prizadeval. Njegova poročila zazvenijo včasih sicer ironično, da ne rečem celo sarkastično, toda z dobro mislijo, ki ga je vodila k sklepu, da so prednostne meje v presojanju ostro postavljene, pa vendar le relativne, seveda nikakor v smislu, ki ga je pridal „relativni“ kritiki, temveč v tem, kar je nasprotno od absolutnega. Absolutiziranja ni priznaval, četudi so njegovi kritični teksti često odmevali v tem smislu.

V že omenjeni „predopazki“ je bil tudi namig na „nestrokovnost“, pa še na razne druge nečednosti v poročanju o slovenskem glasbenem delu in življenju. O vsem tem so Novi akordi večkrat poročali. Tako je na primer Pavel Kozina v tej reviji (XIII, priloga, 22) zapisal, da „se ni čuditi, da se najde tudi urednik, ki sprejme od izvajajočega člana še pred koncertom spisano oceno, samo, da je ohranjen ljubi mir“. Tak primer je bila tudi Sattnerjeva Oljka. Kozina je sam menil, da je bilo po generalki „dvomljivo“, ali bodo za to delo „ljubljanski dnevniki prinesli za ‚Matico' sprejemljivo kritiko“. Navedena „kritika“ naj bi druge prehitela. Zato da je Glasbena matica še pred izvedbo oskrbela njen tekst, ki je bil pred koncem koncerta izročen uredniku ljubljanskega dnevnika, ta pa „jo je pokazal svojim sosedom, češ: saj meni ne bo potreba pisati in zadovoljni bodo vsi“. Ta praksa, ki je bila v navadi, a je le bila nenavadna, je ogorčila tudi Kreka, ki je dejal, da vlada brezvesten cinizem med „časnikarji, kojih imena se drugikrat ne smejo več zamolčati; prvič radi poštenih, resnih žurnalistov, ki ne smejo priti na sum, da dajejo Glasbeni Matici pri njenih svetlobe se boječih mahinacijah potuho; drugič pa radi tega, ker se bodo tedaj poročevalci take vrste vbodoče premislili, na nedopusten način mistificirati javno mnenje“ (Novi akordi, XIII, priloga, 23). Takim metodam je napovedal oster boj, češ da se mora „zrak očistiti“.

Omenjeni primer ni bil edini, podobne stvari so se večkrat dogajale. V nekem smislu lahko štejemo mednje tudi „avto-

kritiko“ Parmove operete Caričine Amazonke, v kateri se je avtor nekvalificirano izjavljal o avtorstvu in instrumentaciji. Krek je tak način zavrnil. Obžaloval je, da se je Parma „dal zapeljati k temu skrajno žaljivemu postopanju“ in da „se je našel časnik, namreč Slovenski narod“ (1912, št. 37), ki je to „absurdno izjavo sprejel in objavil“. Parma in Fran Govekar sta „avtokritiko“ s pojasnilom poskušala ublažiti, toda Krek ni spremenil svojega mnenja (Novi akordi, XI, priloga, 15, 31).

Krekova „predopazka“ je bila zares dragocena. Z njenimi mislimi, navodili, nasveti in zahtevami se je začelo kritično vrednotenje vsega, kar je nastalo v slovenski produktivni in reproduktivni glasbi. Vklenjeno je sicer še bilo v Krekovo pojmovanje, vendar je dalo pozitivne sadove. V ocenjevanju so imele prednost slovenske izvirne skladbe, katerih presojanje naj bi imelo težo, pokazalo naj bi njihovo umetniško in tudi razvojno vrednost. Krek namreč ni mislil le na aktualno pomembnost neke kompozicije, temveč tudi na to, kakšno veljavo bi utegnila imeti v prihodnosti in koliko bi lahko vplivala.

V Novih akordih so bile objavljene skladbe raznih stilnih orientacij, ki jih je Krek toleriral toliko, kolikor so se skladale z njegovim umetnostnim nazorom. Dalje niso segle, o tem, kar je bilo zunaj njih in naprednejše, je lahko kdaj pa kdaj razmišljal ta ali oni sodelavec v literarni prilogi. Vendar to, kar je bilo v notnem delu, ne preseneča. Stilna situacija in tehnična raven slovenskih skladb se je v dobi Novih akordov sicer spreminjala, toda ne radikalno ali vsaj podobno kot v zahodni Evropi.

Kot urednik je moral Krek — o tem je že bil govor — upoštevati tudi dela starejše slovenske skladateljske generacije, če je hotel izdajati Nove akorde, kajti njegovim zahtevam relativno ustrezni avtorji so bili razmeroma redki. Se pravi, da jih je priznaval, čeravno ne vseh in v vsem. To pa pove, da njegova sodba o slovenski glasbeni polpreteklosti le ni bila čisto pravična in da situacija, ki jo je za konec 19. stoletja označil Cankarju, ni bila uničujoče mračna. Sicer pa je bil Krek tudi sam romantik, kot so bili romantiki njegovi neposredni predhodniki in sodobniki. Njihova stilna usmeritev

ga potemtakem ne bi smela motiti. Očitno ga tudi ni. Le naprej je hotel in premakniti je želel tehnične ovire, ki so manjšale kvaliteto njihovega ustvarjanja. Tudi tega fakta sicer ni posploševal, kljub temu pa je preteklost v celoti podvrgel kritični analizi in pozitivno ocenil, kar je imel za vredno. Tako je na primer v Novih akordih objavil Hajdrihov samospev Sirota. Pozorno in podrobno ga je razčlenil, opozoril na njegove šibke strani, pri tem pa tudi na dobre, ki so ga vodile k sklepu, da je ta samospev „pošteno občuten“, čeravno ni „noben umotvor“. Podobna merila kot za Hajdriha je Krek uporabil tudi za Kocjančiča, pri katerem se mu je zdelo vredno zlasti to, da je skladatelj „dal narodni pesmi, kar ji gre“, s tem, da je le-ta „res v narodnem duhu postavljena“. Poleg Hajdriha in Kocjančiča so dobili prostor v Novih akordih tudi nekateri starejši skladatelji, med njimi na primer Davorin Jenko in Gustav Ipavec.

Umetniško in slej ko prej tudi razvojno tem skladateljem res ni mogoče pripisati kake večje veljave, njihov kompozicijski stavek, razen v izjemnih primerih, ni bil neoporečen. Vendar je treba upoštevati čas, v katerem so delovali, in prostor, v katerem so ustvarjali in si prizadevali za formiranje avtohtone slovenske glasbe. Krek je to vedel, spregledal ni ne tega ne onega. Njihovo delo je obravnaval z razvidnim občutkom odgovornosti. Storitev 2. polovice 19. stoletja je ocenil tako, kakor je učinkovala. Ne glede na to, da jo je v veliki meri in še posebno na začetku usmerjal utilitarizem, jo je vrednotil ugodno in se zavedal, da je pomenila koristen prispevek v razvijanju zgodnjeromantične faze slovenske glasbe. Tako ali sorodno so o starejših vrstnikih sodili tudi drugi sodelavci Krekove revije, ko so razmišljali o njenih rezultatih.

K temu je treba pripomniti, da je Krek uporabil svoje ostro naravnane kriterije ne samo za manj pomembne skladatelje, ki so pripadali starejši generaciji, temveč tudi za tiste, ki so bili v tej skladateljski vrsti tehnično in umetniško kvalitetnejši, tako za Benjamina Ipavca, Gerbiča in Foersterja. Zanje v resnici še strožje, saj jim je v slovenski polpretekli glasbi, ki se je deloma raztegnila še v Krekov čas, prisodil osrednji pomen.

Gradivo kaže, da je bil Krek z Benjaminom Ipavcem v dobrih zvezah. Z njim si je bržkone tudi dopisoval in mu navkljub veliki razliki, ki ju je časovno ločila, izkazoval spoštljivo pozornost. V Novih akordih je bil ta Ipavec zaželen sodelavec. Natisnili so precej njegovih skladb, med njimi tudi samospeve, ki jih lahko uvrstimo med izvrstne primere ne samo slovenske, marveč tudi evropske, romantično orientirane samospevne literature (npr. Če na poljane rosa pade, Ciganka Marija, Pozabil sem mnogokaj, dekle, Oblaku, Menih). Ko so bili objavljeni, Krek o njih ni pisal, literarne priloge Novi akordi tedaj še niso imeli. Kaj in kako je mislil o njihovem avtorju, pa povedo njegove besede ob skladateljevi smrti (1908). Orisal je njegovo umetniško bistvo in poudaril zasluge, ki si jih je pridobil za slovensko glasbo, posebno za razvoj „naše pesmi“; zapisal je, da mu gre odlično mesto „v mladi zgodovini slovenske skladateljske umetnosti“. Njegov vpliv je „v nas mlajših potrjeval prepričanje, da smo na pravi poti, to je na poti napredovanja“. Nekaj pozneje, tedaj že v litararni prilogi Novih akordov, je primerjal oba brata, Benjamina in Gustava, in naglasil vrednost njunih pesmi, zlasti melodij, od katerih „zadene vsaka pravo srčno struno“. Za Benjamina je ugotovil, da se je vzpel „v enem oziru višje. Uvažujoč pomen pesmi za kulturni ugled vsakega naroda ni ostal zgolj pri mali obliki takozvane ‚narodne pesmi', temveč je podaril Slovencem skladbe večjega uspeha, kakor ‚Kdo je mar', opereto ‚Tičnik' in opero ‚Teharski plemiči“, ki je bila prva poznana slovenska opera — a tudi ta v popolnoma narodnem duhu“. Ta citat je iz poziva na akcijo za postavitev spomenika Gustavu in Benjaminu Ipavcu, ki sta oba umrla v istem letu. Po vsem sodeč ga je napisal Krek, ki je v Novih akordih (IX, priloga, 12) na kratko opisal njuno življenje in delo. Benjamina je tudi strokovno ocenil in v tej zvezi omenil, da so „bratov Ipavicev melodije takrat najlepše, kadar so opevale domovino“. Dodal je še, da se s politiko ta dva „narodna skladatelja“ nista „služila“, to „jima ni bilo dano“. Vendar sta na političnem polju dosegla več „nego marsikater nadarjen politik. Pred nekolikimi desetletji je vladala še neka napetost med Hrvati in Slovenci, ki je sedaj izginila in napravila prostor najprisrčnejšim odnošajem. In da se je to doseglo, k te-

Velecenjeni gospod doktor!

Vas smem prosit, da bi bili tako ljubeznjivi in mi sporočili, ali je kritika moja, česen članek v 10. številki, bila ugodna.

Stvar je pri meni sicer že zelo navadna reč, ali vendar pa je vselej zanimiva, in rad bi slovenmerja napredil, zato mi bodete najpreje vsi, ki ste poklicani. Zvečer se vidimo v koncertu, ne? Na Hugo Wolfovo stvar sem posebno radoveden.

S srčnimi pozdravi

vdani Ant. Lajovic

Trst, 12. aprila 1904

Ignatno pri Kranju

Pismo Antona Lajovca G. Kreku, Lajovčev rokopis

mu sta pripomogla ne malo tudi brata Ipavica, ne morebiti s političnimi čini, temveč s pesmimi. Ipavičeve pesmi se pojejo na Hrvatskem ravno tako pogosto, kot na Slovenskem". Menda je bilo v teh besedah veliko resnice. Taki slovensko-hrvaški situaciji je prispeval tudi Krek sam s tem, da je v Novih akordih objavljal dela hrvaških skladateljev, na primer Zajca, Albinija, Rosenberga-Ružića, Novaka in Dobronića. V prej omenjenem pozivu je še bilo rečeno, da sta Ipavca „ljubljena domačina" tudi „pri drugih slovanskih narodih" in da pesem Slovenec sem Gustava Ipavca „pojo sedaj že vsa slovanska plemena na pamet".

Zanimiva je sestava odbora za postavitev spomenika. V njem so bili Čehi (Oskar Nedbal), Hrvati (Milan Krešić in naturalizirani Janko Barlè) in Slovenci (Matej Hubad, Anton Štritof, Vladimir Ravnihar, Gojmir Krek) ter predstavniki krajevnega odbora v Šentjurju pri Celju, kjer sta se rodila oba navedena Ipavca. Ta poziv je bil značilen tudi zavoljo orientacije, bil je v skladu s Krekovim narodnostnim konceptom, ki se je tudi sicer jasno izrazil v mnogih njegovih zapisih o glasbi. Tudi v tem tekstu in ravno tako tam, kjer Krek označuje Teharske plemiče, češ da se že s tem, da si je Benjamin Ipavec izbral to snov za svojo opero, kaže, o tem ni dvoma, „ljubezen do njegovega roda, za katerega mu ni bila prevelika nobena žrtev". V tak odnos do naroda je bil usmerjen Ipavčev nagib — a tudi Krekov. Potrjuje ga njuno delo za slovensko glasbo.

Še več priložnosti je imel Krek za presojanje Gerbiča in Foersterja, ki sta bila sicer po prehodu v 20. stoletje že manj aktualna kot prej, toda še zmeraj aktivna v času, ko so Novi akordi doživljali svoj razvoj in razcvet.

Z Gerbičem je bil Krek v dobrih odnosih, tu in tam, tako kaže, tudi v pismenih. O tem govori na primer pismo, ki ga je Gerbič pisal Kreku. Je sicer iz leta 1915 (3. 1.), kar pa ne zanika možnosti dopisovanja v prejšnjih letih. To pismo Kreku je bilo odgovor na pismo, v katerem je ta prosil Gerbiča za prispevka o Zajcu in Jenku — oba sta umrla v letu 1914. Gerbič je Kreka nazval „dragi mi prijatelj", pisal pa mu je tole: „Prejemši Vaš velecen. list Vam sporočam, da bom deloma ustregel Vaši želji. Napisal bom, kolikor mi bo

mogoče, članek o Iv. Zajcu. O Jenkotu ne morem pisati, ker sem bil premalo z njim v stiku in so mi detalji o njegovem življenju in delovanju premalo znani, vsaj ne toliko, da bi mogel kaj vrednega napisati. Res je, da ga poznam že več kot petdeset let, ker učila sva se glasovira na enem in istem instrumentu v neki privatni hiši in sicer na klavirju, katerega je imel preparand Japelj v svojem stanovanju. Toda občevala nisva, ker je bil on stariji od mene. Kadar je on svoje vaje dokončal, je šel preč in se ni zmenil za me, ki sem se za njim vadil na klavirju. Od tistega časa pa do sedaj sva se vmes videla le kake tri do štirikrat, dvakrat v Zagrebu, kjer me je obiskal, enkrat v Cerknici in enkrat menda v Ljubljani. Zdaj ko se je vrnil iz Srbije v Ljubljano sem ga sicer večkrat videl in govoril ž njim, toda pobližje se nisva nikdar menila o njegovih razmerah i.t.d. Tako sem tedaj premalo informiran o njegovem življenju, da bi o njem kaj napisal. — /Kar se tiče Zajca bom po mogočnosti v teku 10 dnij poslal članek o njem, se ve da tudi o njem mi je težko pisati, ker sem že 36 let iz Zagreba proč, vendar se bom potrudil, da napišem, kolikor mogoče obširno in kolikor mi čas pripušča, ker zdaj moram pripravljati šolske kataloge, za klasifikacijo in šolska spričevala, ker se bliža konec prvega semestra in tu imam mnogo opravila, zraven tega pa me oči vedno mučijo. — / Sprejmite moj iskreni pozdrav, s katerim se bilježim v odličnem spoštovanju / Vam vdani prijatelj Fr. Gerbić.“

Nekaj Gerbičevih skladb je izšlo že v prvih letnikih Novih akordov, seveda brez Krekovih komentarjev ali ocen. Več izvemo o njegovem mnenju o Gerbiču šele iz glasbeno-književne priloge, ko je le-ta začela izhajati. V njej beremo, da je imel Krek namen napisati ob sedemdesetletnici Gerbičevega rojstva (1910) „temeljito razpravo o njegovem življenju in delu“, toda poklic in „stotero ničevo delo urednika“ nista dopustila, da bi „se pečal vrhu tega s temeljitimi raziskavanji“. Navzlic temu, da svoje namere ni mogel realizirati, kot in ko je hotel, pa je Krek, ko je leta 1911 objavil v Novih akordih več Gerbičevih skladb, le omenil nekaj splošnih značilnosti njegovega kompozicijskega stavka. Ko je primerjal njegova opusa 27 in 62 (Četiri godišnje dobe, op. 27, št. 1; samospeva Nihče ne ve, op. 62, št. 1, Mrtva pomlad, op, 62, št. 2), je prišel do sklepa, da „izbera sujeta“ ne

razlikuje sedanjega in nekdanjega Gerbiča, češ, tudi „danes se veseli skladatelj z istim mladim srcem vsega, kar je lepo, kakor svojčas kot na letih mlad začetnik“. Distanca, ki loči omenjeni pesmi, se po njegovem „kaže v uglasbitvi, in ta distanca nam dokazuje, kako je napredoval skladatelj od svojega 27. dela do 62. in 63.“ — gre za samospev Trubadurka, op. 63, št. 2, in „kako — saj so zadnja dela sadovi ravno preteklih mesecev — še vedno napreduje“. Krek je sodil, da Gerbič tudi v starosti „ni obstal“, temveč je „z zanimanjem zasledoval veliki tok moderne umetnosti“. „Užível“ se je „v sodobno strujo“ in zagledal „napredek tam, kjer je, tudi ustvarja v zmislu tega napredka“. Tako kot je pojmoval moderno, je Krek interpretiral tudi Gerbičev način glasbenega oblikovanja, ki naj bi po njegovem bil blizu „pridobitvam moderne Nemčije“ — v tem se je seveda nekoliko motil. Se pravi — mislil je na samospeve Nihče ne ve, Mrtva pomlad in Trubadurka, ki pa so le v zelo rahli zvezi s Krekovim namigom na Wagnerja, in pripomnil, da tudi Gerbič „ni hotel in mogel zakleniti vrat pred nesmrtnim bayreuthskim velikanom „ter se ni mogel izogniti“ njegovim neizčrpljivo bogatim tvorbam „in zakriti oči pred“ duhom, ki se je utelesil v delih samostojnih njegovih učencev“. Mednje kajpak Gerbiča vsekakor ni mogoče šteti. Krek je omenil tudi vpliv, ki ga je na Gerbiča imel Chopin, pa tudi zglede, ki jih je ta skladatelj iskal pri Bachu, katerega je tudi on, Krek, občudoval. V Gerbičevem interesu za Bacha je slutil, da hodi ta ustvarjalec, „dasi sam dovršen umetnik, še vedno v šolo tje, kjer si nadeja še razširjenja svojega umetniškega, v tem slučaju tehničnega horizonta“.

Mislil je na Gerbičevo Predigro in fugo, op. 76, ki jo je avtor posvetil „dragemu prijatelju, gosp. drju G. Kreku“.

Kolikor gre za Chopinov vpliv na Gerbiča, je Krek aludiral in tudi spomnil na Gerbičevo Mazurko, op. 59, št. 2, za katero je dejal, da je veliki poljski skladatelj nanj „vplival zlasti za njegovega učiteljevanja v Lvovu“. Krek je verjetno mislil tudi na Mazurko, op. 42, št. 2. Zanjo je dejal, da priča o „tesnem razmerju“ Gerbičevem „s poljskim narodom in njegove glasbo“. Všeč mu je bil „elegantni, z ornamenti okrašeni klavirski slog in enharmonično obogačeni melodični tok, ki ga naj vodi modro uporabljen Chopinov rubato“,

kar vse daje „tej skladbi oni distingirani značaj, ki ji odkazuje prostor v salonu mondenske dame ter jo hkrati izključuje iz plesišča“.

Gerbiča je Krek opisal v stilu, ki je bil zanj nasploh značilen. Presojal ga je temeljito in pravilno ter jedrnato pokazal na njegovo vrednost v tem obdobju slovenske glasbe, ki se je od začetka stoletja odmaknilo, vidno napredovalo. Gerbičevo komponiranje zadnjega časa mu je ugajalo zaradi skladateljevega premika k poznemu romantizmu, to njegovo razvojno pot je zelo cenil.

Tretji iz generacije pomembnih slovenskih romantikov je bil Anton Foerster, po rodu Čeh, vendar naturaliziran Slovenec. Tudi on je sodeloval v Novih akordih, vendar samo v njihovih prvih letnikih, čeprav je skladal še po letu 1905 in bil še poslej glasbeno delaven. Zdi se pa, da sta si bila s Krekom v tihem nesoglasju, urednik Novih akordov je v njem videl tesnega sodelavca Cerkvenega glasbenika in vodjo slovenskih cecilijancev, za katere se ni navduševal. Gotovo pa je bil razlog tudi in še posebno v Krekovem mnenju o Foersterju kot skladatelju, kar je slednjemu po vsej verjetnosti bilo dobro znano.

Ob natisku Foersterjeve slavnostne kantate, op. 26 (1909) je Krek pisal, da se zdi skoraj nemogoče, „da je skladatelj tristavnih opusštevilk pregrešil tudi kak op. 26“. Ni mogel razumeti, zakaj neki je izdala Glasbena matica to delo kot prvo knjigo Foersterjevih zbranih del. Za ta opus je sicer sodil, da „kaže veliko onih svojstev, ki dičijo sedanje ustvarjanje Foersterjevo, zlasti posnemanja vredno snažnost harmoničnega stavka, strogo pravilno polifonijo, jasno obliko“. Ni pa mu ugajalo, da „priča hkratu o oni stoični mirnosti in hladnokrvni flegmi, ki karakterizujeta sedanjega Foersterja — filozofa“. Zazrl se je v mlada skladateljeva leta, češ, „namesto kot učenega teoretika bi si bili predstavljali mladega Foersterja raje kot melodičnega razuzdanca“, „namesto sivo-solidnega dogmatika smo mislili pozdraviti zlatolasega fanta, ki poje prosto kakor ptič v hosti“. Pripomnil je še, da je „ravno melodična iznajdba, ki je navadno privilegij mladih umetnikov“, „v tej mladostni kompoziciji nekoliko prikrajšana, precej suha in eklektična“, manjkajo ji markant-

ne poteze „v fiziognomiji, ki se vtiskajo v spomin“. Poudaril je, da je sedanjemu Foersterju marsikaj tuje, tudi „bahantski smeh in rujoča bolest, grmeča jeza in vroča, blažena-neblažena ljubezen“. V nadaljevanju je Krek povedal, da „smo smatrali“ — kdo še razen njega, ni rečeno — „dozdevno mlačnost in hladnost sedanjega Foersterja za mir tiho smehljajočega se modrijana, ki je že premagal ves ta tuzemski raj in pekel. Od mladega Foersterja pa bi vendar pričakovali čisto kaj drugega“.

Podobno kot o tej kantati je mislil Krek o celotnem Foersterjevem opusu. Naravnost z ironičnim, še bolje — sarkastičnim zvenom je dejal, da bi „dejstvo, da tudi on teh naših nad ni znal izpolnjevati“, „dajalo prav onim, ki menijo, da so temu skladatelju pri vsej dovršenosti vendar zadnja vrata k najvišji umetnosti zaprta, da mu je namreč odrečeno to, kar imenujemo ‚velika strast‘“. Ko je analitično segel v prej omenjeno kantato, je še napisal, da je njen melodični motiv drugega stavka „očitna reminiscenca iz Blodkove opere ‚V studni‘“. To trditev je podprl s primeroma iz citirane opere in Gerbičeve kantate. Ob koncu svojega zapisa je ugotovil, da Domovina — to je bil naslov kantate — ne zapušča “stalnega vtiska“, ker so „melodične misli prekonvencijonalne, premalo karakteristne in izvirne“, je le „ena dobra skladba več, a nič izvanredno odličnega, kakor bi si želeli“.

To Krekovo poročilo je bilo ostro, ni upoštevalo celotnega Foersterjevega skladateljskega dela in mesta, ki si ga je ta oblikovalec že pridobil v slovenski glasbi. Kaže, da je kritika tokrat predaleč zanesla njegova vnema. Avtorju je sicer priznal polno obvladanje kompozicijske tehnike in forme, odrekel pa mu je to, kar je za umetnika najbolj značilno in edino odločilno, izpovedno moč, svoj, samobiten izraz, izvirnost. Z drugo besedo, negiral je Foersterjevo kreativnost, brez katere je kompozicija le rezultat tehnike in njenih komponent. Tako formulirana Krekova sodba je bila v Foersterjevem primeru pretirano stroga, sporna in — to smemo brez zadrege povedati — tudi nepravična.

S Krekovo oceno se Foerster seveda ni sprijaznil. Čutil se je zelo prizadetega. O tem govori tudi pismo, ki ga je 23. aprila 1910 naslovil na Glasbeno matico: „Slavna Glasbena Ma-

tica počastuje moje glasbeno delovanje, ki ga v Ljubljani gojim že 43. leto iz ljubezni do umetnosti in do slovenskega naroda, z izdajanjem mojih skladb v spomin moje 70-letnice. / Stoprav te dni sem zvedel, da se je zagnal koj v I. knjigo te izdaje kritik v ‚Novih akordih' št. 2 1. 1910. Kar se mene tiče, sem že vajen hujših prigodkov in napadov, ki se mi direktno ali indirektno periodično ponavljajo; tudi nimam namena, spuščati se v javno polemiko — a hočem le sl. odboru pojasniti nepristojnost in strastno tendencioznost kritikovih nazorov, in to le zato, da bi ne bilo morebiti komu žal, da izdaja ‚Gl. M.' moja dela (kakor je meni pred nekaj leti pisal anonimus, da ‚Gl. M.' obžaluje izdajo ‚Gorenjskega slavčka'). / Kritik Dr. Krek torej pogreša v mojem 26. opusu ‚Domovini': ‚bahantski smeh in rujočo bolest, grmečo jezo in vročo blaženo-neblaženo ljubezen' itd., pri čemer gre glasbena karakteristika besedila mimo njegovih očes in ušes. A vendar je našel nekaj, namreč v stavku o viharju in bojnem gromu ‚očitno' reminiscenco z nedolžno pesmico iz Blodkove opere ‚U vodnjaku'. Bodi mu kratek odgovor: Prvič te opere prav nič ne poznam, drugič najde vsak kritik, ako je verziran v glasbeni literaturi, mnogo podobnih reminiscenc, na katere pa morajo in smejo priti razni komponisti v raznih krajih istočasno — samo ritmus in spremljava melodije razločujeta podobne motive. Enak zgled reminiscence bi bil npr. glavni motiv obče znanega zbora ‚Naprej zastava slave', ako se primerja npr. Credo iz Haydnove maše ‚Pred stolom', zbor ujetnikov iz opere ‚Fidelio' od Beethovena, posebno pa velikonočna pesem ‚Zveličar naš je vstal iz groba' od Greg. Riharja. Pa tako javno očitanje brez kritičnega dokaza imenujem jaz naivnost — ostale Krekove razžalujoče napade na mojo osebnost pa zlobnost. / Konečno opozarjam slavni odbor na razvoj slovenske glasbe v dobi zadnjih 40 let in vprašam, kdo bi mogel zlagati tako imenovane moderne disharmonije za razvijajoči se zbor Ljubljanske čitalnice 1. 1883., in slednjič omenjam, da utegne morda moj ubogi opus 26. še prenesti primero z marsikaterimi umotvori, ki jih kot vzorne izdajajo ‚Novi akordi' l. 1910. / Z odličnim spoštovanjem Anton Foerster, gl. rav. v p."

Na koga je meril Foerster, ko je omenil „nekatere umotvo-

re“, objavljene v IX. letniku Novih akordov, ni mogoče zanesljivo reči, kajti v gradivu se po tej strani ponujajo razne in različne možnosti. S Foersterjevim pismom je Glasbena matica Kreka verjetno seznanila. Krekov zapis in Foersterjeva reakcija, to in ono je utegnilo spodbuditi k razmišljanju o vprašanju provenience neke skladbe kot celote ali njenega fragmenta, torej k obravnavanju občutljive problematike, za katero obstajajo razne in med seboj se razlikujoče interpretacije. V tej smeri je svoje mnenje izrekel tudi Krek sam. V tej zvezi Krek sicer ni omenjal Foersterjevega umetnostnega nazora. Iz njegovega polemično zasnovanega zapisa pa je mogoče razbrati, da je v delih tega avtorja razen izvirnosti pogrešal tudi napredne tendence, ki se tičejo sredstev, tehnike in stila, torej to, kar je v neki meri priznal na primer Benjaminu Ipavcu in zelo razločno tudi Gerbiču. Tema dvema skladateljema je pripisal tudi razvojno vrednost, četudi v širšem smislu. Foersterju le-ta po njegovem ni šla.

Za to, kako je vrednotil slovensko romantično generacijo zadnjih desetletij 19. in začetka 20. stoletja, je treba reči, da se je Krek na splošno ravnal po vidikih, ki so ga vodili tudi pozneje. Prednost je dal tehniki in formi, zanimala sta ga tudi stil in izraz kompozicijskega stavka. Vse to je vezal z naprednostjo oziroma modernostjo, čeravno v širokem smislu in v skladu z lastnim nazorom. Njegova merila vselej niso bila enaka. Dostikrat so se ravnala po vlogi, ki jo je po njegovi presoji ta ali oni skladatelj imel v slovenski glasbi, predvsem glede na uveljavljanje novih teženj, ki jih je dosledno oznanjal on.

Kakšen je bil potemtakem njegov odnos do slovenske glasbene polpreteklosti? V nekem smislu gotovo pozitiven, še zlasti če ga motrimo z vidika njegove zamisli o slovenskem glasbenem zgodovinopisju, ki ga je hotel razviti, realizirati. Kaže, da je za to iskal gradivo in navezoval stike s skladatelji starejše generacije. To potrjujejo razni viri, med drugim je temu dokaz tudi korespondenca, ki jo je imel z Jakobom Aljažem.

Na voljo sta dve Aljaževi pismi iz februarja (13. in 18.) leta 1913, iz katerih je razvidno, da je Krek želel podatke o življenju in delu tega skladatelja, ki je slovel po svojih rodo-

ljubnih zborih. Morda jih je on ali kateri od njegovih sodelavcev želel uporabiti za odgovarjajoči zapis v Novih akordih.

V prvem pismu mu je sporočil Aljaž, da mu rad ustreže, vendar je to zanj „prevelika čast, ker sem le samouk“. Pristavil pa je, da se je učil petja pri Nedvědu in Foersterju.

Vendar je nadaljeval s podatki o svojem rojstvu in rodnem kraju („Zavrh pod Šmarno goro“) ter poklicu in priznanjih („Župnik na Dovjem /Gorenjsko/ in knezoškofijski duh. svétnik, častni član ‚Glasbene Matice', častni član ‚Slov. planinskega društva', častni član občine Dovje, imetnik zlatega križca s krono“). Zatem je odgovarjal na vprašanja, ki so mu bila postavljena v Krekovem „anketnem“ listu: „4) a) Slovenska Pesmarica, izdala in založila Družba sv. Mohora v Celovcu, I. del leta 1896, II. del leta 1900, uredil Jakob Aljaž. b) Štirnajst zborov, 7 mešanih in 7 moških. Besede S. Gregorčičeve (12) in prof. Fr. Levčeve (2). Uglasbil Jakob Aljaž, 1. 1904, založil J. Aljaž, tiskala zadružna tiskarna v Ljubljani. Ti štirnajst zbori so pošli. / Vnovič sem jih dal tiskati v Katol. Tiskarni, založila Katol. Bukvarna in jih pomnožil na 44 zborov (22 mešanih, 22 moških v osmih zvezkih). Osmi zvezek sem sam založil in dal tiskati v Zadružni tiskarni, prodaja po vseh osem zvezkov Katol. Bukvarna v Ljubljani à 60 h. / VII. zvezek (z kazalom zborov) in VIII. zvezek Vam gratis pošljem. Ako želite tudi zvezke I. do VI., Vam jih dopošljem. / 5) Pele so se moje pesmi (Na bregu, Na dan, Zakipi duša, Divna noč itd.) v koncertih ‚Glasb. Matice' itd., tudi v ‚Kolo' v Zagrebu, v Pilsenu in v Pragi, in v ‚Slovanskem in Slovenskem društvu' na Dunaju (Na nebu zvezde sevajo, Oj zbogom ti planinski svet), tudi v Ameriki. — Večkrat se pojejo na deželi v pevskih zborih (izobraževalnih društvih itd.), ker niso težke in vendar (kakor pravijo) melodiozne. / Nisem pa imel namena komponirati in pesmi izdati.Le ne prošnjo sosedov in prijateljev sem nekatere zložil in ko so ugajale, sem še druge dodal.“

V tem pismu je potemtakem dodal svoje biografske in bibliografske podatke, te in one kar natančno. Zapisal pa je še: „Posebno sem iz ljubezni in spoštovanja do svojega prijatelja Sim. Gregorčiča (po nedolžnem preganjanega) skoraj le

njegove tekste komponiral, nekatere, ko je bil še živ (in me dvakrat obiskal), še več pa po njegovi smrti.“

Nato je prešel k svojim spominom. Dejal je, da je rad „poslušal lepe koncerte in opere v Ljubljani, na Dunaju, v Pragi, Berolinu, Rimu — lepe maše, in sam sodeloval pri g. Foersterju, katerega sem večkrat kaj za svèt poprašal, ga povabil k sebi o počitnicah, mu pokazal svoje skladbe, katere je kritično pregledal, slabe reči prečrtal. / Da sem se lotil Slov. Pesmarice (Mohor 1896, 1900), me je 1. 1888 nagovoril g. prof. Fr. Levec. Da bi imel za Mohorjevo družbo izdati Pesmarico (besede brez not), pa nasvetoval je Pesmarico z notami. Tvarino za Pesmarico (Mohor, kmečko-enoglasno, nekaj dvoglasno in dodatek 6 četverospevov) sem pripravljal do 1. 1895. / NB. ‚Glasb. Matica’, in je meni za 300 fl prodala pravico, da sem nekatere njene pesmi (lastninska pravica) ponatisnil in vzel v svojo Mohorjevo Pesmarico — ter izdal četveroglasno, kar je petje po vsem Slovenskem zelo, zelo povzdignilo. Poprej namreč niso imeli not (blaga) etc. ker so bile ljubavne za Mohorjevo pesmarico izključene in so celo nekatere Sim. Gregorčičeve (dasiravno nedolžne) imele strastne nasprotnike (!vide Mahničev boj!), — sem si zelo glavo belil in pretuhtaval, katere pesmi bi vzel, katere ne. / Brez najlepših Sim. Gregorčičevih pa sploh Pesmarice nisem hotel izdati. — Pa časi se spreminjajo in S. Gregorčičevi nasprotniki so potihnili. / Meni je žal, da se v mladosti nisem bolj temeljito učil glasbe, pa takrat ni bilo priložnosti, Nedvěd mi je rekel, ‚Sie haben Talent, vernachlassen Sie sich nicht’ — pa Nedvěd je zbolel in ne več podučeval na gimnaziju, — jest sem bil kapelnik v 8. šoli in v bogoslovju, in si brez višjega navodila pomagal, kakor sem mogel — takrat od 1860—1871 ni bilo not, ne slov. pesmi, — nemške sem prestavljal, — pa smo bili navdušeni, živio! pevska ideja. — Častitam Vam iskreno, ki ste v resnici idealni za glasbo in slov. narodnost. Bodite vstrajni, ki imate lepo priložnost (na Dunaju), klasične reči poslušati, se izobraziti itd. / Z vsem spoštovanjem Vam vdani Jakob Aljaž.“

Za to prijazno, vsebinsko bogato in za drugo polovico 19. stoletja značilno pismo se je Krek Aljažu seveda zahvalil. Ta pa mu je nato med drugim odgovoril: „Pošljem Vam rad

gratis zvezke I—VI, pa danes ne še I., ker mi je pošel, in pišem po njega na Katl. Bukvarno ter ga čez par dni dopošljem. — Če hočete, jih ocenite v Novih akordih. / 2) Razen par let nisem bil naročen na Nove akorde, sedaj se bom pa naročil. — Prej nisem imel časa, in sem se le sem ter tja pečal z glasbo. Nisem imel kaplana, bil dvakrat operiran (Darmfistel, poleti 1. 1905 Gallensteine: najhujšo operacijo) in sem komaj živ ostal, potem še druge britkosti z sorodniki, neljube pravde itd. Planinske stavbe so mi veliko časa vzele etc. 3) Od kar je vojska na Balkanu, imam klavir in harmonij zaprt. Strastno pa berem o vojski zgodovino Balkana itd. Ko bi mlajši bil, grem doli pomagat kot prostovoljec. / 4) Sedaj nič ne komponiram. En mesec me že hripa (influenca) muči, pa je bolje. — 5) Kaj tehtnega si ne upam komponirati, ker sem že prestar in v glasbi starokopitnež. — Če mi bo kasneje kaj na misel prišlo, Vam bom poslal. — Vi, ali Vaših kdo, zložite kako Balkansko himno, à la Naprej, etc. / NB. Slovani se organizirajmo, toliko nas je! in vsi sovragi (ne Madjari, ne Germani) ne bodo nič opravili. Puške, kanone, strojne puške! / Pa tudi spodbudni spisi, navdušene pesmi, vse je potrebno. / Po letu bom potoval na Balkan, pa tudi svoje skladbe jim bom poslal. / Pošljite jim po sklenjenem miru tudi Vi Vaše Nove akorde v Sofijo in Belgrad. / NB. Berem že vdrugič: Mohor 1912, Zgodovina slov. naroda, spisal Jos. Gruden, 2. zvezek. Celjski grofi: stran 260, 261, 262, 263. Kaj mislite Vi? a) Ali bi bila to pripravna snov (matteria) za kako slov. opero? b) ali je morda že kaka drama, tragedija o tem v nemškem jeziku spisana? c) Kdo bi spisal libretto, kdo komponiral opero. Osebe: Hermanov sin Friderik, žena Elizabeta, Veronika, Enej Silvij (Papež Pij II.), Turki, Slovenci, Hrvati, Jugoslovansko kraljestvo (v ideji) — vse zanimivo. / Kako žalostna je bila vedno osoda Slovencev, vedno smo bili tlačani, sužnji nemških grofov. Bral sem, da je kralj Otokar (v boji z Habsburžani) že dramatiziran (tendenciozno) in da so ga igrali v dvornem gledišču. — / Po pravici žaluje pesnik S. Jenko, kako tužna je vsa zgodovina Slovencev. Pa mi vstajamo! — / Leto pred smrtjo + Sim. Gregorčiča sem pri meni na Dovjem tožil Sim. Gregorčič-u, kako so bili Rusi poraženi od Japoncev, kako težka je zgodovina Kranjske, in 14 dni pred smrtjo je zložil S. Gregor-

čič: Na dan, katero sem po njegovi smrti komponiral in so je peli v ‚Glasb. Matici'. — Mislil sem le par vrstic Vam pisati, pa je tako narastlo. — Vi ste specijalist, vstrajen, zato boste veliko dosegli — jest sem se vsakega spaka lotil in zopet pustil. — / Srčno pozdr. Vaš vdani Jakob Aljaž."

Koliko iskrenosti, izpovednosti, resnic je v teh dveh skladateljevih pismih, koliko zaupanja v svoj narod je imel skromni, a idej polni Aljaž, skozi in skozi navdahnjen s slovenskimi ali slovanskimi čustvi! Za nacionalno enako mislečega je očitno imel tudi Kreka. Ravno zato se mu je razodel tak, kakršen je bil, kakor je mislil in doživljal. S tema svojima pismoma nam je zapustil dragoceno gradivo, ki je zanimivo za opis njegove in v neki meri tudi Krekove osebnosti.

Krek je svoje mnenje o Aljažu-skladatelju gotovo ujel v čas, v katerem so nastajala njegova dela, in upošteval vlogo, ki so jo imela v razvijanju, oblikovanju in utrjevanju slovenske narodne zavesti. Navzlic temu pa od prakse, ki jo je uveljavljal v vrednotenju slovenskih skladateljev iztekajočih se desetletij 19. in začetka 20. stoletja, na splošno ni odstopil. Z njihovim načinom komponiranja se je le deloma sprijaznil, ni pa jih v celoti odklonil, kajti tradicija zgodnjega in visokega romantizma je bila v tem času živa kljub progresivnim stilnim tokovom, v precejšnji meri aktualna tudi še na ostalem evropskem prostoru, tudi zahodnem. Krek je to upošteval in vedel, da so tudi take vrste skladbe potrebne, ne morda toliko z glasbenega vidika kakor zavoljo nacionalnih, pa tudi osebnih nagibov. Vendar so sčasoma napredovale. Njihov pozitivni premik je Krek videl zlasti v fakturi kompozicij, o katerih je govor. Ta je postajala čedalje boljša in vedno bolj skladna z zahtevami širšega evropskega prostora, tistega, ki je stilno bil drugačen od prejšnjega. Z le-tem so se slovenski skladatelji na prelomu stoletja in še nekaj časa potem izdatno razhajali.

Kako se je prilagajal in kako je ravnal Krek, kažejo nazorno Novi akordi, za katere so bile aktualne tudi lahkotne, tehnično manj zahtevne skladbe. Zanje se urednik sicer ni kdove kaj ogreval, toda tudi pogrešati jih ni mogel, na primer Parmovih koračnic in valčkov in podobnih skladb številnih

drugih sodelavcev Novih akordov. O njih je seveda imel svoje mnenje in ravno tako o njihovih avtorjih, ki pa so se navzlic temu, da so se v načelu prištevali k istemu umetnostnemu nazoru, med seboj vendarle znatno razlikovali. Toda ne samo po starosti. Le-ta je bila, čeravno v neki meri tudi vplivna, še najmanj odločujoča. Važnejše je bilo, v kateri romantični sferi so se gibali skladatelji. Prav v tem so si bili med seboj različni, včasih kar zelo. Ocenjevalec je moral upoštevati vse to in še različne individualne kreativne zmogljivosti. Krekovo kritično poročanje jasno kaže, da bi se na vse oziral, da bi bil kar se dà objektiven, da si je prizadeval, da bi v svojem vrednotenju našel to, kar je bilo pozitivno, ne da bi spregledal eventualne slabosti.

V pričujočem opisu kajpada ni mogoče zajeti vsega, česar se je Krek kritično dotaknil. Zato bom segel le tja, kjer se zdi, da je kritikov odnos do neke kompozicije posebno izstopil in razločno razodel njegove kriterije.

Za Schwabove zbore je Krek na primer menil, da jih označuje ljudski ton. Imel jih je za učinkovite, toda opozoril je, da morajo pevci dobro poznati njihove temeljne kvalitete. Podobno je mislil tudi o Hladniku, ki ima po njegovi presoji „nežno, prijetno roko za obdelovanje narodnih motivov; on razpolaga tudi z onim mehkim, narodni pesmi lastnim čustvovanjem, ki ga kvalifikuje v sprednji vrsti za narodnega skladatelja“. Ko je v njegovem opusu 55 (Desetero moških zborov v narodnem tonu) opazil „plitvost“, pa mu je svetoval, naj vzame svoje skladbe „pod ostrejšo lupo“. Svojega „zvestega in delavnega, visoko cenjenega sotrudnika“ je pozval, naj se „izogiblje vsega, kar bi moglo le količkaj slabo vplivati na glasbeno vzgojo in glasbeni okus širših krogov“. Želel in upal je, da bo slovenska pevska društva v prihodnje obogatil „s takimi zbori, ki jih ne samo zato radi pojo, ker so lahki, temveč ki se jim zde lahki, ker jih radi pojo“. Hladnikov kompozicijski stavek ga je impresioniral, za njegovo orgelsko Meditacijo je poudaril njen izraz, ki je bil značilen tudi za zbore.

Ko je bila objavljena Pavčičeva Stara pesem, je Krek zapisal, da je uspešno prispevala slovenski klavirski literaturi. Natančno jo je analiziral in ugotovil subtilnost skladateljeve

izraznosti, ki je označevala tudi njegove druge kompozicije. Domneval je, da je mogoče od Pavčiča še veliko pričakovati, ker da ima „dovolj lastnih sil za oblikovanje svojega izraza“. Zato naj se osvobodi zgledov — v tej smeri je navedel Schuberta, Schumanna in Brahmsa. Še zlasti ga je navdušil samospev Padale so cvetne sanje, ki je bil zanj „ena najboljših doslej objavljenih skladb tega pridnega, previdno napredujočega“ komponista, v katerem da „spe velike, večje nade in obljube“. Tega Pavčič sicer ni realiziral v tolikšni meri, kot je predvidel Krek, vendar je v slovensko romantično glasbo tudi poslej prispeval kvalitetne, tudi žlahtne primere malih kompozicijskih form.

Kreku je vzbujal velike upe tudi Šantel, ki mu je oskrbel vnanjo in notranjo opremo za Nove akorde in pošiljal tudi svoje skladbe. Po sredstvih je bil ta slikar-skladatelj še dokaj klasicistično usmerjen, po občutju pa že vidno romantičen, v izrazu ljudski z „narodno noto“. Kreku je ugajala njegova „preprostost“, ki da je „neumetna“, prirojena, „izvirna“, tehnično pa nikakor „novotarska“. Šantlov samospev Galebi ga je prevzel, češ, za skladateljem je moral stati sam Mozart, ko ga je komponiral, in mu je, „gledajoč mu čez rame v note“, zašepetal „eno svojih najljubeznivejših pesmi“. Galebi naj bi bili po njegovem le-te „zemeljski odmev“. Prepričan je bil, da je ravno Šantel poklican, da „nastopi dediščino po Benjaminu Ipavcu, našem Schubertu“. Žal se je Krek motil. Šantel je bil preveč razdvojen, nihal je med dvema umetnostima, dal pa tej in oni, slikarstvu in glasbi, vredne prispevke.

„Narodno“, se pravi ljudsko noto je Krek pripisal tudi Mirkovim skladbam, ki jih je imel, kolikor so bile pisane za klavir, za pomembne za razvijanje slovenske klavirske produkcije in v posledici tudi za rast reprodukcije. Čeravno je tudi Mirk bil romantik, ga je postavil „v prvo vrsto naših sodobnih skladateljev“, gotovo po času in ne po stilu. Pripomnil je, da je dolžnost Novih akordov, da „dajo temu talentu izdatne prilike za razvijanje in udejstvovanje njegovih teženj“. Vnel se je tudi za Mirkove vokalne skladbe, še posebno za zbor Na trgu.

Kompozicijskemu stavku je Krek posvečal veliko, toda ne

edino pozornost in važnost. Iz njegovih poročil je to razvidno, tako na primer iz ocene Foersterjeve Domovine, Ferjančičeve zbirke Mešani in moški zbori (1909) in še iz vrste drugih njegovih sodb. Za avtorja Domovine je na primer dejal, da je „komponist pravilnosti“, ki „stremi očividno v prvi vrsti po stavkovi neoporečnosti“, kar pa „tlači njegovo fantazijo“.

Potemtakem ni mogoče reči, da bi bil Krek enostranski, zagledan samo v tehnično popolnost, ki bi mu bila najvažnejši kriterij za presojanje vrednosti neke skladbe. Nič manj kot tehnika mu je pomenil umetniški izraz, izvirajoč iz ustvarjalčeve nadarjenosti. Ta je dajala in daje umetnini pravo estetsko ceno. Ta komponenta je bila odločilna za Kreka, vezal jo je tudi z naprednostjo stilne usmeritve, v katero je verjel in bil njen vnet privrženec. Manifestiral jo je tudi, ko je vrednotil avtorje, ki so se odmikali ali odmaknili od cecilijanstva, si prizadevali za orientacijo v novejša glasbena gibanja in so bili tudi kreativno izrazitejši. Med te je kritik Novih akordov štel Premrla, Kimovca in Hochreiterja. Tudi ti trije avtorji so bili sodelavci Novih akordov in najbrž vsi v pisnih stikih s Krekom. Vsaj občasno. To potrjuje tudi Kimovčevo pismo z dne 11. 2. 1916, ki ga je pisec naslovil „preblagorodnemu gospodu uredniku“, čeravno to v tem času Krek ni več bil. V njem je Kimovec poročal, da je po naročilu „Družbe sv. Mohorja“ uredil tretji del Pesmarice in vanjo vzel iz Novih akrodov „če se ne motim — devet pesmi“. Dostavil je, da bo „morebiti še eno ali drugo“ vzel, „če bi bilo potrebno“. Pripomnil je, da je glede tega vprašal že Schwentnerja, ki pa mu je dejal, „naj se na Vas obrnem, ker imate v tej stvari Vi odločevati“. Zato ga je vprašal, „pod kakimi pogoji mi omenjene pesmi prepustite, da jih natisnem v Mohorjevi ‚Pesmarici‘“. Pod P.S. je še pripisal, da je pri njegovi pesmi Kakor bela golobica za (tehnično) slabše (pevske) zbore posebej „pridejal varianto soprana v zadnjih dveh taktih“ — sledi primer, vendar je zapisal tudi original. Ob koncu je omenil: „Če bi imeli še kak zbor — ne erotičnega besedila — pa v lahkem, poljudnem slogu, bi mi bil gotovo dobrodošel.“ Krek je 19. 3. 1916 odgovoril Kimovcu: „Pod pogojem, da privoli g. Schwentner kot založnik v objavo dotičnih zborov, in pod nadaljnim pogojem,

Blagorodni gospod urednik! —

Pismo sem bil tako pogumen, da Vam
jo morem še enkrat predložiti v pregled. —
V 22 letu svoje sem mel polni akord
na poslugo četrtinko in to sem dosegel le
z napačnim postopi — čistim lovitanim ust
ep. in altom. Sicer je pa takih grehov več v
pesmici. Med drug in beti akord sem
pridjal še en akord, prav nicnikoje je in beti
prida to takteu. (pri nalaganem poslušanju).
Sdaj mjeka ar malenkostne.
S spoštovanjem!
Janko Ravnik
Graz 7. VI. Lunebal 13. #

Pismo Janka Ravnika G. Kreku (okrog 1912), Ravnikov rokopis

da se pripomni pri vsakem zboru izrecno, da je vzet iz ‚Novih Akordov', in v katerem zvezku in letniku je tam izšel, sprejmete lahko omenjeno število pesmi — toda ne več! — v svojo zbirko... / Kar se tiče varijante v mojem zboru ‚Kakor bela golobica', iste po mojem mnenju nikakor ne kaže sprejeti, ker je v splošnem učinku v kvar (glej gradacijo v zadnjih taktih, ki se nenaravno prekine), in ker je ozir na slabše zbore glede na dejstvo, da tega zbora tudi v variirani obliki sploh ne zmorejo, nepotreben. Mislim, da pridete po preudarku teh okolnosti do istega zaključka kakor jaz."

Krek, ki je sicer rad in pogosto posegal v stavek marsikaterega skladatelja, o čemer povedo, kolikor so se ohranili, krtačni odtisi Novih akordov, si za lastna dela karšnega koli spreminjanja ni dovolil. Zakaj ne, je v primeru Kimovca dovolj razločno pojasnil.

Krek je torej sodeloval tudi z glasbeniki, ki so bili nazorsko drugače usmerjeni kot on. Tudi s Premrlom je bil v dobrih stikih že v času Novih akordov, pa tudi pozneje. O tem nekaj pove tudi pismo, ki ga je Premrl naslovil Kreku 16. 2. 1917: „Pred leti sem Vam za ‚Nove Akorde' poslal nekaj skladb. Ker pa ‚N.A.' sedaj ne izhajajo več in Bog ve, kdaj bodo zopet, si Vas usojam vljudno prositi, da mi blagovolite vrniti vse moje do sedaj še ne porabljene skladbe (rokopise). To in ono bi utegnil rabiti. Stroške Vam naknadno sigurno pošteno povrnem. / P. Hugo Sattnerjeva ‚Soči' je dosegla včeraj 15. t. m. pri II. proizvajanju še lepši uspeh kot prvič. Delo je zares krasno, instrumentacija posebno mojsterska in je v tem pogledu Sattner čudovito napredoval. / Smem vprašati, kako se Vam godi sedaj ob vojskinem času, g. doktor? — Jaz sem lani prestal hudo bolezen, a se sedaj hvala Bogu počutim zdrav in krepak."

Je morda hotel Premrl s poudarjenim priznanjem Sattnerjevi instrumentaciji, ki nekoč ni dokazovala verziranost tega skladatelja, narediti Kreku kompliment zavoljo njegovih svoječasnih nasvetov Sattnerju ali zmanjšati težo njegovih — in Lajovčevih — očitkov, ki so se vezali na predstavitev skladateljevega dela Assumptio? Na to vprašanje bi pač bilo težko odgovoriti, še zlasti, če upoštevamo Premrlovo umetnostno usmeritev in se spomnimo, da je bil včasih ta sklada-

telj tudi boleče zbadljiv. V tem primeru te navedbe ni mogoče obiti, toliko manj, ker tudi instrumentacija Soče ni bila tako „mojsterska“, kot jo je označil Premrl.

O Premrlovi ustvarjalnosti in njenih značilnostih je imel Krek seveda svojo sodbo. Njegovo Sonatino za klavir je podrobno analiziral, predvsem zato, ker se je zelo zavzemal za večjo slovensko klavirsko produkcijo in še zavoljo tega, ker je bila ta skladba prvo natisnjeno delo te vrste v slovenski glasbeni literaturi. Glede izraznosti Premrlovih skladb naploh, o katerih je imel poleg pohvale tudi kritične pripombe, pa je več spregovoril, ko je pisal o njegovih samospevih.

Brez kakih predsodkov je Krek pozdravil tudi Kimovčev vstop v Nove akorde. Pozdravil ga je „kakor vsak, ki stremi po višjih ciljih in postavlja to stremljenje v službo naše domače literature“. Hochreiterja, ki je bil do natisa v Novih akordih (XII, 1—3) na Slovenskem skoraj neznan, je urednik predstavil biografsko in umetniško. Karakteriziral ga je za „znamenitega sotrudnika, o čigar imenitnih kvalitetah se naši bralci prepričajo ob igranju danes objavljenega klavirskega valčka“. Njegovih skladb sicer ni natančneje ovrednotil. „Valses nobles“ pa je smatral za „lahkokrilo muzo v moderni toiletti“ in domneval, da bodo vse, v Novih akordih natisnjene Hochreiterjeve kompozicije za klavir „na veselje naših pianistov“. Ostreje se je kritično dotaknil le teksta vokala tega ustvarjalca. Čudil se je, da si je izbral besedilo J. Robide, kateremu je očital napačno akcentuacijo in deklamacijo; o glasbi samospeva Pastirica je sodil pozitivno, menil je, da je „dobro uspel eksperiment“.

Do pravkar navedenih skladateljev, ki so si svoje poti šele utirali, je bil Krek — v prerezu — strpen, prizanesljiv, lahko bi celo rekli, širok. Manj toleranten je bil do skladateljev, ki so bili, tako se mu je vsaj zdelo, pri občinstvu že trdno zasidrani. Mednje je štel tudi Parmo in Sattnerja.

Dolgo časa pravoverni, zagrizeni cecilijanec Sattner se je pojavil v Novih akordih šele leta 1910, ko je bil v tej reviji objavljen njegov samospev Ribička. Ob tej priložnosti je Krek pripomnil, da je bil ta ustvarjalec „davno pogrešan“ in „morda edini slovenski skladatelj večjega pomena, čigar ime še ni bilo dosedaj čitati med našimi sotrudniki“. Nave-

deno skladbo je ocenil kot „ljubek“ samospev, za „lahko melodijozno skladbo“, ki „pri vsej Mendelssohnski gracilnosti ne pozablja dobrot, za katere se ima zahvaliti klasičnim kontrapunktistom 18. stoletja“. S tem je opozoril na zglede, ki jim je sledil Sattner. Vendar ga to ni kdove kaj motilo. Menil je, da bo Ribička gotovo postala „priljubljena točka stalnega repertoarja naših pevcev in pevk“. Vpliv tujih zgledov je Krek videl tudi v Sattnerjevem samospevu Peča, ki pa je, kot je izjavil, ohranil „ono ljubko naivnost starega ‚Zadovoljnega Kranjca‘“. Očitno je aludiral na preprostost in domačnost Vodnikovega teksta in „starega kranjskega napeva“, kakor je ta pesem označena v prvem zvezku Slovenske gerlice (1848).

Nedolgo zatem pa so se že doslej rahli stiki med Krekom in Sattnerjem skalili. Ko je Krek pisal o Sattnerjevem oratoriju Assumptio (Novi akordi, XI), je že v uvodu dejal, da je Sattner šele danes, ob svoji šestdesetletnici, pokazal, da je „eden najdelavnejših slovenskih skladateljev“ in da še ni dolgo tega, kar je bil „kot cerkveni skladatelj malo znan in priznan“. Po tem pozitivnem zvenu pa se je postavil proti pretiranim pohvalam in zavrnil zmotne trditve, ki so bile izrečene in poudarjene ob prvi izvedbi omenjenega dela. Letemu je sicer priznal, da je važna točka „v zgodovini razvoja naše glasbe sploh“, hkrati pa povedal, da ni prvi oratorij na to temo. Seveda je to prvi slovenski oratorij in to je lepo. Toda tako dejstvo je v umetnosti „navadno tudi popolnoma postranska reč“. Spotaknil se je tudi ob navedbi o „samostojni instrumentaciji“, ki bi naj krasila ta oratorij. Zdela se mu je odveč, saj mora to opraviti vsak avtor take skladbe. Razen tega instrumentiranje „za nas danes ni več tako nezaslišano dejstvo“, je samo „ročnost, instrumentiranje v modernem zmislu celo zelo težka ročnost“, umetnost pa le v primeru, da „se je delo tako rekoč že rodilo instrumentalno“. Tega pa omenjeni Sattnerjevi skladbi ni priznal. Svoje stališče je utemeljil s tem, da je v Assumptiu glavna teža na vokalnem partu, medtem ko ima instrumentalni part „le postransko, večinoma spremljajoče vlogo“. V zvezi s konceptom in celoto Sattnerjevega oratorija se je Krek zatem obširno razpisal o kvaliteti umetnine nasploh, ki ni „v nobeni relaciji z velikostjo v prostoru in času“. S tem je hotel reči,

da zavrača prenapeto občudovanje obsežnosti citiranega dela, ki pomeni za skladatelja zagotovo „velikanski napredek“, toda ni „svet pretresujoče“, čeprav je „delo cvetoče muzikalnosti“. Razmišljal je tudi o izvirnosti in stilnih ter tehničnih elementih Assumptia. Dejal je, da je novega našel v tej skladbi le malo ali nič. Naglasil pa je sočnost melodike in ni spregledal modernejših harmonij, ki so se tu in tam, le občasno pojavile. Sodil je, da se je avtor veselil „na muziciranju kot takem“. Ta oratorij je Krek primerjal z dotedanjimi večjimi Sattnerjevimi deli in sklepal, da je v njem avtor napredoval, še zlasti v „stavbeno-tehničnem oziru“. Kar se tiče polifonskih zasnov, je ugotovil, da so v Assumptiu skromne. To pa ga ni niti malo razočaralo, ker da živi delo, ki ga je skladatelj namenil slovenskim poslušalcem, „že ob svoji bogatosti na ljubkih in poljudnih kantilenah“. Tej Sattnerjevi glasbi je prisodil, da je „jednostavna, pretežno homofonska, brez naravnih, pretiranih pretencij“, preprosta je, kot je še „danes Slovenec sam v primeri z drugimi kulturnimi narodi“.

Assumptio si je Krek temeljito ogledal, skrbno ga je členil in intenzivno poslušal. Priznal mu je marsikatero dobro stran, ugodno je ocenil vokal, instrumental pa manj. Omenil je razne pomanjkljivosti, ki so bile po njegovem mnenju delu v škodo. Na splošno pa je bilo zanj „poljudno“, nekaj, kar je v „slovenskem duhu“, „oratorij za ljudstvo, za slovensko ljudstvo“. Ravno v tem je gledal njegov največji pomen, ki pa mu je seveda šel le v slovenskem okviru in je ustrezal tedanjim slovenskim vrednostnim merilom. Kajpak se je Krek pri poslušanju Assumptia spomnil na oratorije velikih mojstrov, ki jih je spoznal v Gradcu, Leipzigu in na Dunaju.

Povsem razumljivo je, da Sattnerjevega oratorija ni mogel postaviti v isto vrsto in da zanj tudi ni postavil enakih vrednostnih kriterijev, saj bi bila v tem primeru njegova sodba o Assumptiu popolnoma drugačna. Krek se je dobro zavedal, da primerjava in iz nje izhajajoči zaključki ne bi bili mogoči. Moral je biti širokosrčen, prizanesljiv, upoštevajoč slovenske glasbene razmere na začetku drugega desetletja 20. stoletja. Da je ob izvedbi te skladbe v marsičem mislil drugače, potrjuje njegov zapis, v katerem beremo, da so bile

pripombe in mnenja, ki jih je navedel o omenjenom oratoriju, „le del onih misli, ki so obletavale pisca ob čitanju in igranju klavirskega izvlečka“.

Glede na veljavo, ki si jo je pridobil ta oratorij pri slovenskih poslušalcih, je Krek po vsem sodeč menil, da to, kar je povedal o njem, ni dovolj. Sodil je, da se mora temu delu posvetiti še večja pozornost in da je treba še bolj analitično seči v njegovo konstrukcijo. Sam se je sicer smatral za dovolj verziranega za ta namen in imel se je za dovolj avtoritativnega za kritika, ki lahko ocenjuje tudi zahtevnejša dela, kot je bil ta „preprosti“ oratorij. Vendar je povabil še „stalnega koncertnega referenta“ Lajovca, da tudi on pove, kaj misli o tej slovenski glasbeni noviteti, da oceni njeno vrednost s svojega zornega kota, saj je bil privrženec relativizma in si ni nikoli lastil, da je njegova sodba edina merodajna. Tako je dostikrat sicer izzvenela ali so ji bralci njegovih kritičnih misli pripisali tak pomen.

Krekovi prošnji se je Lajovic odzval. Sattnerjevega oratorija se je lotil z vso resnostjo, ki pritiče strokovno razgledanemu in sposobnemu kritiku. Za Assumptio je dejal, da veje iz njega „izredna melodična tvorna sila“, ki da je to potrdila s tem, da je tu „prvič stopila na dan vsa mlada in sveža“, bogata predvsem v solih. Kot celota se mu je zdel ta oratorij „uspešno delo“, v katerem pa so tudi „slabosti“, „neokretnosti“, ki se kažejo posebno v orkestru, v katerem je skladatelj „nesiguren, postaja gostobeseden in — blebetav: govori po vrsti razne reči, važne in nevažne“, reči, „ki nimajo nobene zveze med seboj“. Razlog za to je videl kritik v pomanjkljivem znanju, se pravi v nedovoljnem obvladanju orkestra in v tej zvezi v manjkanju znanja o instrumentaciji in formi. Očital mu je nepoznavanje „onega praktičnega formalnega znanja, da znam — tudi kadar nimam opore v besedilu, ki naj mi pomaga pri tvorbi glasbene oblike — sam s sigurnostjo zgraditi muzikalno periodo in dalje graditi z danim materijalom“. Svoje očitke je Lajovic podprl s konkretnimi primeri, poudaril je tudi vlogo in tehtnost kontrastov, ki jim gre v vsaki večji formi velik pomen, toda Sattner jih ni znal izpeljati, kot bi bilo treba.

Sattner z nobenim poročilom, ne s Krekovim in ravno tako

ne z Lajovčevim, ni bil zadovoljen. Menil je, da je Krek napisal obsežen članek — značaja kritike mu ni priznal — Lajovic pa strokovno oceno. Z drugo besedo: Kreku je strokovnost pravzaprav odrekel. Krek je na to Sattnerjevo mnenje ostro reagiral. Poudarjeno je zapisal, da sta oba članka strokovna, „samo z razločkom, da se bavi moj sestavek bolj s celoto kot tako, takorekoč z notranjo, psihološko stranjo umetnikovega dela, Lajovčeva ocena pa bolj s posameznostmi, z zunanjo, materialno stranjo oratorija, da se torej na ta način oba članka dopolnjujeta, kakor je bilo tudi nameravano“. Tej Krekovi obrazložitvi je treba pritrditi, obenem pa reči, da sta si bili obe omenjeni kritiki vsebinsko sorodni in v končni konsekvenci bolj ali manj identični.

V svojem odgovoru (Novi akordi, XII, priloga, 4—5) se je Sattner, razumljivo, razvnel. Izjavil je, da je za oba zapisa „hvaležen“ v prepričanju, da „ju je narekovala dobrohotnost“. Dodal je, da ga pravična kritika ne žali, marveč mu lahko samo koristi. Za Krekovo presojo se ni kdove kaj zmenil, postavil jo je bolj ob stran. Več pozornosti pa je namenil Lajovcu, ki da je „oster v svojih izrazih in neusmiljen v raztelesenju vsakega dela, nad katero se spravi“. Zanj je bil Lajovic „muzikalen radikalec in modernist“, ki pa želi kot kritik opozarjati skladatelje na nedostatke in „pomoči slovenski glasbi do višine“. O nekaterih njegovih trditvah bi se dalo sicer „prerekavati“, da pa on tega ne bo storil.

Značilno pa je, da je osnovna Sattnerjeva misel veljala temu, kar je bilo v Lajovčevi in Krekovi oceni najmanj prisotno, čeravno sta imela oba tudi to za pomembno: stilni orientaciji. Ta sicer ni bila njuno temeljno izhodišče, vendar to, tako kaže, Sattnerju ni bilo jasno, zavoljo česar je svoj zagovor nameril tja, kjer sploh ni bil na mestu. V njem je namreč opozoril, da je pretrgal spone, ki so ga dolgo vezale na „prvotno cecilijansko strujo“. To je potrdil v Assumptiu, kljub temu pa je ostal v mejah, kakor si jih je bil postavil, češ, z ultramoderno strujo se popolnoma še ni mogel sprijazniti, ker da se mu dozdeva „secesija na glasbenem polju“, ki je „rodila take izrodke, da se človek po pravici povprašuje: Jeli to še glasba“, neprimerna.

S „secesijsko“ naravnano glasbo se tudi Krek ni sprijaznil, v

tem je bil enakega mnenja kot Sattner. Razhajal pa se je z njim v pojmovanju bistva glasbene umetnosti. Le-to je videl Krek v napredovanju, v zbliževanju z novejšimi glasbenimi tokovi — kako jih je razumel, je vprašanje zase — Sattner pa v popularni preprostosti glasbe, ki da naj z ljudstvom govori ljudsko. To ga je vodilo tudi v snovanju oratorija. Po njegovem je bila temu nasprotna Krekova skladba Bratje v kolo, ki da je bila izvedena korektno, „kritika pa se je glasila: jeli to še glasba“. Podobno je Sattner mislil tudi o Lajovčevih kompozicijah, ki so sicer „absolutne vrednosti“, toda je vprašanje, koliko njih „se poje po naših glasbenih društvih“. Dopustil je možnost, da se bo „naš narod v tridesetih, petdesetih letih dvignil do one glasbene višine, da bo razumel te in enake skladbe“, vendar „danes ta hrana še ni zanj“. Slovenski narod, tako je menil, „ljubi diatonične melodije, in mojster je, kdor s samo diatoniko ustvari take melodije, da postanejo narodova last“. Prepričan je bil, da „modernisti“ — mislil je na Lajovca in Kreka ter njune privržence — „tega ne premorejo“. „Nepoklicanim kritikom“ — med temi je verjetno bil po njegovem mnenju tudi Krek — pa je zaklical, da je lahko „kritikovati, težko bolje narediti“.

Ob takih izjavah se zdi, kakor da je bil Sattner zelo enostranski in ni nikoli bral Krekovih zapisov o glasbi, o njegovih razmišljanjih, ki so se tikala glasbenega izobraževanja, o spreminjanju glasbenega okusa. Po tej strani pač ne dvomimo, da je bil konservativen. Njegovo mnenje o ljubezni slovenskega naroda do diatoničnih melodij je bilo na splošno nevzdržno že takrat, ko je to zatrjeval. Vsekakor je treba njegovo interpretacijo razumeti tako, da ni ne poznal ne priznaval razvojnih zakonitosti. V tem v takratni slovenski glasbeni situaciji nikakor ni bil osamljen. Vendar je bil ustvarjalec, od katerega bi pričakovali, da se ne bo izognil novejšim naziranjem o umetniškem oblikovanju, pa naj bi bil še tako trden v prepričanju, da so njegova pojmovanja edino pravilna in sprejemljiva.

Vendar kaže, da je Sattner ob Lajovčevih in Krekovih pripombah le začel razmišljati in sklenil, da si bo prizadeval razširiti svoje znanje o kompozicijski tehniki in še posebno

o instrumentaciji. Če je bila Hochreiterjeva sodba upravičena in Premrlova pravična, je v neki meri res napredoval, čeravno bolj v slovenskem kot zunajslovenskem prostoru.

Prej omenjeni Sattnerjev zagovor in trditve, ki jih je iznesel v tej zvezi, je Krek zavrnil (Novi akordi, XII, priloga, 6—9). Prizadel ga je skladateljev odpor „zoper mlado slovensko moderno“, poziv „mislečim“ umetniškim krogom h glasnemu protestu in odnos „napram nekemu vprašanju, na katero se mi vzpričo dosedanjih Sattnerjevih del še nismo upali odločno odgovoriti v veri, da so njegova, tudi najnovejša dela le postojanke v njegovem umetniškem razvoju, ne pa sklepniki“. Iz omenjenega zagovora je dobil vtis, da je Sattner to upanje zdaj omajal. S „splošno-umetniškimi načeli“, ki jih je oznanjal, jo je „očitno zavozil“. Krek se je odločno postavil proti Sattnerjevemu programu, po katerem naj bi „več koristil narodu, kdor se mu po možnosti prilagodi in ga polagoma vodi kvišku“. Tega, navidez evolucijsko pogojenega stališča ni sprejel. Enako se je Krek uprl napačnemu mnenju, da slovenski narod ljubi „zdravo melodiko, jasno harmonijo, blagoglasje“. Zanikal je trditev, da bi bilo to „svojstvo slovenskega ljudstva“. Zanj je bilo le „svojstvo manj kultiviranih slojev vseh narodov“, kar je razvoj že davno dokazal in dokazuje še danes. Popolnoma zgrešena se mu je zdela misel, da bi se skladatelji morali ravnati po okusu glasbenih društev, pa „četudi nobene prednašbe ne doživimo“.

Sattner je bil nestrpno nasproten mnenjema, ki sta ju o njegovem oratoriju izrekla Krek in Lajovic. To pa je seveda nujno vodilo k razpravljanju o načelnih vprašanjih umetniškega oblikovanja. Krek jih je interpretiral po svoje in odklonil vidike, ki jih je v tej zvezi postavil Sattner. Le-ta je s svojim načinom pisanja očitno hotel Kreka prizadeti. Krek, ki je ostal stvaren, objektiven, pa je v tej polemiki, kakor se je razvnela, zapisal, da ima to pomen „le v toliko, v kolikor osvetljuje spet naše popolnoma gnile razmere, neolikanosti in — umetniške neizobraženosti“. „Z ozirom na te razmere se mi je vendar zdelo potrebno, tudi to povedati na adreso naše slavne ‚kritike’, posredno pa tudi g. Sattnerja, ki je to baje — ‚kritiko’ — uporabil preradovoljno v svoje namene.“ S

to pripombo, ki jo je Krek pisal na Dunaju, pa je le bil na tekočem z vsem, kar se je godilo v slovenskem glasbenem prostoru, je sklenil pro- in contra razmišljanja o Assumptiu v dobri veri, da bodo koristila nadaljnjemu razvijanju slovenske glasbe in kritike.

Nevzdržne reakcije in žalitve so bile prejkoslej vzrok, da ne Krek ne Lajovic poslej o Sattnerjevih skladbah nista več poročala, kaj šele da bi jih ocenjevala. To delo sta prepustila Hochreiterju, ki je svoj zapis o Sattnerjevi Oljki označil kot „tematično analizo z notnimi primeri“. Njegova ocena te skladbe je bila v vsem pozitivna. V njej je ta kritik opazil velik Sattnerjev napredek, ki bi naj bil največji prav v prej kritizirani orkestraciji. Hochreiterja je impresionirala tudi avtorjeva invencija, navdušil se je za izraz in ljudski zven Oljke. Vendar je ugotovil tudi nekatere pomanjkljivosti, toda jih je le blago nakazal. Zanj niso bile važne „v očigled krasote, ki sije iz celotnega dela“. V primerjavi z oratorijem Assumptio je smatral Oljko za „v resnici izvirnejše in popolnejše delo“.

Skladateljska vrsta, o kateri je doslej tekla beseda, je bila po starosti precej raznolika. Živela je v času od sredine osemdesetih let 19. stoletja do obdobja, ki se je aktualiziralo po fin de siècu. Gre torej za dve generaciji, od katerih se je prva, ki se je tu in tam naslanjala še na klasicistično, preprosto doumljeno miselnost, usmerila v zgodnjo romantiko, druga pa je segla že čez, v visoko in delno še v pozno romantiko. Idejno sta si bili ti generaciji torej različni, pri čemer je morda zanimiva in tudi značilna ugotovitev, da so se med seboj razlikovali celo člani ene in iste generacije. Ne toliko po stilu, bolj po uvedenosti v kompozicijsko tehniko in po izrazu. Za slednjega je to še zlasti razumljivo, kajti stopnja kreativnosti, izvirnosti je bila pri vsakem posamezniku drugačna. V tej zvezi je treba poudariti tudi to, da se slovenski glasbeni romantiki izpod konca 19. stoletja nikakor ne morejo primerjati, kaj šele vzporediti z večino vrstnikov iste orientacije v zahodni glasbeni sferi. Kvalitetno so bili z redkimi izjemami (B. Ipavec, F. Gerbič, A. Foerster) v vsakem oziru, tehnično in umetniško, mnogo šibkejši. Raven njihove vsakršne verziranosti je zelo zaostajala za profesionalizmom

romantikov zahodne Evrope. Pač pa so uspešno stregli slovenskemu nacionalnemu razvoju, njegovim ciljem in potrebam. Torej je bila slovenska glasba te dobe v bistvu in v prvi vrsti utilitaristična, čemur se je le počasi in postopoma umikala in potrpežljivo, vendar poželjivo vsrkavala vase umetnostne vidike glasbe tistih evropskih dežel, ki so bile nacionalno, politično in ekonomsko popolnoma ali vsaj relativno neodvisne od tujih gospodarjev.

Stilne spremembe so v slovenski glasbi v nakazanem času vsekakor nastajale. Določeni premiki so po tej strani razločni, čeravno še vedno niso ostro začrtani in tudi še ne odločilni. Izrazitejši so postali šele v času Novih akordov. V glavnem in splošnem velja ravnokar omenjena teza za vse skladatelje te razvojne periode romantične orientacije. Nekako izjemna sta bila le dva ustvarjalca, ki sta časovno bolj ali manj sovpadala in se uvrščata v starejšo slovensko generacijo. Že ob zaključevanju 19. stoletja sta krenila v novejšo, novoromantično orientacijo: Risto Savin in delno Fran Serafin Vilhar Kalski.

Tudi Vilhar je bil romantik, vendar naprednejši od vrstnikov in ustvarjalec, v čigar snovanju je tu in tam že mogoče naslutiti elemente novoromantičnega oblikovanja, kateremu pa se v večji meri nikoli ni znal prav predati.

Sprva je bil tudi Savin pozni romantik, ki pa se je relativno kmalu preusmeril v novo romantiko. Kreka sta zanimala oba. Vilharjevi glasbi je priznal tehtnost tudi glede umetniške vrednosti, vendar s pristavkom, da njegova glasba „ni za moderno čuteče estete“. Skladatelj je pač ostal na začetku poti, ki bi ga popeljala v novo, drugačno od polpretekle-ga. Pri tem ne kaže pozabiti, da je bil Vilharjev prispevek v hrvaško glasbo večji in pomembnejši kot v slovensko, hkrati pa je treba povedati, da spada Vilhar v Zajčevem obdobju v naprednejši krog hrvaških skladateljev, kar bi ne veljalo, če bi štel v slovensko skladateljsko vrsto v okviru Novih akordov oziroma njihovih najprogresivnejših sodelavcev.

Še veliko bolj kot Vilharja je Krek cenil Savina, in to še preden je začel urejati Nove akorde. Z njim je bil dolgo v ozkem prijateljstvu, oba muzika sta si med seboj tudi dopisovala. Njuna korespondenca se je sicer le neznatno ohrani-

la, po vsej verjetnosti pa je bila obsežna. To misel dovoljuje na primer tudi pismo, ki ga je Savin 16. 12. 1923 pisal Kreku in je bilo očitno odgovor na Krekovo pismo Savinu. Savin je sporočil Kreku, da še enkrat izraža „svoje veselje, ker me nameravate priti obiskovati in prosim tozadevnega skorajšnjega poročila, ako pridete 26. t. m. ali kateri drugi dan. Morebiti bi prišel tudi 6. januar (s. 3. kr.) v kombinacijo. Sicer mi je vsak dan ljub, ko Vas smem pozdraviti na mojem domu“. Takih Krekovih obiskov je bilo v Žalcu, kjer je po prvi svetovni vojni bival Savin, bržkone več, medsebojna sestajanja pa so bila aktualna gotovo že mnogo prej. Razumljivo. Oba sta bila napredno usmerjena glasbenika, sorodna po umetnostnem nazoru in občutju. Zdi se, da je treba njuno pisno in osebno zvezo prvenstveno tako razumeti.

Ko je Krek pisal o Savinovi Zimski idili (1900), ki je bila komponirana na Aškerčev tekst — pesnika je visoko cenil — je dejal, da spada to delo med najboljše slovenske skladbe, čeravno „še ni povsem“ dovršeno. Vse kaže, da je od Savina že takrat mnogo pričakoval, saj sicer ne bi bil zapisal, da pomeni vsaka njegova skladba „napredek v naši glasbeni literaturi“. Poudaril je tudi, da se „skladatelj trudi, pisati moderni stavek za klavir“. Iz njegovih zapisov sledi, da problem „modernosti“ za nekatere prej omenjene in tudi še za poznejše skladatelje ni bil razvidno aktualen, medtem ko je bil v Savinovem primeru navzoč že ob vstopu v 20. stoletje. Ta ustvarjalec je Kreka navdušil prav zaradi nazorske orientacije, ki mu je bila blizu. Želel ga je imeti za sodelavca v Novih akordih in dobil ga je: Savin je v njegovi reviji objavil nekaj svojih skladb. Da jih ni bilo še več, kot jih beležijo registri, je bil razlog verjetno v veliki Savinovi zaposlenosti na — vojaškem področju, ki z glasbo seveda ni imelo nobene zveze.

Savinove opere Lepa Vida pa Krek ni ocenjeval sam, za presojo se je obrnil na Lajovca. O tem priča pismo, ki mu ga je pisal 3. 1. 1910 in od katerega se je ohranil koncept. V njem je Krek pisal Lajovcu: „Velecenjeni gospod! / Srčno se Vam zahvaljujem za Vaš prispevek v 1. zvezku ‚N.A.‘; zapadli honorar 4 K. smo Vam vpisali na dobro. Ako pa želite takojšnje plačilo, Vam ga pošljemo ročno. — / Glede kritike

sem seveda v prvi vrsti mislil na Vas. Ker ste pa(,) kakor se mi zdi(,) angažirani pri ‚Lj. Zv.', sem bil mnenja, da (bo) moja prošnja, naj bi prevzeli stalni referat o vseh ljubljanskih prireditvah, brezuspešna. Sedaj, ko vidim, da bi bilo morda mogoče, zjediniti oba posla vsaj deloma (za pr. da bi pisali vsaj o koncertih za Nove akorde, o gledališču pa za ‚Zvon'). Vas iskreno prosim, da bi poročali stalno in ne naprošeno, torej iz lastnega nagiba o vseh koncertih, ki so omembe vredni, eventualno — če gre — tudi o gledišču. Razen tega imam za prihodnji zvezek še posebno željo, da mi napišete članek o Savinovi operi ali vsaj temeljito oceno dotične ljubljanske predstave. Ocena bi morala biti pač popolnoma neodvisna od Zvonove ocene, morda tako, da se v nam namenjeni kritiki v prvi vrsti ozirate na delo samo, manj na vprizoritev. / Bodite prepričani, da nam je na tem ležeče, da dobimo Vas za stalnega sotrudnika (,) če imate morda glede honorarja ali v drugih ozirih kako željo, smo radi pripravljeni, Vam ustreči kolikor bo mogoče. / Nadejam se, da ugodite naši opetovani prošnji in to pot posebno za sestavo članka o ‚Lepi Vidi' že z ozirom na to, da pospešujete s tem naš smoter, in beležimo, želeč Vam srečno novo leto, z odl. sp. Udano..." Zatem je Lajovcu Krek v istem pismu še pripisal, da je kritiko o predstavi „obljubil poslati tudi Svetek. Ker je tako veliko delo, kakor opera za Slovence velikega pomena, nič ne de, če objavimo več sodb o njej. V slučaju, da bi Vam bilo vendar nemogoče, blagovolite nam to takoj naznaniti".

To pismo zasluži komentar. Kreku je bilo, o tem ni dvoma, mnogo do tega, da pridobi Lajovca za „sotrudnika", za kritika v literarni prilogi Novih akordov. Ne samo za občasnega, temveč za stalnega. Še zlasti pa je bil zainteresiran, da bi Lajovic ovrednotil Savinovo Lepo Vido, ki jo je smatral za imeniten dogodek, pomemben za slovensko glasbeno ustvarjanje, še bolj zato, ker je bila glasbeno odrsko delo. V primerjavi s Svetkom je imel Lajovca kajpak za bolj kompetentnega, da oceni to opero; stilizacija odgovarjajočega pasusa v citiranem pismu je v tem pogledu dovolj zgovorna. Koliko je Krek želel Lajovčevo sodelovanje v Novih akordih, jasno kaže tudi njegov namig, da honorar ne bo vprašanje. Bržkone mu je bilo znano, da je bil Lajovic gmotno v

veliki stiski in nemalo odvisen od honorarjev. O tem pove nekaj tudi pismo, ki mu ga je že precej prej poslal Lajovic in datiral 12. 4. 1904 v Šmartnem pri Kranju. V njem je „velecenjenemu gospodu doktorju“ — s Krekom je bil v korektnih, vendar domnevno ne v prisrčnih odnosih, na kar sklepamo iz tega, da ga je imel za nekaj vzvišenega, kar ga je motilo — pisal tole: „Vas smem prositi, da bi bili tako ljubeznivi in mi sporočili, ali je prišla moja ‚Pesem čarovnice’ v to številko, ki ima iziti. / Suša je pri meni sicer že zelo navadna bolezen, ali zdaj pa je posebno akutna, in rad bi Schwentnerja naprosil, naj mi honorar naprej pošlje! V soboto pridem prejkone v Ljubljano po opravkih. Zvečer se vidiva v koncertu, ne? Na Hugo Wolfovo stvar sem posebno radoveden. / S srčnimi pozdravi udani Ant. Lajovic.“ Honorar je Lajovic seveda dobil, Schwentner mu ni delal težav. V omenjenem pismu je še zanimiva Lajovčeva navedba v zvezi z Wolfom, na katerega odnos do slovenstva je Krek, zdi se, mislil že leta 1904, svoj zapis o njem pa je objavil šele mnogo pozneje v Novih akordih (IX, literarna priloga, 18—20).

Kar se tiče Lepe Vide, je Kreku Lajovic ustregel (Novi akordi, IX, lit. priloga, 9—10). Kljub pripombam, ki jih je imel in so bile utemeljene, je v svojem poročilu poudaril, da je v tej operi „zlasti očividen napredek v orkestralnem stavku in pa v muzikalno-formalni gradbi“. Še to je — leta 1910! — povedal, da je Savin „med našimi slovenskimi opernimi skladatelji oni, ki je tudi v našo operno produkcijo uvedel moderna načela muzikalne drame in modernejšo glasbo“. Ob tem je še opozoril na njegove Balade, s katerimi se je na Slovenskem začela moderna glasba — nastale so leta 1895. Nekateri poznejši pisci so na to dejstvo očividno pozabili, prav tako pa tudi na to, da se je slovenska glasba začela usmerjati v novejše glasbene tokove še pred koncem 19. stoletja, tik pred njegovim iztekom.

Za Savina sta Krek in Lajovic uporabila ostrejša vrednostna merila kot za njegove vrstnike. Verjetno tudi zato, ker se je nekaj časa šolal pri Robertu Fuchsu, čigar učenec je bil tudi Lajovic. Tako je bil v kompozicijski tehniki dovolj verziran in Lajovcu se je to zdelo samo po sebi umljivo. Zato ga je

bolj kot profesionalno šolanje impresionirala Savinova stilna orientacija, ki je bila za tedanji slovenski skladateljski krog nekaj novega, po Lajovčevem in Krekovem pojmovanju moderna. Se pravi takšna, kakršno sta želela v slovenski glasbi in jo v prvih desetletjih 20. stoletja razglašala za edino pravilno, razvojno gledano tako rekoč za odrešilno. S to, v novo romantiko usmerjeno orientacijo, naj bi se zaključila za evropskim razvojem zaostajajoča, še v zgodnjo in visoko ter samo deloma v pozno romantiko zagledana slovenska glasbena ustvarjalnost.

Številni slovenski skladatelji pa so se tudi še ob vstopu v novo stoletje in še precej časa zatem krčevito oklepali tradicije polpreteklosti ali so od nje le zelo previdno in rahlo odstopali. Vendar se je zgodilo, kar je hotel Krek: že na samem začetku Novih akordov so se v tej reviji predstavili nekateri oblikovalci, ki se v vsem preteklosti sicer še niso odrekli, toda so se od nje vidno odmikali in se čedalje bolj predajali novejšemu, naprednejšemu glasbenemu ustvarjanju.

Med temi glasniki novega oziroma novejšega je bil kajpak tudi Krek sam, ki si je zavestno in sistematično prizadeval za spreminjanje umetnostne orientacije v slovenski glasbi. Samega sebe je označil za modernista. Cankarju je dejal: „Moderni smo čakali deset let, da smo doživeli svoj prvi koncert.“ Toda tega ni povzdigoval. Ko je v Novih akordih objavljal svoje skladbe, je bil v poročanju o njih zelo zadržan. Le na splošno jih je opisoval, ugotavljal, da so nastale, ni pa jih podrobneje vrednotil.

Krek nikakor ni bil edini „modernist“, čigar skladbe so izhajale v Novih akordih. Vsaj tri je v tej vrsti treba omeniti za začetek v Novih akordih: Josipa Ipavca, čigar skladbe so bile z rahlim premikom k novoromantičnemu natisnjene v prvem, drugem in četrtem letniku Krekove revije, Antona Lajovca in Emila Adamiča.

Lajovic je v Novih akordih sodeloval vse od njihovega začetka. Že v prvem letniku je predstavil dve svoji skladbi za klavir: Adagio — ta je bil sprva komponiran za orkester — in Sanjarijo. Obe je komponiral v času, ko se je še šolal. V letnikih II—XI Novih akordov pa so bili natisnjeni številni

Lajovčevi zbori in samospevi, tako na primer Pesem Primorke, Pesem o tkalcu, Iskal sem svojih mladi dni. V vokalu se je skladatelj najbolj vzpel. Tu je tehnično in izrazno realiziral elemente, ob katerih se je Krek zamislil in iz katerih je upravičeno sklepal, da je slovenska glasba dobila z Lajovcem pomembnega ustvarjalca, ki bo uresničil umetnostna naziranja, kakor jih je on pojmoval. Zato je ob objavi samospeva Cvēti, cvēti, rožica na primer zapisal, da avtorja „dičijo“, enako kot vse samospeve tega skladatelja, „popolno razumevanje besedila, plemenita iznajdba, moderna, zanimiva harmonika, samostojnost glasu in glasbila, polifonski stavek“. Poudarek na polifonski zasnovi je bil vsekakor pretiran. Lajovčev kompozicijski stavek je bil namreč skoraj v celoti homofonski, polifonija je bila v njem redko navzoča in če se je že kje najavila, je bilo to le naključje ali potreba, ki jo je neizbežno zahteval tekst. Seveda ta pripomba v ničemer ne manjša značilnosti Lajovčeve glasbe, ne spreminja jih, saj so tako izstopale, da je bila njihova izvirna nota več kot razločna. Krek jih je pogosto omenjal. Po njegovi interpretaciji pozna skaldatelj Lajovic, „vse učinke in finese modene muzikalne retorike“. Za Lajovčeve samospeve je bila po njegovem mnenju karakteristična vzorna deklamacija ter samostojnost spremljevalnega klavirskega stavka, ki „izčrpava vso ubranostno vsebino pesnitve do dna“. Nič manj se ni Krek navdušil za Pesem o tkalcu, kjer da je vse narejeno z „uprav mojstrsko roko“, tudi disonančni akordi, ki vzbujajo „v nas čimdalje večje hrepenenje po rešilnih asonančnih končnih akordih, vedno in vedno zadržujé harmonsko razvezovanje“. Kljub v novejša stilna gibanja naravnani usmeritvi se Krek očitno ni odpovedal zakonitostim klasične harmonije, v kateri je bilo razvezovanje disonanc v konsonance eno temeljnih načel.

Tu in tam Krek seveda ni pritrdil Lajovčevi kompozicijski praksi. Tako na primer nekaterim pasusom zbora Z daljnega je morja. Vendar je menil, da „umetnik Lajovčeve vrste gotovo ve ali čuti, zakaj je to spisal in zakaj ravno tako. Gotovo mu je veleval to neki notranji nagon, čegar globočji vzroki se vsaj nam do sedaj še niso hoteli razodeti“. Ta Krekova presoja gotovo ni bila samo blagohotna, temveč tudi široka, napovedovala je širše razsežnosti, kot jih je načelno

zagovarjal Krek. Lajovcu je tolerirala tako rekoč neomejene izpovedovalne možnosti, ki so se lahko izražale v harmonijah, melodiki, ritmu in formi. Z Lajovčevim konceptom se Krek vselej sicer ni strinjal, kajti presegel je njegov lastni nazor o umetniškem oblikovanju. Toda urednik Novih akordov je, sam kritik, to dopustil. Očitno pa ni dospel tja, kamor je segla Lajovčeva ustvarjalna misel.

Svojo pozornost je Krek v izdatni meri posvetil tudi Adamiču, v katerem je slutil otipljiv talent, ki sicer ni bil tak kot Lajovčev in se tudi ni tako naglo manifestiral. Razen tega se je Adamič tako oblikovno kot stilno in izrazno v primerjavi z Lajovcem znatno razlikoval. Ko je Lajovic svojo ustvarjalno osebnost v glavnem že formiral, se je Adamič šele iskal. Na tej njegovi razvojni poti mu je v marsičem pomagal Krek, s katerim je bil dolga leta v kontaktu, tudi pisno. O tem pripoveduje na primer pismo, ki ga je 21. 6. 1913 naslovil Kreku, katerega je še vedno imenoval „blagorodni g. doktor“. V omenjenem pismu mu je sporočil: „Pošiljam Vam 6 kanonov, morda jih boste mogli uporabiti. Razven zadnjega so vsi za ženske glasove. Kolikor je meni znano, Slovenci nimamo razven par šolskih kanonov, ki so nemškega izvora, nobenih drugih. / Igrače so sicer, ki pa dajo komponistu sem ter tam dosti dela, ker so mu vezane roke na vseh koncih in krajih, posebno n.pr. kanon, kakor št. 2 ali zadnji. Št. 5 ni posebno 'kunšten' dvojni kanon, ker pač narodno besedilo ne pripušča posebnih sredstev. Sicer pa so Mozartovi, Haydnovi ali celo Brahmsovi kanoni tudi kaj priprosti. Žal, da se te vrste petje premalo kultivira. Vobče imajo naši ljudje le nejasne pojme o kanonih in absolutno jim ne pripisujejo kake umetniške vrednosti. Sem ter tam je stvar vendar drugačna. — Ker je v zborovski literaturi pri nas tu ta luknja, sem jo zamašil sedaj za silo. / Kaj je z Novimi Akordi? Davno je že, odkar je izšla zadnja številka. Tudi korekturo za novi zvezek sem že davno dobil. Vsi jako želimo novega zvezka, a ni ga. Razumemo, da so zaostanku krive posebne, opravičljive okoliščine, zato nam je to še težje. Vendar upam, vsaj 1. julija izide list. / Glasbenih poročil sedaj nimam nikakih. Pač pošljem v juliju poročilo o produkciji gojencev Gl. M., ki bo šele 5. julija najbrž. / Priporočajoč se Vaši naklonjenosti sem udani E. Adamič.“

Visoczmu gospod doktor!

Že za časa druge knjige v Ljubljani tiskati začne, da omenjeno predrzko sestavo slovenskih pesmij (nedolzhand) ne pride, bi nej bi bil pričakal, ozpše sim med dovolenimi in odsimi glasovi. Jovolil sem o tvari govorat z Vgovorom, ki ste z onglimi pratikami znanci. Sedaj je mi zopet da pretvar postala bolj resna. „Unkkala beseda" v Pragi se je dotikala moje osebe in kder vprichodnji polni pervenci odkrit pomen vzeti slovenskih Mudatelyev, sim se jim bil zaje ustalo representativno vzor, me li ne da je nikdo odvrnuo od sterne i bres pozornosti standa.

Ne samo zavoda tega obzirom se do tac vprasuje, da vzamete otvar v pole. Vi imate gotovo najvec zgodbe v slovenski glasbeno literaturi in dolzni ste pisanem iz bolj kritichnih glasov v slovenskih novinah biti potrebno dozo Vaše kritične upravitve vsebi. Ne samo to je po mojem mnenju prav i bres ozira glasove otvar, dokler ne bi za pravi vzrok, zkaj nemci, da jih ko dežele ni per. (-) najbolje omejiti se samo na zapopadenje tistega dov. slovenskih, kir samo ovi, kateri zpreobrnitvajo to najbolje, kar se je v slovenski glasbi ustvarilo, nisso zato dosedaj prestroga pravicanje za vsejo delo vsegi domovine in za tacej vprizi vsebi potrebni pasivnyh o tajini, bi jim ko dalo pogum kmovan biti na ogled da ... Zkaj pa ne bi v programu omejil samo na imena: odlamič, Volk, Vgovic, Kumel in cons. Deo?

Prosilyčo vsegi tega Vaiga odgovora, ki nej bi mi bil obenem dokumentom Vaiga mnenja i odlusa

sim Vas ostano

Vaš vdani

Praha 15/3. Skalov: V. T. Rzeč, Skodova 22.

Pismo Václava Talicha G. Kreku, Talichov rokopis

Krek je bil Adamiču zares naklonjen, celo zelo, dajal mu je nasvete in v Novih akordih objavljal njegove skladbe. V njegovem razvoju mu je bil posebno na začetku v veliko oporo, česar se je Adamič tudi zavedal. Ko je Krek pisal o Adamičevi skladbi za dva glasova in klavir (Novi akordi, XII, pril. 9—10), se je spomnil, da ga je nekoč Lajovic označil za Adamičevega „duševnega krušnega očeta". To mu je pomenilo veliko priznanje, kajti „kdo bi si mogel predstavljati bolj zaslužno delo, kakor pripraviti in gladiti pot talentu, čigar dalekosežnosti danes še ceniti ne moremo. In tak talent je — o tem pač sedaj nihče ne dvomi več — Adamič brez pretirave". Zadovoljen je bil, da je zgodaj, „takoj v skromnih, naravno še malo okretnih začetniških poskusih spoznal velike razvijalne možnosti in sile tega talenta in ga primerno izpodbujal k nadaljevanju in poglabljanju začetnih študij".

Adamičeve skladbe so Kreku ugajale. Zlasti so mu bile všeč njihove prijetne, večkrat ljudsko zveneče melodije in njihov svež ter razmeroma preprost harmonski stavek, ki za izvajanje ni bil kdove kaj problematičen. S svojimi deli se je njihov avtor kmalu priljubil, vse kaže, da po urednikovem mnenju še nekoliko preveč. Krek mu je namreč očital, da se je v nekaterih skladbah „klanjal pred okusom nemerodajne publike" z namenom, da bi se njegova popularnost še večala. Bil je proti temu, ne glede na to pa je rad poudarjal njegovo rast, celo takrat, ko je kazala na eksperiment, ki pa je bil, tako je domneval, porojen iz globokega občutja. Seveda je imel tudi pomisleke. Zapisal je, da se poskuša Adamič „vspešno v kompliciranih formah, v kontrapunktičnih dovtipih, v harmoničih finesah" in tako postaja moderen, da „mu v vokalni glasbi kmalu ne bomo mogli več slediti". To je napotilo Kreka k misli, „da pogrešamo v najnovejših njegovih delih čim dalje bolj" predvsem „prozorni vokalni stavek, pevnost zborskih glasov".

Krek je tako rekoč občudoval Adamičevo ustvarjalnost na vokalnem področju. Menil pa je, da je čas, „da se poda" skladatelj tudi „na instrumentalno polje, ki bo za njegovo bujno, skoraj neukrotno fantazijo in vedno bolj radikalno stremljenje bolj rodovitno kakor vokalno, kjer je preveč ozko postavljenih mejnikov, preko katerih skladatelj ne sme

orati nekaznovan“. Tokrat Adamič še ni poslušal Krekovih nasvetov. Še naprej je komponiral vokal in mu še širil meje. V „sila težkem zboru 'Vasujejo'“ je razgrnil vse „umetnosti popolnega izčrpanja besedila, značilne harmonizacije in ritmike ter spretne polifonije“.

Krekovo vrednotenje Adamiča je bilo podobno tistemu, ki ga je naslavljal Lajovcu. Če primerjamo oba skladatelja, Lajovca in Adamiča, pa se pokaže, da sta se med seboj le precej razlikovala. Morda je ravno to Kreka navduševalo, v njiju je videl dve osebnosti, od katerih je šla vsaka svojo pot, kar je bilo za razvijanje in napredovanje slovenske glasbe še toliko zanimivejše in važnejše.

O umetniški vrednosti Adamičevih skladb si je bil Krek kmalu na jasnem. Za Slovence se mu je zdela njegova glasba zelo pomembna. Podrobneje jo je ovrednotil ob skladateljevi petintridesetletnici, ko je bralcem Adamiča izčrpno predstavil in zapisal, da imajo Novi akordi, „kojih zvesti, vedno uslužni in posebno čislani sotrudnik je Adamič od 1. letnika“, že „sedaj dosti povoda, da se o tej priliki hvaležno spominjajo velikih in trajnih njegovih zaslug, ki bodo v zgodovini slovenske glasbe obsegale eno glavnih točk modernega gibanja“. Zlasti je visoko cenil njegovo usmerjenost v novejše umetnostne smeri in naglasil je njegove zasluge“ na polju mladinske glasbene literature“, kjer da je „neomejen vladar“, s katerim se „noben slovenski skladatelj niti od daleč ne more meriti“. Nad njegovimi enoglasnimi zbori s klavirjem za mladino se je tako navdušil, da je zagotovil, „v glasbotvorjenju vseh narodov razen Schumanna ne poznamo nikogar, ki bi vso nežno poezijo otroške sobice izražal tako prisrčno in ljubko in tako umetniško, kakor Adamič“. Pisec te izredne pohvale je nemara nekoliko pretiraval. Toda ne povsem neupravičeno, kajti Adamič je s posebno ljubeznijo gojil glasbo za mladino in v tej smeri ustvaril dragocene primere.

Med skladatelje, ki so nastopili ob koncu prvega desetletja 20. stoletja, je Krek kot mnogo obetavnega uvrstil tudi Janka Ravnika. Še kot študent praškega konservatorija je bil ta mladi skladatelj in pianist s Krekom v neposredni zvezi. To potrdi tudi pismo, ki ga je naslovil „blagorodnemu gospodu

uredniku“, torej Kreku. Poslal mu ga je iz Prage, ne da bi ga datiral, navedel je le „Praga II., Ve Smečkách 13. II.“ Po vsem sodeč se je nanašalo na skladbo, ki jo je Kreku poslal že prej, a mu je ta svetoval neke spremembe ali popravke. Glasilo se je namreč tako: „Pesmico sem toliko popravil, da Vam jo moram še enkrat predložiti v pregled. — / V 22. taktu hočem imeti poln akord na poslednjo četrtinko in to sem dosegel z 'napačnimi' postopi — čistimi kvintami nad sopr. in altom. Sicer pa je takih grehov več v pesmici. Med drugi in tretji stavek sem pridjal še en akord; prav učinkujoč je in tudi perioda to zahteva (pri natančnem poslušanju). / Ostale napake so malenkostne.“ Podpisal se je kot „stud. kons.“, konkretno pa ni povedal, za katero skladbo je šlo. Vsako ugibanje v tej smeri bi bilo hipotetično.

S Krekom je bil Ravnik tudi pozneje v najboljšem stiku, od časa do časa ga je spraševal tudi za kak nasvet. Tudi Krek je ugodno ocenjeval njegov sicer ne veliki, pač pa kvalitetni opus. Ko je postal Ravnik profesor na novoustanovljeni ljubljanski Glasbeni akademiji, mu je čestital, za kar se mu je le-ta zahvalil: „Za Vaše čestitke k mojemu imenovanju za rednega profesorja Glasbene Akademije se Vam iskreno zahvaljujem. Čestitke so mi toliko dražje, v kolikor višje cenim Vaše velike zasluge na glasbeno-kulturnem polju in v kolikor prijetnejši mi je spomin na Vaše vzpodbudne besede, ki ste jih kot urednik 'Novih Akordov' name naslovili. Žal mi je, da so nastale take razmere, da nisem mogel izpolniti vseh Vaših dobrih nasvetov in želja — nastopili so nezaželjeni časi golega kruhoborstva, muza se je morala pogosto umakniti prozaičnim zahtevam življenja ... / Sedaj gojim trdno upanje, da bom zamujeno vsaj deloma nadoknadil in da Vas bom utegnil o tem prepričati.“ To pismo je Ravnik napisal v „Stari Fužini v Bohinju“ in ga je datiral z 20. marcem 1940. leta. Po vsebini je zanimivo in pove marsikaj. Pisec je v njem priznal Kreka kot svojega pobudnega svetovalca, skorajda mentorja, in obenem obžaloval, da je relativno malo komponiral. Hkrati je upal, da bo še kaj ustvaril, kar je tudi storil, pa čeravno ne v večjem obsegu.

Kreka so po tem, kar je povedal, prevzela že prva Ravnikova dela. Dejal je, da so „na nas učinkovala kakor svetovna

obljuba, obetajoča naši mladi umetnosti lepših dni, morda sijajnih dni svetovnega priznanja.“ V krog mladih skladateljev, ki so jih predstavili Novi akordi v zadnji številki desetega letnika z veseljem širšemu občinstvu — tu je verjetno mislil na avtorje, ki dotlej še niso bili znani, na G. Deželo, F. Juvanca, Ž. Polaška in L. Zepiča — mu je dal evidentno prednost, kar je bilo prav in v skladu z rezultati. Prepričan je bil, da kdor „začenja s takimi proizvodi, kakoršen je mešan zbor 'Poljska pesem'“ — to je morda imel Ravnik v mislil v svojem prej omenjenem pismu iz Prage — „ta je poklican za izpolnitev najglobljih želja svojega naroda in za dosego najvišjih ciljev umetnosti“. Skladatelja je pozval, da „se popolnoma zave svojega visokega poklica, da dela vedno stremeč po višjih in še višjih ciljih“. Opozoril ga je, naj „si bode svest, da gleda narod nanj z navdušenostjo in hvaležnostjo, pa tudi mnogimi pričakovanji za bodočnost umetnika in narodne umetnosti“. Za Ravnikov Moment je Krek sodil, da je „eden najsrečnejših, najglobljih, najbolj popolnih pojavov naše dosedanje klavirske literature“; naglasil je, da ima ta skladba samosvojo, to je Ravnikovo melodično strukturo. Kljub priznanjem, ki mu ji je izrekel, pa je svetoval skladatelju, naj se ne zgleduje drugod — menda je mislil na Čajkovskega — ker da je „največja moč v domačih virih, in tudi Ravnikova melodika gotovo ne odkloni za vedno požirka iz studenca narodne invencije“. Tudi Vasovalec je ogrel Kreka, češ, „glasba je globoko občutena, s svojim harmoničnim tako zanimivim spremljevanjem naravnost omamljivega, skrajno nežnega čara“. S tem samospevom je Ravnik po Krekovem mnenju ustvaril kongenialno uglasbitev Gregorčičeve pesmi; menil je, da je ta skladba doslej „najglobokejši stvor nadebudnega Ravnika“.

Tudi za skladbe, ki jih je Ravnik komponiral poslej, se je Krek zavzel, navdušile so ga. Tako ga je impresioniral na primer mešani zbor Ženjica, „čisto moderno harmonizirani“ samospev Pozdrav iz daljave in zvočno razkošen moški zbor V mraku, ob katerem ga je zlasti zanimalo, kako „tesno se zapreda ta mladi skladatelj v razpoloženje pesnitve, kako se identificira s pesnikom“. O klavirski skladbi Dolcissimo je bil mnenja, da je „fino premišljena“. Dvotaktni motiv, ki je obdelan v njej in sedemkrat ponovljen, ga je privla-

čil „vsled raznolične pikantne harmonizacije, smotrene dinamike in kontrapunktične uporabe“. „Ostinato en miniature“ je naredil nanj vtis domiselnosti, celotna kompozicija pa ga je prepričala o izraziti Ravnikovi ustvarjalni sili.

Krekove presoje so imele v času Novih akordov velik vpliv in nič manjšo vlogo ter odmev. Toda ne samo v slovenskem prostoru. Tudi zunaj njega. Zato ne preseneča, da so se na njihovega avtorja obračali tudi tuji glasbeniki za nasvete. Tako na primer Talich, ki mu je pisal 16. maja 1913 iz Plzna: „Že za časa svojega bivanja v Ljubljani trudil sem se, da omogočim prireditev večera slovenskih pesmij (Liederabend) v Pragi, ki naj bi bil početek ožjih zvez med slovenskimi in češkimi glasbeniki. Govoril sem o stvari večkrat z Lajovicom, in tudi s svojimi praškimi znanci. Sedaj se mi poroča, da je stvar postala bolj realna. 'Umělecká beseda' v Pragi se je lotila moje ideje in hoče v prihodnji jeseni prirediti eden pevski večer slovenskih skladateljev. Ker se gre tukaj za nekako reprezentativni večer, mislim, da je veliko odvisno od srečne izbire posameznih skladb. / In ravno zaradi tega se obračam do Vas s prošnjo, da vzamete stvar v roke. Vi imate gotovo največ vpogleda v slovensko glasbeno literaturo in kakor Vas poznam iz Vaših kritičnih opomb v 'Novih Akordih' — tudi potrebno dozo strogo kritične nepristranosti. In ravno ta je po mojem mnenju pri izbiri spored glavna stvar. Mislim, da bo za prvi večer (upam namreč, da jih bo sledilo še par! —) najboljše omejiti se na najmodernejšo strujo slov. skladateljev, ker ravno oni, dasi representirajo to najboljše, kar se je v slovenski glasbi ustvarilo, niso želi dozdaj posebnega priznanja za svoje delo v svoji domovini in so torej v prvi vrsti potrebni priznanja v tujini, ki jim bo dalo pogum k novemu boju za uspeh doma...Kaj pa če bi se program omejil samo na imena: Adamič, Krek, Lajovic, Ravnik in event. Dev? / Pričakujoč skorajšnjega Vašega odgovora, ki naj bi mi bil obenem dokument Vašega mnenja o celi stvari / sem Vaš udani / Vaclav Talich.“

Vsebina tega pisma je bila značilna. Izrazila je priznanje Kreku kot kritiku, razkrila Talichove načrte za uveljavljenje slovenske glasbe v širšem evropskem svetu in pokazala, ka-

ko je Talich vrednotil tedanje slovenske skladatelje in komu je dal prednost v smislu naprednejše umetnostne orientacije. Z vseh zornih kotov je odgovarjala Kreku, ki mu je bila — kot Talichu — novejša idejnost bližja od starejše in ki je, če upoštevamo Talichovo in Krekovo vrednotenje, med tako usmerjene skladatelje in najboljše sodelavce Novi akordov štela Lajovca, Adamiča, Ravnka in tudi Kreka. Krek je ob njih, čeravno ne vseh v enaki meri, cenil še nekatere druge vrstnike, tako na primer Šantla, Mirka, Pavčiča, Premrla, gotovo tudi Deva. Dopisoval si je bolj ali manj tekoče verjetno z vsemi, kot urednik je bil v to tako rekoč primoran. S posamezniki je imel določene zveze tudi potem, ko Novi akordi niso več izhajali. Tako na primer s Premrlom in tudi z Devom, ki mu je še 12. decembra 1923 pisal tole: „Za svoj kvartet nimam nikake Vaše pesmi. Vsi štirje pevci bi se pa Vas, kot enega najzaslužnejših naših glasbenikov, radi spomnili pri naših prireditvah. / Ko je tako zvani operni pevec Kovač 1. 1917. v Kranju na koncertu pred pruskimi oficirji pel Vašo 'Pogodbo' s silnim vspehom, sem prišel na misel, da bi se ta pesem dala tudi za zbor prirediti in bi sigurno našla hitro pot / po celi Sloveniji kot zborovska pesem. Je tako krepko, veselo in zdravo zamišljena, da mora iz 'Novih akordov' med ljudi. / Usodil sem se torej, Vašo 'Pogodbo' za zbor preurediti in Vam ga pošiljam. / In sedaj Vas uljudno pobaram 1.) jeli ste zadovoljni, da se ta pesem kot zborovska pesem poje? 2.) ako v to privolite, jeli ste z mojo prireditvijo zadovoljni — ako ne, Vas prosim, da popravite zbor tako kakor sami želite oz. da napravite križ nad mojo prireditvijo in sami kaj sigurno boljšega priredite. / Zbora še nisem nikomu pokazal, seveda se še nikjer ni pel, ker sem čakal, kakšno stališče Vi zavzamete k tej moji samolastnosti. / Moj sin Miroslav otide menda za 10 dni na počitnice in prosim Vas, da njemu ali odgovor, ali korekturo ali pa svojo skladbo izročite."

Podobnih pisem je najbrž Krek prejel še precej, le da se vsa niso ohranila.

Številni zbor sodelavcev Novih akordov je sklenil Marij Kogoj, ki je začel komponirati — na to sklepamo na temelju njegovega pisma Premrlu — že v letu 1911. V Novih akor-

dih ga prvič srečamo v letu 1914 (XIII, 17). Tedaj je Krek objavil njegov mešani zbor Trenutek. Predstavil ga je zelo naklonjeno, skladatelja je imel za „nadebuden talent“. Menil je, kot že nekoč v primeru Lajovca, Adamiča, Ravnika in še nekaterih drugih mladih, nanovo nastopajočih skladateljev, da „smemo gledati v bodočnost polni lepih nad“, če „skladateljski naraščaj začne s takimi proizvodi“. Po njegovem „bo morda“ Kogojevemu zboru „tu pa tam v tehničnem oziru kaj očitati“. Trenutek je objavil v izvirni zasnovi, takega, kot mu je bil predložen, kajti vsaka, „še tako mala črta bi vzela skladbi karakteristno lice“. To, s čimer se ni strinjal, je vzel na znanje, ni pa ga motilo. Predstavljal pa si je, kako bodo ob tej skladbi pevovodje „majali z glavo“. Najmlajšega sodelavca je bil kljub temu vesel, vesel spričo dejstva, „kako resno pojmujejo naši najmlajši umetnost“. V primerjavi z deli „predakordiške dobe“ so mu take skladbe pomenile velik napredek. Pripomnil je, da je v njih sicer „marsikaj še neokretno“. Kak starejši skladatelj bi morda našel tu in tam „pravilnejši izraz“, toda gotovo ne „iskrenejšega, globokejše občutenega“.

Kaj neki je privedlo Kreka do tega, da se je tako zavzel za to drobno Kogojevo skladbico? Najbrž ne avtorjev kompozicijski stavek in sredstva, ki jih je uporabil, in v začetku drugega desetletja 20. stoletja niso bila več ne nova ne izjemna. V tej skladbi ga je najbrž prevzelo to, kako je Kogoj uporabil novejše prijeme, da bi povedal, kar je občutil. Torej v zadnji konsekvenci izraz, ki je bil rezultat svojevrstnega skladateljevega izpovednega načina in ni bil, to je bilo razvidno, identičen z izrazom njegovih slovenskih sodobnikov. V njem je že lebdelo rahlo nakazano ekspresionistično vzdušje. Le-to je po vsej verjetnosti ostalo Kreku prikrito — tej stilni smeri je nasprotoval — a tudi Kogoj se ga bržkone še ni zavedal, le občutil ga je. Kaže, da je bilo to vzdušje blizu tudi Kreku, ne da bi zatajil svoja naziranja o bistvu in vrednosti umetnosti ali se jim celo odrekel.

Krek ni ocenjeval samo skladateljev in njihovih del. Zavzeto je vrednotil tudi knjižne publikacije in še vse druge pojave, ki so kakor koli že, širše ali ožje, spremljali slovensko glasbeno življenje. Še posebno razvejano delo pevskih zborov in v tej zvezi vlogo in prizadevanja Glasbene matice.

„Pristopnica“ dokazuje, da je Glasbena matica sprejela Kreka za svojega „podpornega uda“ na začetku decembra leta 1901. Poslej je bil — to že vemo — nekaj časa član njenega odbora, ko je odšel na Dunaj, pa v njej ni več bil neposredno aktiven. Vendar ga je še naprej zanimala. Ves čas urejanja Novih akordov ji je vneto sledil, saj se je zavedal njenega deleža v obstajanju in razvijanju slovenske glasbe kot celote, v naporih za slovensko glasbeno produkcijo in reprodukcijo, v izdajanju skladb in dosežkih njene glasbene šole. Krek je vedel, kako in koliko je Glasbena matica pospeševala to in ono, pa tudi njeni zaviralni posegi v slovensko glasbeno delo mu niso bili neznani. Ravno zato, ker je imela v glasbenem življenju centralno vlogo, je zanjo uporabil ostrejša merila kot za manj pomembne glasbene organizacije, ki so po svojih nalogah in razvojni vlogi za njo zaostajale. Do začetka literarne priloge Novih akordov v vso to problematiko seveda ni mogel posegati, kot je želel in si zamislil. Ko je ta zaživela, pa je vsemu in zlasti Glasbeni matici posvetil vso pozornost.

Kolikor so se nanašali na Matico, so bili tudi ti Krekovi zapisi strogo strokovni, brez kake politične osti ali drugače naravnanih očitkov, ki jim je bila ta institucija pogosto izpostavljena. Tudi osebni momenti niso imeli pri vrednotenju nobene vloge. Krek je hotel biti kar najbolj nepristranski, vsaj v relativnem smislu, kolikor je to pač človeško mogoče. Morda je bil prizadet, ne pa tudi užaljen, ker mu Matica kot uredniku Novih akordov ni pošiljala poročil, čeravno je vsaj že leta 1905 prosil, naj mu pošilja koncertne programe — to je želel tudi od drugih slovenskih pevskih oziroma glasbenih društev. Kaže pa, da ne Matica ne kdo drug ni upošteval njegovih želja ali vsaj ne v taki meri, kot je hotel. Še leta 1910 je omenil „čudno postopanje ali pravzaprav preziranje, ki ga opazujemo pri Gl.M. v razmerju z 'Novimi akordi'“. Pripomnil je še, da „Matičino ravnanje morda ni izjemno, temveč naravnost tipično za vsa društva, katerim je ravno Gl.M. vzor“ (Novi akordi, IX, lit. priloga, 45). Toda to ni vplivalo na njegov odnos ne do Glasbene matice in ne do drugih glasbenih društev. Pač pa so ga v njegovem kritičnem ocenjevanju glasbenega dogajanja na slovenskih

tleh vodila hotenja, da bi opozoril na pojave, s katerimi se ni strinjal. Menil je, da jih Novi akordi ne smejo prezreti.

Tako je bil na primer nezadovoljen s slovensko instrumentalno reprodukcijo, ki je bila zanj skoraj popolnoma nerazvita. To je bilo tudi res. Glasbena matica si je zanjo občasno sicer prizadevala, vendar nenačrtno in premalo intenzivno, četudi je orkester nujno potrebovala za koncertno in operno reprodukcijo. Slovenski orkester je nastal šele, ko se je osnovala Slovenska filharmonija (1908), ki se je razvila iz ljubljanske društvene godbe. Glasbena matica je ustanovitev filharmonije sicer v neki meri podprla, toda, tako se zdi, ni ji bila kdove kaj dobrodošla. Bržkone so bili odnosi med obema institucijama rahli, menda je Matica videla v Filharmoniji konkurenta. Tudi v tem je treba iskati vzrok, da se Slovenska filharmonija ni tako razvila in utrdila, kot bi se sicer lahko in morala. Kolikor je v tej zvezi na voljo, pove arhivsko gradivo, da ji Matica ni dajala vidnejših, učinkovitejših spodbud. Celo nasprotno. V okviru lastnih koncertnih prireditev ji ni omogočila češčega nastopanja, kar razvijanju slovenske glasbene reprodukcije gotovo ni bilo v korist. Prav iz Matičinih vrst so bila nasprotja Filharmoniji najbolj očitna, naravnost zlonamerna. Pokazala so se na primer v odporu do Talicha, ki je bil dirigent filharmoničnega ansambla. Ovire, ki so mu jih stavili nekateri člani Glasbene matice in jih je verjetno sugeriralo Matičino vodstvo, so bistveno prispevale k odhodu tega nadarjenega češkega muzika iz Ljubljane. Zatem je sicer orkester nekaj časa še deloval, toda ne več z enakim zagonom in s takim uspehom kot prej. Ker ni bilo sposobnega vodje in večjega prispevka Matice, je Slovenska filharmonija (1912) prenehala delovati. Lajovic je ob Talichovem odhodu zapisal, da je z njim „odšel brezdvomno največji reproduktivni talent, kar smo jih doslej Slovenci imeli med seboj“. Ob tem je še nakazal neugodne glasbene razmere in pokazal na nečedne metode, ki so jih uporabljali nasproti temu sposobnemu opernemu in koncertnemu dirigentu in so imele svoj izvor v Glasbeni matici (Novi akordi, XI, lit.pril., 32). Rezultat so bile posledice, ki so nadaljnjemu razvoju slovenske orkestralne reprodukcije le škodovale.

Ljubljanski društveni orkester, ki naj bi nadomestil Slovensko filharmonijo, kajpak ni bil sposoben, da bi nadaljeval njena prizadevanja, in še manj, da bi jih dvignil na še višjo izvajalno raven. Nato je bila slovenska orkestralna reprodukcija prekinjena za daljši čas, kar je vznemirjalo tudi Kreka in poleg njega in Lajovca še mnoge druge sodelavce Novih akordov. Še zlasti Kreka. Ni dvoma, da so negativni pojavi te in podobne vrste večkrat vplivali na stilizacijo njegovih poročil. To se je ostro odrazilo posebno v primerih, ki so bili polni neresničnih podatkov in so temeljili tudi na virih iz Glasbene matice. Mednje je Krek štel tudi članek H. B. Fleischmanna z naslovom „Musikleben in Südösterreich“ (1913), v katerem je bilo rečeno: „An der Spitze des slowenischen Musikgetriebes steht die 'Glasbena Matica', ein von der Hauptstadt Ljubljana und dem Lande Krain geförderter Musikverein, dem die nicht hoch zu schätzende Aufgabe gelungen ist, ein ganzes Volk zu reinester musikalischer Kunst und zu vollem Musikverständnis zu erziehen.“ V splošnem in glavnem je bilo to tudi res. Vendar pa Krek ni bil mnenja, da je ljubljanska Glasbena matica vzgojila ves narod za najvišjo umetnost. Podpisal se sicer ni, toda gotovo je bil on, ki je ob omenjenem članku pripomnil, da Glasbena matica „še do danes ni spravila vkup niti enega svojega godalnega kvarteta, zmožnega igrati vsaj Haydnove kvartete. Pa obstoji že 40 let! Ves narod, iz čigar sredine se niti ena komorno-glasbena družba ni izcimila! To je tista visoka umetniška kultura, ki vlada med Slovenci po milosti Glasbene Matice in po milosti njenega odgovornega voditelja“ — pisec je gotovo imel v misli Mateja Hubada, ki je bil najpomembnejša osebnost v Matici in v Novih akordih v podobnih zvezah večkrat neposredno ali posredno omenjen. V nadaljevanju navedene pripombe je sledilo: „To je triumf pedagoškega delovanja, ki mu ga ni para! Drugod — le v središču slovenske kulture ne — rastejo jednote za negovanje najplemenitejše vrste muzike kakor gobe čez noč iz tal.“

S temi besedami je avtor — Krek — izrekel Glasbeni matici polno nezaupnico. Napovedal je, da bodo „učnim in koncertnim ter založniškim uspehom“ Glasbene matice Novi akordi „odslej posvetili več pozornosti“, kajti svet „naj le

polagoma izve, kakšni so rezultati, ki jih Glasbena Matica tako kričavo razglasuje urbi et orbi“.

S Krekove strani se je potemtakem Matici obetalo marsikaj neprijetnega, kritičnega. Urednik Novih akordov je hotel temeljito, podrobno ovrednotiti to, kar je in česar ta institucija ni storila.

Kreku je bilo več kot jasno, da je produkcija v veliki meri odvisna od reprodukcije. Ravno zato so se on in njegovi sodelavci v Novih akordih krepko, vendar upravičeno spotaknili ob Glasbeno matico, ob njene edicije in njeno koncertno dejavnost, v kateri je imel njen pevski zbor privilegirano mesto, pa tudi ob njeno občutljivost za vsako, količkaj kritično oceno njenih storitev. Pavel Kozina je na primer pisal (Novi akordi, XIII, lit. pril., 22—23), da je njegovo poročilo o koncertu Matice (Novi akordi, XII, lit. pril., 46—47) s pasusom, v katerem je bilo rečeno, da je Dvořákovega Mrtvaškega ženina koncertni vodja Hubad „s svojim sicer neokretnim zborom“ naštudiral v primeroma kratkem času, tako razžalilo zbor Glasbene matice, da „je odbor že sklenil izstopiti iz 'Pevske zveze', kjer pa on „nima ničesar opraviti...Vsaka še tako objektivna kritika Hubada in zbora, ki ni pisana v superlativih pohvale in ki konstatira kaj manj povoljnega, izzove v 'Matici' vihar; dotični kritik se obsodi, da je oseben, da je intrigant in največji sovražnik Glasbene Matice“. Krek je s Kozino soglašal in še pripomnil, da je uredništvo Novih akordov pripravljeno objaviti „vse tozadevne pritožbe, da vendar enkrat preženemo gosto meglo, ki nas hoče udušiti in nas oropati poslednjega za življenje in delo potrebnega solnčnega žarka“.

Podobno odločen je bil Krek, ko je nasprotoval vzvišenosti, ki si jo je lastila Glasbena matica in jo dala čutiti navzven in nasproti vsemu, kar se je dogajalo zunaj nje. Tako je na primer izrazil nezadovoljstvo, da je ob proslavi 25-letnice pevskega društva Hajdrih na Proseku ljubljanska Glasbena matica poslala „le lovorov venec“, medtem ko so druga glasbena društva sodelovala z izvedbami. Sarkastično je pripomnil, da se to pač „spodobi za vodeče, do kosti distinguirano društvo“ — kajpak je mislil na Matico. Bil je mnenja, da „zasluženemu renomeju“ Glasbene matice ne bi nič „škodo-

valo, pač pa ugledu slavnosti in zlasti drugim podeželnim društvom veliko koristilo, če bi bila zapela“ — Matica namreč — „vsaj en moški zbor“. Nazval jo je za „aristokratsko“, s čimer je direktno povedal, kaj misli o njej. Na podoben način kot v tem zapisu se je Krek izrazil o Glasbeni matici ob vsaki priložnosti, ki mu je bila na voljo.

Krek in še nekateri drugi sodelavci Novih akordov so si bili o Glasbeni matici enotnega mnenja. Razmišljali so o njej in o slovenski reprodukciji v njenem okviru, ki se ni mogla ne prav ne vsestransko razviti, z izjemo zborovske in samo nekaj let trajajočega delovanja Slovenske filharmonije. Za to situacijo so — po pravici — krivili Glasbeno matico, ki je imela v svojih rokah tako rekoč vse niti slovenskega glasbenega dela.

V literarni prilogi Novih akordov so bila objavljena tudi mnenja, ki so se tikala programske politike Glasbene matice. S te strani je treba najprej povedati, da je le-ta v prvem in na začetku drugega desetletja 20. stoletja pokazala določene, znatne uspehe. Na Matičinih koncertih so bile na sporedu orkestralne, vokalno-instrumentalne, pevske, instrumentalne solistične in zborovske kompozicije številnih avtorjev, ki so bili aktualni za evropsko — in tudi slovensko — glasbeno reprodukcijo tistega časa nasploh. Izvedene so bile na primer skladbe Josefa Suka, pa dela Glazunova, Grečaninova, Lajovca, Kreka, Adamiča, Kimovca, Premrla, Josipa Ipavca. Med velikimi mojstri so bili predstavljeni na primer Beethoven (Missa solemnis), Verdi (Requiem) in Liszt (Koncert za klavir in orkester v Es-duru). Ob njih je Glasbena matica izvedla tudi večja orkestralna in vokalno-instrumentalna dela slovenskih avtorjev, tako Foersterja (Turki na Slevici), Jenka (Kosovo), Lajovca (Capriccio, Scherzo, Gozdna samota), Sattnerja (Assumptio, Oljka), Jeraja (Lepa Vida), Schwaba (Zlata kanglica), Benjamina Ipavca (Serenada), Josipa Ipavca (predigra in finale k načrtovani operi Princesa Vrtoglavka). Tudi recitale je uvrstila v svoj program (na primer nastop violinista J. Kociana in pianista L. Godowskega) in tudi gostovanja tujih ansamblov (na primer orkestra Dunajskih umetnikov). Glavni izvajalci s slovenskega prostora so bili pevski zbor Glasbene matice,

orkester Slovenske filharmonije in vojaški orkester, dirigent je bil največkrat Hubad, nekajkrat tudi Talich. Na teh koncertih so bili izvajalci mnogi solisti, pevci in instrumentalisti, med njimi Mira Costaperaria-Dev, J. Foedranspergova, P. Lovšetova, I. Polakova, J. Betetto, J. Križaj, J. Rijavec, A. Trost.

Koncertov je bilo torej razmeroma precej. Po kvaliteti so bili — o tem povedo zlasti poročila v Novih akordih IX—XIII — na primerni, ustrezni umetniški ravni. Kaže, da niso zaostajali za koncerti v okviru nemške Filharmonične družbe. Sporedi so v precejšnji meri upoštevali slovanske avtorje, tako na primer Smetano, Dvořáka, Chopina in Čajkovskega. Ti so imeli veljavo tudi na velikih evropskih koncertnih odrih. Izdatno pozornost so izkazovali tudi slovenskim avtorjem. V raznih primerih so njihova dela, tudi za koncerte nalašč komponirana, prvič predstavili. To je mogoče reči na primer za spominski koncert v čast Simona Gregorčiča (1908), na katerem je doživelo krstno izvedbo osem novih zborov in samospevov, in za koncert pevskega zbora Glasbene matice (1910), na katerem so bile izvedene „izključno najnovejše slovenske izvorne, še nikjer izvajane koncertne točke“ H. Sattnerja, E. Adamiča, F. Kimovca, D. Jenka in A. Schwaba.

V slovensko glasbo usmerjeno koncertno dejavnost so v Novih akordih poudarjeno pozitivno ocenjevali. Toda Krek in njegovi sodelavci so imeli tudi po tej strani pomisleke in pripombe. Pogrešali so stilno sodobnejše skladbe, ki da so bile premalo upoštevane ali pa jih sploh ni bilo. Še posebno pa jim ni bilo všeč, da so bile skladbe, ki so jih objavljali Novi akordi, le redke v koncertnih sporedih Glasbene matice. Krek je Matici to zameril in ravno tako tudi avtorji, katerih kompozicije so izšle v Novih akordih. Da bi se vedelo, koliko in kdo jih upošteva, je Krek v literarni prilogi natančno evidentiral reprodukcijo njihovih del. Ti podatki so bili važni ne le za tedaj, ampak imajo pomen tudi za preučevanje v prihodnosti, se pravi za zgodovino slovenske glasbe v začetku našega stoletja. Glasbena matica pa jih je razumela drugače. Ocenjevala jih je kot pritisk, ki pa si ga ni želela. Bili pa so koristni. Izvajalci so z Matico vred začeli pogosteje se-

gati po novih skladbah, kar so poročevalci tudi zabeležili. Tako je na primer Premrl, ko je pisal o Matičinem koncertu 5. 2. 1911, poudaril, da so „tokrat prišli do veljave zlasti 'Novi akordi'“ (Novi akordi, X, lit. pril., 19).

Novi akordi, konkretno Krek, se tudi niso pomirili s prednostjo, ki je veljala vokalu. Ta je bil na koncertih Glasbene matice očiten in seveda v interesu njenega pevskega zbora, zato je obsegal večino koncertnih sporedov te institucije. Orkestralna reprodukcija je tako bila zapostavljena. Lajovic je, sledeč Krekovemu konceptu, ki je bil v bistvu tudi njegov, zapisal, da so pevski zbori „očividna coklja“ pestrejšemu koncertnemu življenju. Nikakor se ni mogel sprijazniti s tem, kar je prakticirala Glasbena matica, namreč da „brez pevskega zbora ni mogoče napraviti koncertnega programa“. Vprašal se je: „Čemu pa imamo, sicer po številu majhen, po svoji zmožnosti pa jako dober in poraben orkester Slov. Filharmonije?“ V nadaljevanju je ugotovil, da ta orkester „skoro nič več ne nastopa v resnejših koncertih samostojno“. Dejal je, da mora priti do tega, da „bo težišče tudi naših koncertnih proizvajanj prešlo iz zbora na orkester“ (Novi akordi, XI, lit. pril., 4—5). Ta njegova misel, ki je bila dobro premišljena in iskrena, toda navidez v nasprotju s tem, da je bil na vokalnih izvedbah sam neposredno zainteresiran, je bila pravilna. Pa tudi nedvoumna, kajti Lajovic je s Krekom vred gledal v širši evropski prostor in videl ter vedel, kaj se je tam godilo. Slovenska koncertna dejavnost naj bi se postopoma izenačila s tisto zunaj slovenskih meja. V njej naj bi imel orkester osrednjo vlogo, sporedi naj bi se ne ravnali več po konceptu Glasbene matice, ki je pogosto vključila vanje pisano vrsto vokalnih, orkestralnih in vokalno-instrumentalnih del, kajpak vselej v nesorazmerju, kajti prvenstveno mesto je malone vselej imel vokal.

Podobno kot koncertno dejavnost ljubljanske Glasbene matice je Krek kritično ocenjeval tudi sporede drugih, manjših slovenskih pevskih društev in njihovih zborov. Dosledno je zahteval, naj poleg starejših pojo tudi novejše in nove skladbe slovenskih avtorjev. Ko je na primer pevsko društvo Slavec protestiralo, da njegov nastop ni bil zabeležen v NA (1910), je Krek to pojasnil s tem, da ta zbor „edini ni pel nič

novega, modernega“, on „edini se ni trudil, rešiti težjo nalogo“, „on edini ne samo to pot, ampak sploh nikdar ni postavljal svojih moči v službo napredka“.

Krek se je potemtakem vztrajno zavzemal za posodabljanje slovenskih koncertnih sporedov, na katerih naj bi se pojavljale tudi skladbe, ki so bile napisane v duhu in smislu novejše stilne orientacije. Obsojal je slovenske soliste, ki so, predvsem pevci, dajali prednost nemški glasbi in le v manjši meri upoštevali starejšo slovensko produkcijo. Zapisal je, da „na slovenskem koncertu zahtevamo — to bi bilo pri drugih narodih samo ob sebi umevno — v prvi vrsti slovensko glasbo, zlasti od slovenskega pevca in v panogi, v kateri smo sami dosti produktivni“. To je v njegovem poročilu veljalo Betettu, ki je na nekem koncertu pel dve nemški pesmi, od slovenskih pa le Vilharjevega Mornarja, o katerem je Krek dejal, da je „metuzalem med slovenskimi samospevi“.

Razvojni dosežki in programska politika, to dvoje je bilo za Kreka nadvse pomembno, bilo je izhodišče, jedro, v katero je usmeril svoja iskanja. Ta so ga vodila tudi k vprašanju, zakaj neki je slovenska glasbena emigracija tako številna. Zaradi nje je namreč trpela tudi slovenska glasbena reprodukcija in v neki meri tudi produkcija. Krek je temu pojavu posvetil veliko pozornost, ki je dostikrat izzvenela trpko.

V svojih zapisih se je Krek dotaknil tudi slovenskih glasbenih tiskov, v tej zvezi pa še porekla skladateljev, ki so se aktivno vključili v slovensko glasbeno delo. Po njegovi interpretaciji se je zaradi maloštevilnosti slovenskih avtorjev „izcimila čudna prikazen češko-slovenskih muzikov“. Za Nedvěda in Foersterja je zapisal, da sta postala „po smeri in vsebini ustvarjanja več ali manj Slovenca“. Ni pa tako mislil o njunih mlajših čeških vrstnikih, ki so, na primer Hoffmeister in Procházka, „obdržavali v glavnih potezah svoj narodni češki značaj in so se tudi vrnili zopet v svojo ožjo domovino“. Opozoril je tudi na „še čudnejši fenomen izseljavanja slovenskih umetnikov v tujino“, tako Jenko, Vilhar in Čerin. Domneval je, da je treba resno premišljati „o vzrokih teh prikazni“ in bolj ceniti delo slovenskih umetnikov.

Kreka v njegovih kritičnih zapisih niso zanimali samo koncerti, temveč tudi operna uprizarjanja, ki so bila na odru

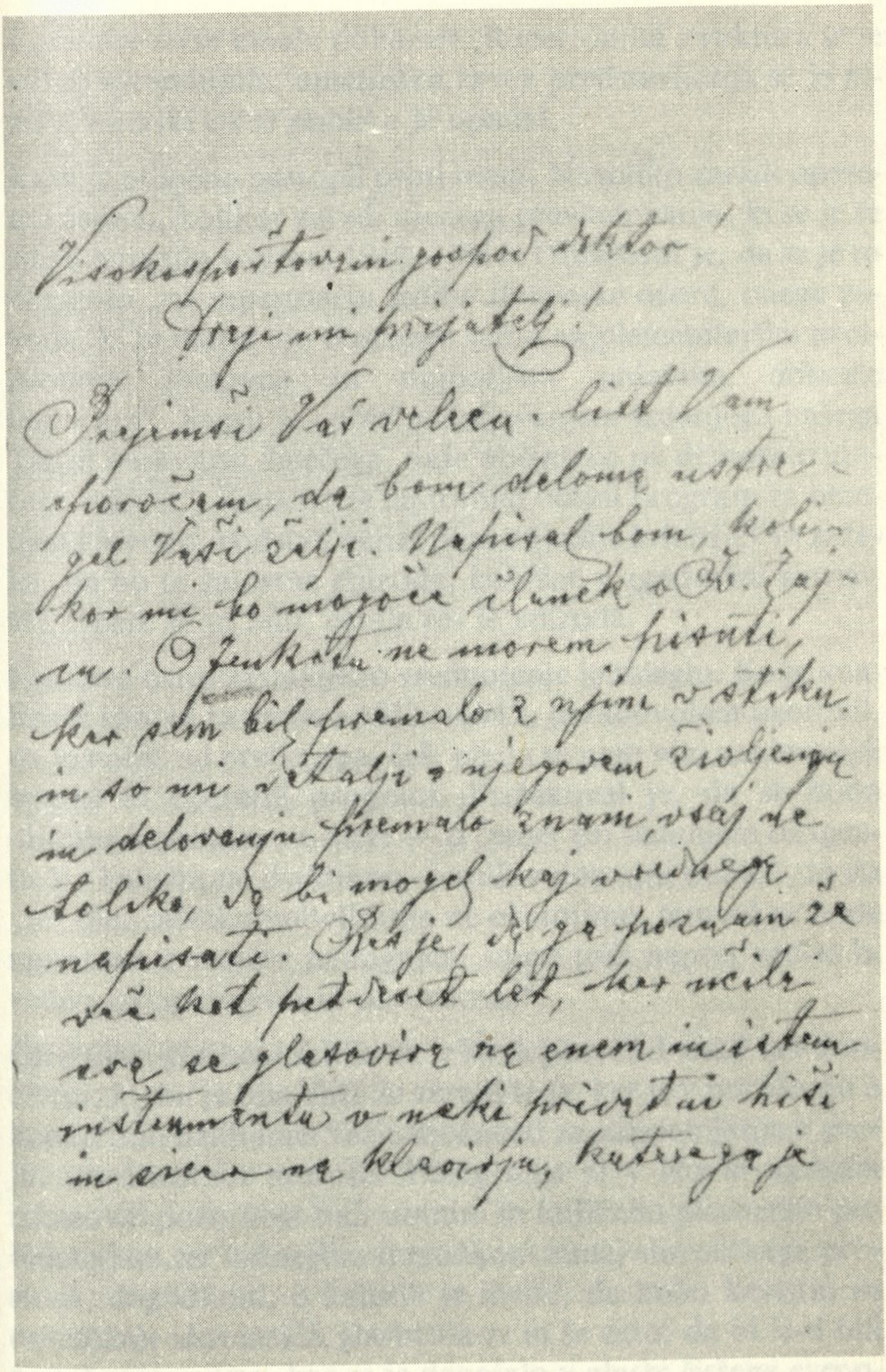
ljubljanskega slovenskega Deželnega gledališča. V prvem in na začetku drugega decenija 20. stoletja je slovenska Opera opravila mnogo, čeravno so jo v njenih prizadevanjih ovirale neugodne ekonomske in tudi politično pogojene razmere, pa še ne vedno dovolj sposobno vodstvo, ki je odločalo o programski politiki. Kljub temu je dosegla znatne uspehe. V njej so nastopali številni pevci, ki so bili večidel češkega in poljskega rodu. Z izjemo Nika Štritofa tudi dirigenti niso bili Slovenci, temveč so prišli od drugod, tako Hilarij Benišek, Talich, Fritz Reiner, J. Jeremiáš in C. M. Hrazdira. Zavoljo prej omenjenih razlogov, še zlasti političnih, je slovenska Opera leta 1913 svoje delo prekinila za nekaj let, vse do konca prve svetovne vojne. La v sezoni 1913—1914 jo je s svojimi predstavami nadomestila zagrebška Opera.

V letih 1900—1913 je slovenska Opera predstavila dela raznih avtorjev, tako Verdija (Othello), Rossinija (Viljem Tell, Seviljski brivec), Puccinija (Bohème, Tosca, Madame Butterfly), Flotowa (Alessandro Stradella), Čajkovskega (Jevgenij Onjegin, Pikova dama), Dvořáka (Rusalka), Glinke (Ruslan in Ljudmila) in Smetane (Poljub). Na oder pa je postavila tudi odrska dela domačih avtorjev: Vilharja (Smiljana), Parme (Caričine amaconke, Nečak, Ksenija) in J. Ipavca (pantomima Možiček). Razen opere so bile na programu tudi operete. Poudariti je še treba, da so bili slovanski avtorji relativno dobro zastopani.

V primerjavi se je program slovenske Opere precej razlikoval od reprodukcije ljubljanske nemške Opere, v marsičem pa se z njo tudi ujemal, kolikor je segel v splošen evropski okvir. Kolikor lahko verjamemo poročilom, so bile predstave v glavnem primerno kvalitetne, kdaj pa kdaj tudi pomanjkljive.

Operno reprodukcijo so občasno gojili Slovenci tudi v Trstu, vendar le v skromnih mejah. Poudarek je bil na slovanskih avtorjih (Smetana, Parma, Zajc), ki so bili v tem nacionalno mešanem mestu še bolj potrebni in zaželeni kot v Ljubljani, kjer je slovenski element čedalje bolj prevladoval.

V ljubljanski slovenski Operi so postajale sčasoma operete vedno pogostejše, to deloma iz komercialnih razlogov, pa tudi zavoljo lahkotnejše naravnane programske politike.



Fragment iz pisma Frana Gerbiča G. Kreku (1914), Gerbičev rokopis

Posledice so se kmalu pokazale. Repertoarna struktura se je vidno spreminjala, umetniška raven predstavljanja se je nižala, estetski okus publike je upadal.

Krek je odločno nastopil proti temu. Ne toliko zaradi operete nasploh, kolikor zaradi njenega prevladovanja, ki se je še zlasti odrazilo v sezoni 1910—1911. Obžaloval je, da se je to dogajalo „na repertoarju jedine slovenske opere, onega zavoda, ki bi moral biti dostopen samo najplemenitejšim proizvodom svetovne in najboljšim pojavom domače literature“. Svaril je „pred nadaljevanjem sedanjega našega Talijo naravnost žalečega, naše občinstvo pa demoralizujočega režima“. Kritično je nadrobno ocenil program za omenjeno sezono, vodstvu očital pomanjkanje kriterijev in zaželel, da bo ta žalostna epizoda, kakršne v zgodovini slovenske Opere še ni bilo, ostala res le epizoda.

Krekovo ostro zastavljeno vrednotenje je zaleglo. Ko je analiziral spored za sezono 1911—1912, je zadovoljen ugotovil, da je boljši od prejšnjega, češ, obeta se nam vsaj zanimivejši operni in operetni program. Pričakoval je, da se bodo obljube izpolnile, „in sicer — o čemer pri sedanjem dirigentu V. Talichu ne dvomimo — tudi v dostojni obliki“, in da „pri tem začetku poboljšanja ne obstojimo, temveč se bode repertoar v svojčas namignjeni smeri tudi naprej vedno in vedno izpopolnjeval in napredoval“.

Gledališki glasbeni kritiki se je Krek posvečal manj kot koncertni, ki mu je bila bliže že zaradi tega, ker je v poročanju o koncertnih delih imel večje možnosti za razglabljanje o svojih umetnostnih nazorih. Poleg tega je v Novih akordih izkazoval pozornost tudi notnim in knjižnim glasbenim publikacijam ter važnejšim dogodkom zunaj slovenskega prostora, dogodkom, o katerih je menil, da bodo koristni za osveščanje slovenskih glasbenikov in še zato, da bi le-ti bili na tekočem s tem, kar se je dogajalo v glasbi širšega evropskega glasbenega sveta. Tudi v tem je videl jamstvo za vedno naprednejšo nazorsko orientacijo slovenske glasbe.

DOSEŽKI

Poleg ustvarjanja je bila Krekov osrednji interes kritika. Leta je bila v slovenskem tisku — z izjemo Novih akordov — „gorostasna in škodljiva“, vznemirjala ga je. K temu, kar nam je že znano o njegovih ocenjevalnih merilih, naj bo še rečeno, da kljub prvenstveno umetniško zastavljenim ciljem nikoli ni obšel potrebe za uveljavljanje slovenske glasbe, njenih problemov in predstavnikov. Intenzivno se je zavzemal za njen razvoj, pa tudi za enakpravnost slovenskih muzikov na tedanjem avstrijskem prostoru. To potrjujejo razni primeri. Tudi ta iz leta 1913, ko je bilo slovensko nacionalno vprašanje že precej naostreno. Tedaj je Štajersko glasbeno društvo v razpisu mesta učitelja klavirja kot pogoj postavilo tudi to, da mora biti kandidat nemške narodnosti. Tej zahtevi je Krek energično nasprotoval, češ, to društvo je zdaj postalo „nemško-narodno podjetje“, v njegovem zavodu naj bi učitelji poučevali samo „svoje somišljenike“. Opomnil je še, da je to društvo subvencionirano „ne le po državi, temveč tudi po deželi. Slovenski poslanci bi imeli povoda, vprašati merodajne instance, kako opravičuje imenovano društvo svoje ekskluzivno stališče napram drugemu, v deželi živečemu narodu“. V svojem zapisu je ob koncu zaklical: „Proč z nacionalnim šovinizmom, kjerkoli se dotika umetniških zadev!“

Kadar je šlo za kritično presojanje, kakor si ga je zamislil, je bil Krek neizprosen. Uresničeval ga je v vsem, brez popuščanja, brez kompromisov, ki jih ni hotel poznati ne priznavati. Strpno jih je realiziral in, če je bilo treba, je bil tudi brezobziren do zanj nedopustnih metod, ki so bile na Slovenskem še vedno aktualne. Z njimi in njihovimi nosilci je bil nenehno v konfliktu. V ta občutljivi krog so se uvrščali po-

sebno problemi Glasbene matice ter nestrokovna in tendenciozna časnikarska praksa. Po tej strani je še poudarjeno obsojal „literarno krajo“, ki jo je označil za nespodobno. Potožil je, da „v našem časnikarstvu nikoli ni bilo tolike moralne indiferentnosti in naravnost gorostasnega cinizma, tolike širokovestnosti, kakor v sedanji dobi“. Take „demoralizacije časnikarstvo v interesu svoje časti ne more trpeti“, je zapisal (Novi akordi, X, lit. pril. 29—30). Kot temu je nasprotoval tudi vsem drugim pojavom, ki so se mu zdeli škodljivi ali nepotrebni. Tako se je uprl tudi ideološkemu purizmu, ki ga je občutil, ko sta Sattner in Premrl kritizirala Mirka, ker je za svoj zbor Katrica uporabil tekst, ki je bil za njiju neprimeren — ljubezenski. Ta dva glasbenika sta podobno mislila tudi o tekstu Pavčičevega zbora Kaj ve misli. Menila sta, da „noben sramežljiv človek ne more h koncertu“, če bi se ta pesem „kdaj postavila na koncertni program“. Tej sodbi — bolje obsodbi — je Krek pripisal, da se Novi akordi ne spuščajo v „kritiziranje tekstov s katerega-koli stališča“ in ne odklanjajo „dovršene skladbe zgolj radi tega, ker utegne njihovo — samo po sebi umetniško — besedilo morda temu ali onemu posebno občutljivemu okusu manj ugajati“ — obe skladbi sta namreč bili objavljeni v Novih akordih.

Po Kreku so se zgledovali tudi številni drugi sodelavci, ki so prispevali svoja kritično koncipirana poročila v literarno prilogo Novih akordov. Vsa kajpada niso bila enako prodorna, vendar so bila koristna. Včasih morda ostra, kdaj pa kdaj tudi preostra so prispevala h končnemu cilju, ki je bil preobrazba slovenske glasbene dejavnosti v celoti. Kritično zastavljeno vrednotenje je po kvaliteti vedno bolj raslo, posamezni zapisi so bili skoraj že razprave, tako na primer Krekovi, Lajovčevi, Kozinovi. Posledice so bile vidne, številni problemi so našli uspešne rešitve. Sporna, zdaj v svojem jedru osvetljena vprašanja so v novi interpretaciji našla realno podobo in podporo, le-to pri vsakomur, ki mu je bilo „kaj za glasbo“. Uspevala so, dosegala tudi priznanja. Vladimir Foerster je zelo naklonjeno poročal o Novih akordih in zapisal, da ti kličejo „z vsakim sešitkom na dan nove ustvaritve“ domačih avtorjev. Po njegovem je bila Krekova revija „prepotrebna institucija“ (Ljubljanski zvon, XXI,

862; XXII, 136). Tudi Slavisches Tagblatt je leta 1910 konstatiral, da je ta revija „unter der fachmannischen Redaktion des Komponisten Dr Gojmir Krek“ postala ena najboljših publikacij slovanske glasbene literature. Mnogi pa so se seveda čutili prizadete: skladatelji, katerih del Krek ni sprejel v Nove akorde, ker so bile njihove skladbe tehnično in izrazno nedognane in premalo sodobne, glasbeniki, ki so bili deležni krepkih Krekovih korektur, razni sodelavci literarne priloge, katerih prispevki uredniku-kritiku vselej niso bili všeč in jih je popravljal ali celo odklonil. Skladatelje je najbolj vznemirjala literarna priloga, ki pa jo je Adamič že na samem njenem začetku označil za „mnogostransko“ in sodil, da bo „poznejšim raziskovalcem dragocen in neizčrpljiv vir“ za preučevanje. Tako vzburljiva je bila ta priloga po svoji vsebini, da je isti Adamič, njen vneti zagovornik, pisal, da so „strokovnjaki“ in „zakotni kritiki“ hoteli „obglaviti Kreka, Lajovica in še par drugih“, torej glavne kritike, in da se je večina listov „odela v grobno tihoto, prezirajoč vse, kar ne sega do umetniške višine ‚Mladih vojakov'“ — mislil je na znano in v tistem času zelo priljubljeno Parmovo koračnico. Ost je uperil v estetski okus glasbenih in drugih krogov, ki so jim bile namenjene te besede. Med te, ki se tako rekoč niso niti zmenili za Nove akorde, je štel tudi ljubljansko Glasbeno matico, ki jih je malone briskirala v letu 1910, pa ne le takrat, temveč ves čas njihovega izhajanja.

Nasprotnikov je bilo potemtakem kar precej. Kar se le dà so si prizadevali, da bi bilo čimprej konec Novih akordov in njihove literarne priloge. Toda Krek se ni vdal. Povedal jim je, da bodo še „dalje izhajali, in sicer s tisto ‚popolnoma nepotrebno' prilogo vred, ki bi jo imeli tako radi že pod več stotov težkim kamnom pri Sv. Križu“, se pravi na ljubljanskem pokopališču.

Glede na napeto gonjo proti Novim akordom so nekateri glasbeniki pričakovali, da bodo le-ti kmalu utihnili, nekje v 1911. letu. Odkod jim je bilo to upanje, je dokaj nerazumljivo. Verjetno je to njihovo željo mogoče razlagati na več načinov, vsekakor pa niso bili realni. Nemara so mislili, da se bodo posamezni sodelavci umaknili in se odrekli aktivnosti v Novih akordih, s čimer bi se utegnilo zmanjšati oziro-

ma bistveno omejiti gradivo za literarno prilogo. Vendar so se temeljito ušteli. Poslej so se sodelavci še bolj množili in Krek je nasprotnikom sporočil, da „ima naša uredniška omara pripravljenih še večjih senzacij za verne duše“ in da je bilo njihovo „veselje in glasno sožalje“ prezgodnje. Prepričljivo je zagotovil, da bodo Novi akordi in njihova priloga „še dalje oznanjevali novo vero in resnico — povsod in vedno in napram vsakomur“. Prijateljem revije je to dejal „v tolažbo“, „odkritosrčnim in tajnim nasprotnikom pa v ravnanje“. Vztrajal je, trdovratno se je angažiral za obstoj Novih akordov v celem. Uspel je. Medtem ko sta zavoljo že nakazanih vzrokov morali obe vodilni in izredno pomembni glasbeni instituciji — Opera slovenskega gledališča in Slovenska filharmonija — prenehati z delom, Novi akordi niso klonili. Svoje poslanstvo so nadaljevali vse do začetka prve svetovne vojne.

Kar je izšlo v Novih akordih, je bilo rezultat Krekovih naporov in zavzetega sodelovanja skladateljev in piscev. To velja tako za notalni del kot za knjižno prilogo, ki bi je brez Kreka po vsej verjetnosti še dolgo ne bilo v slovenskem glasbenem tisku, zlasti ne, kolikor gre za njeno vsebinsko-idejno orientacijo.

Kljub negodovanju teh, ki jim Novi akordi niso bili všeč, so bili dosežki dobri, še več, izvrstni. Z raznih strani so želi tudi pohvale. Toda Kreku ni bilo za hvalospeve, hotel je kritične pripombe, ki bi mu bile v pomoč pri stalnem izboljševanju revije, pri rasti kvalitete kompozicij in knjižnih zapisov. Ni se zadovoljil s tem, kar sta ob desetletnici revije pisala Adamič in Kozina (Ljubljanski zvon, XXXIII). Želel je tehtno in objektivno oceno. Zato se je obrnil na M. Lubca, ki naj bi ovrednotil vse, kar je bilo storjeno, in dopolnil zapisa prej omenjenih piscev. Ta pa je njuni priznanji še stopnjeval, češ da sta Krekovo zaslužnost, „njegovo delovanje, požrtvovalnost, njegovo sistematično in organizatorično delo Adamič in Kozina še premalo poudarila“. S tem zapisom se Krek seveda ni strinjal. V svojem pripisu je povedal, da hoče „vesten pregled modernega glasbenega gibanja na Slovenskem“ in ovrednotenje dosedanjih naporov, za kar pa kajpak sam ni pristojen. Zato je pozval — pisalo se je že le-

to 1914 — „vse naše glasbenike in glasbeno izobražene glasboljubitelje“, da „izražajo popolnoma odkrito in brez ozira na urednika ali posamezne sotrudnike svoje misli in svoje mnenje o stališču, ki ga zavzemajo napram Adamičevemu članku v njegovi celoti ali glede posameznih nazorov in trditev tega članka“, ki so bili v prid „glavnih zastopnikov nove glasbene struje“. Vedel je namreč, da so ravno s tega vidika mnenja med slovenskimi glasbeniki deljena. Kaže, da je hotel Krek s tem izzvati nekakšen „umetniški plebiscit“, katerega rezultate bi nato objavil v Novih akordih. Njegov namen pa ni uspel. Realizacijo so preprečili dogodki, ki so sledili — vojna.

Kakor koli že so odmevale kritične presoje v tedanjem slovenskem glasbenem prostoru, naj so bile pravilne ali zmotne, pravične ali tudi ne, izrečene blago ali napeto: v glavnem so vse uresničevale Krekov idejni koncept, vse so si prizadevale za dviganje, razvijanje in stilno preorientacijo slovenske glasbe v vseh njenih dejavnostih, produktivnih, reproduktivnih, vzgojnih.

Kritično ocenjevanje slovenske instrumentalne reprodukcije, pevskih zborov z Matico na čelu, glasbenoodrskih predstavljanj, koncertnega zavoda Glasbene matice, kompozicij in glasbenih publikacij, nič ni bilo odveč, pač pa v korist kvaliteti slovenskega glasbenega dela. Pohvale, spodbude, nasveti, pa tudi graje, to in ono je bilo razvojno nadvse pozitivno.

Budno kritičnost, ki je bila tako rekoč neprestano navzoča, so v slovenskem svetu sprva omalovaževali, v glasbenem in dnevnem tisku ravno tako. Nato pa je začela vseh vrst izvajalce zanimati in jim je velevala večjo skrb za kvaliteto. Še zlasti pa je bil velik njen vpliv na programsko politiko. Sporedi so postajali bolj premišljeno zasnovani, korak za korakom so se usklajevali z zahtevami Novih akordov. Upoštevali so njihova merila, ki so bila v splošnem identična z evropskimi ali so se jim vsaj približevala, večjo pozornost so namenili slovenskim in slovanskim avtorjem. Premik je bil z vseh strani očiten. Reprodukcija je napredovala kljub oviram, ki so jih postavljali tehnični problemi in ki so se tudi

pod vplivom Novih akordov, zdele polagoma manjše, razvojno manj kvarne.

Kritika je težila za tem, da bi slovenska glasbena reprodukcija čimprej dosegla evropsko raven. In to zavoljo raznih razlogov. Najprej zato, da bi se izenačila z nemško, ki je bila na Slovenskem še aktualna in naj bi jo slovenska presegla. In tudi zato, da bi slovenska izvajalna telesa postala kar se dà kmalu neodvisna od tujcev. V tej zvezi je treba omeniti, da se je Krek v pogovoru s Cankarjem zavzel za reorganizacijo slovenskih pevskih društev, kar naj bi vplivalo na višjo izvajalno stopnjo. Prav tako se je trudil za dvig orkestralne reprodukcije, ki naj bi se razširila, utrdila in pospešila produkcijo. Za Slovensko filharmonijo je dejal, da je „le toliko slovenska, da jo Slovenci vzdržujejo“. V njenem orkestru so bili slovenski instrumentalisti relativno maloštevilni, večji del so bili tujega porekla. Kreku bi bil bolj simpatičen večji slovenski delež. Glede na to je opozoril na naloge glasbene šole Matice, ki naj bi skrbela za izvajalce slovenskega rodu. Tega ta institucija ni realizirala tako uspešno, kot bi bilo treba za čimprejšnjo osamosvojitev slovenske orkestralne reprodukcije. Krek ji je očital, da v tem greši — njegova kritika je letela nanjo. S te strani njegova pripomba bržkone ni veljala vprašanju slovenskih orkestralnih skladb v koncertnih sporedih Filharmonije. Te so bile seveda zaželene, toda bile so le redke. Ravno reproduktivno delo, ki ga je vršila Slovenska filharmonija, pa bi lahko in zagotovo vplivalo na njihovo rast in množitev. Tudi to je bilo Kreku jasno in zato je temu problemu posvečal tolikšno pozornost. Želel je, da bi nastajala izvirna slovenska orkestralna dela, ki bi bila tehnično in interpretacijsko vse zahtevnejša in kvalitetno blizu zahodnoevropski tradiciji.

Produkcija je bila vedno in povsod v veliki meri odvisna od reprodukcije. Tudi Krek je tako mislil in z njim njegovi ožji sodelavci. O tem govore razni kritični zapisi v Novih akordih, v katerih je bila mnogokrat beseda o potrebnosti kvalitetnih pevskih in instrumentalnih ansamblov ter o smotrnosti koncertnih nastopov. Bolj kot vokal, ki je bil že utrjen in je imel za seboj razmeroma dolgo tradicijo, je bil dan pou-

darek instrumentalu oziroma orkestru, ki je bil v času Novih akordov še v velikem zaostanku.

Poleg kritike reprodukcije je bila v Novih akordih še aktualnejša in važnejša kritika skladateljskega dela. Razumljivo. Ustvarjalnost najverneje razodeva kreativne sposobnosti vsakega, tudi slovenskega naroda. Zato ne preseneča, da je bil večji prostor Novih akordov namenjen ocenjevanju slovenskih kompozicij, bodisi starejših, novejših ali teh, ki so ravnokar nastale. Karkoli se je pojavilo v notnem delu, je v obliki poročila ali ocene odmevalo v literarni prilogi. Ravno to je hotel Krek in zato je prilogo, ko je bila zanjo ugodna priložnost in so bili na voljo konkretni pogoji, tudi uresničil, čeprav je bival na Dunaju in opravljal zahtevno pravniško službo. Vendar se mu je zdela potrebna in koristna za reševanje slovenske glasbene problematike. Nadvse temeljito jo je urejal, bila mu je izpolnitev notranjih hotenj in nagibov, ki jih ni ne hotel ne mogel zatreti. Vodili so ga v njegovem uredniškem, kritičnem in tudi ustvarjalnem delovanju.

Krog sodelavcev je Krek izdatno razširil, zakaj, je bilo že povedano. Če upoštevamo vse komponente, ki jih je moral upoštevati za ta namen in takšno konkretizacijo, razumemo, zakaj se je moral večkrat oddaljiti od svojih kriterijev vrednotenja in umetnostnih vidikov, ki pa so vendar vedno bili v ospredju. Toda za marsikatero skladbo, ki jo je objavil, ni mogel reči dosti kaj več kot to, da je na primer ubranosti polna, opremljena z ustreznim umetniškim aparatom in stremeča k dobri domači glasbi. V ocenjevanju takih in podobnih del ni bil oster, kot mu je bilo v navadi, toda tu in tam se je le spotaknil ob njihovo invencijo, ki je bila večidel šibka, ob njihov preprosti, včasih kar naivni kompozicijski stavek in ob tuje zglede, ki so mikali nekatere avtorje, tako Ž. Polaška, pa še marsikoga. Za take skladatelje, na primer za M. Rožanca, G. Deželo, K. Adamiča in še vrsto drugih smemo trditi, da so bili prej dokument svojevrstnega, posebnega časa kot pa ustvarjalci, ki bi kakor koli že vplivali na razvojno situacijo. Tako jih je gotovo vrednotil tudi Krek, saj na njih ni bilo z nobenega vidika nič izrazitejšega. Po tej strani so nekoliko izstopali le tisti, ki so več pokazali v svojih kompozicijah, na primer Fajgelj, Berow-Beran,

Ocvirk, Ferjančič, Jereb. Toda tudi ti niso bilo avtorji, ki bi kdove kako reprezentirali Nove akorde. Čeravno jih Krek ni visoko cenil, pa jih je trpel. Njegovo mnenje o njih je mogoče dovolj razločno razbrati iz njegovih kritičnih, pogosto zadržano koncipiranih zapisov.

V Novih akordih te vrste skladatelji torej niso mogli manjkati, objektivno pogojene potrebe tega niso dovolile. Seveda vidnejše vloge niso imeli. Njihova navzočnost pa je potrjevala Krekovo toleranco, njegovo razumevanje za tedanji slovenski čas in perspektivnost, ki si jo je obetal. Težišče pa je videl drugod, v prispevkih, ki so bolj ali manj ustrezali njegovim nazorom, v delih, katerih stavek je bil sodobnejši in tehnično neoporečen, stilna orientacija novejša, izraz izvirnejši, manj odvisen od tujih zgledov. Za njihove kompozicije so bila Krekova vrednostna merila neprimerno strožja, kar potrdijo primeri tako iz notalnega kot literarnega dela revije, se pravi iz tega, kar je bilo priobčeno in ocenjeno. Poudariti je treba, da so bili Krek in njegovi sodelavci predvsem usmerjeni v vprašanje kompozicijske tehnike in forme, estetske kvalitete in stopnje izvirnosti. Izraz jim je bil še posebno važen, vsi ocenjevalci, zlasti Krek, Lajovic in Adamič so mu posvečali posebno, lahko bi rekli kar privilegirano pozornost. Zanimal pa jih je tudi kontakt tega in onega ustvarjalca z ljudsko glasbo, ta moment je bil poudarjeno pomemben predvsem za Kreka. Morda najbolj pa je ostril njegovo kritično misel problem, ki ga je stalno spremljal in navdihoval, namreč usmerjenost v naprednejše stilne tokove in prispevek nekega avtorja k razvoju slovenske glasbe. Za to misel je navduševal tudi svoje sodelavce, ki so, to potrjuje gradivo, v načelu in praksi uspešno sprejemali njegove poglede in jim v marsičem tudi sledili.

Krek je hotel biti tako v izbiri skladb kot v svoji kritiki kar najbolj stvaren, pošten, objektiven in neposreden. Vendar smemo tudi v njegovem primeru govoriti le o relativni, ne pa tudi o absolutni objektivnosti. Tega se je zavedal in to velja tudi za presojanje, ocenjevanje, vrednotenje njegovih lastnih del in mnenj, ki jih je izrekal o njih. Ni pa pretirano trditi, da je pravilno sodil o vrednosti skladateljev iz sredine 19. stoletja vse do vključno Novih akordov. Vsaj v glav-

nem. Njegovi kriteriji so bili nedvoumno zastavljeni in realni. Naprednost mu je bila glavni faktor, upošteval je tudi „staro“, dobro vedoč, da se je „moglo novo le iz njega razviti“. Ni se vdajal najnovejšim gibanjem svojega časa, le novejša, ki pa so tudi bila že v zatonu, je priznaval. Mislil je, da bo ta njegova orientacija slovenski glasbi in njenim potrebam adekvatna, razen tega pa je še verjel, da bo mogel samo na ta način realizirati svoj koncept, ki mu je bil temelj in cilj.

Stilne spremembe so Novi akordi uveljavljali le postopoma, drugače tudi ni bilo mogoče. Naprednejše usmerjeni avtorji niso nastopili naenkrat, temveč drug za drugim v raznih, vendar časovno relativno kratkih presledkih. S svojimi naziranji so uporno prodirali in vedno bolj osvajali starejše vrstnike, pa tudi glasbeno občinstvo.

Že v tedanjem času je vzniknilo vprašanje, kdo da je utrl „nove poti“ v slovensko glasbo. Na primer Lajovic jih je pripisal Savinu (Novi akordi, IX, lit. pril. 9), Škerjanc je mnogo pozneje (1958) menil, da je Lajovčevo delo bilo „prvi mejnik v slovenski umetni glasbeni tvornosti“ in da je njegova Sanjarija predstavljala „vdor novega duha v okorelo in zatohlo vzdušje tedanjega našega muziciranja“. Tudi Kreku so hoteli pripisati to zaslugo. Nekaka prelomnica naj bi bil njegov samospev Pod oknom (1900), češ da je to prva kompozicija tega Prešernovega teksta v prekomponirani obliki. K temu je treba reči, da „prekomponiranost“ nima nič skupnega z značilnostmi novejše, v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja nastajajoče glasbe. Tako zasnovan se je samospev nakazal še v predromantiki (Zumsteeg), se uveljavil v romantiki (Schubert) in zatem, ko sta bila v rabi oba načina, prekomponirani in kitični (npr. Reger, Wolf). Kreku je priznal delež v začetkih novega, ali, kakor je bilo rečeno, „modernega“ tudi Premrl (Dom in svet, XXX, 64—66).

Resnica je, to vemo, sicer nekoliko drugačna, toda ne glede nanjo moramo ugotoviti, da so Novi akordi bistveno vplivali na spreminjanje stilne situacije slovenske glasbe. To so opravljali sistematično, pod Krekovim mentorstvom in z njegovo neposredno podporo v literarni prilogi. Kreku je bilo to dobro znano in tej svoj vlogi se ni odpovedal. Cankar-

ju je dejal, da smatra za svojo dolžnost, „opozarjati Slovence na naše glasbene potrebe, in za edino zaslugo to, da sem spravil slovensko glasbo v nov, po mojem mnenju boljši tir“. Ta „edina zasluga“ vsekakor ni bila majhna, pa tudi ne „edina“. Kakor jo je razumel Krek, pa je bila izredno važna. V mnogočem je razsvetlila slovenske skladatelje, poslušalce, izvajalce in bralce literarne priloge Novih akordov.

Po tem, kar je Krek še povedal Cankarju, se je „naš krog“, to je krog Novih akordov, „neprimerno razširil in splošni napredek opažam celo na starejših umetnikih. Naj navedem samo en primer; Gerbič se razvija prav do danes: v zadnjem času jemlje moderne tekste in moderno komponira“. Tudi ta oznaka Gerbičevega dela karakteristično ilustrira Krekovo pojmovanje „modernega“, njegovo umetnostno naziranje in njegov odnos do tedaj novih stilnih tokov evropske glasbe.

Starejših avtorjev, ki bi se orientirali v novejša naziranja, je bilo malo. Gerbič je bil izjema, tudi to le v zelo omejenem, Kreku prikrojenem smislu. Na splošno pa so se starejši slovenski skladatelji ob koncu prvega in na začetku drugega desetletja 20. stoletja drug za drugim že umikali. V prednje vrste so stopali mlajši in najmlajši ustvarjalci. Z romantično, predvsem poznoromantično tradicijo so se sicer v neki meri še vedno vezali, a so se hkrati že usmerjali v novejše. Ob Savinu, ki je časovno sicer spadal v starejšo generacijo, v katero pa idejno ni štel, ob Lajovcu, Adamiču in tudi Kreku kot glasniku naprednejšega velja to še posebno za Ravnika in ob koncu Novih akordov tudi za Kogoja.

Če primerjamo slovenske glasbene razmere na začetku 20. stoletja s polpreteklostjo, so le-te zares bile drugačne, za slovensko glasbo nove. Dela mlajših in še bolj najmlajših skladateljev so slovenskega glasbenika, tudi Kreka, in poslušalca presenečala, tudi tistega, ki se je — največkrat v tujini — seznanjal z deli raznih evropskih komponistov, s skladbami, ki so bile v primeri s slovenskimi še mnogo sodobnejše. Po stilu so se ta slovenska dela razlikovala od tistih izpod konca 19. stoletja. To se je značilno odrazilo tudi v zapisih literarne priloge Krekove revije. Presojanje novih

skladb se je zaostrilo, čedalje bolj se je približevalo vidikom, ki so bili veljavni v širšem evropskem svetu.

Za začetek 20. stoletja značilen stilni premik bi se morda izvršil tudi brez Kreka in njegovih Novih akordov, kajti nanovo nastopajoči skladatelji so se šolali na Dunaju, v Pragi in Gradcu ali pa so še po kakšni drugi poti spoznavali to, kar se je dogajalo v glasbi zunaj slovenskih tal. Seznanjali so se z novimi kompozicijskimi tehnikami, z novimi stilnimi gibanji, skratka z novimi pogledi, ki so vedno bolj obvladovali glasbo predvsem zahodne in deloma tudi srednje in vzhodne Evrope. Na jugovzhodnem evropskem glasbenem prostoru takih ali podobnih zgledov ni bilo, tu jih tudi nihče ni iskal. Ta prostor je po tej strani sam iskal vzore drugod in se, mentalno se spreminjajoč, sam oziral na Dunaj, v Prago in Leipzig, pa tudi v Moskvo, Rim in Petrograd. Pogledi celotnega evropskega jugovzhoda so bili potemtakem obrnjeni navzven, zunaj njegove sfere. Pri Slovencih je nov razvojni proces Krek gotovo pospešil. Brez njega bi po vsej verjetnosti tekel počasneje in bi bil brez Novih akordov manj učinkovit. Tako pa so z njegovim notnim delom skladatelji dobili možnost objavljanja svojih del, spodbude za ustvarjanje in s tem pomemben zagon, izvajalci pa novo gradivo, s katerim so lahko posodabljali in v precejšnji meri slovenizirali svoje programe, najsibo v koncertni ali odrskoglasbeni smeri. Tudi poslušalci so bili podvrženi spreminjanju estetskega okusa, kar je za slovensko glasbeno dejavnost kot celoto pomenilo tehtno razširitev kriterijev in obzorij. Imenitno nalogo je opravila tudi literarna priloga Novih akordov. Bistveno je povzdignila vrednost notnega dela, ne samo zavoljo kritike, čeravno z njo najprej in najbolj, ampak tudi s prispevki drugačne, vselej pa glasbene narave, s katerimi je uspešno dvigala raven slovenskega glasbenika in publike nasploh.

NOVI PROBLEMI

Prenehanje Novih akordov je imel Krek samo za prekinitev, ki bo trajala, dokler se ne bo končala prva svetovna vojna. Nemara je mislil, da bo kratka, vendar se je razvlekla v dobra štiri leta. V tem času Krek glasbeno nikakor ni popolnoma utihnil, ne pisno ne ustvarjalno, kot se bo še pokazalo. Pri vseh tegobah tistega časa je, ob vsem svojem umetniškem hotenju in kopičenju pravniških dolžnosti, tako' pravi gradivo, ves čas verjel, da bodo Novi akordi začeli znova izhajati, ko bo minila vojna vihra.

V pismu, ki ga je 15. 3. 1918 Kreku naslovil Premrl, je rečeno, da se mu „najlepše zahvaljujem za Vaše cenjeno obvestilo“. Zatem sledi: „Jako me veseli, da pričnо Novi akordi zopet izhajati.“ Premrlova zahvala je, sodeč po stilizaciji, veljala Krekovemu obvestilu o obnovitvi Novih akordov, kar je bilo gotovo razveseljivo. Premrl je Kreku sporočil, da mu „v tem slučaju“ rad prepušča svoje skladbe. „Edinole za violinsko sonato oz. dotični stavek prosim, da mi jo blagovolite poslati. Rabili jo bodo pri produkciji gojencev Glas. Matice. Pozneje jo na željo zopet lahko nazaj dobite.“ Dodal je še, da mu je — Kreku — poslal „naprošeni“ številki Cerkvenega glasbenika. Nato se je spet vrnil k Novim akordom: „Pri Novih Akordih bom z veseljem po močeh sodeloval kot prej. Ravnokar sem zložil ‚Jugoslovansko himno' za mešani zbor. S to Vam lahko takoj postrežem. Sicer pa zlagam — kakor veste — največ za cerkev in se mi je tekom vojske nabralo hvala Bogu precej rokopisov.“ V tem svojem pismu je Premrl omenil še „ono ‚razdražljivo' kritiko o zadnjem Matičinem koncertu“, ki jo je v Slovencu objavil „dijak L. M. Škerjanc, glasbeno izredno nadarjen mladenič. Kritika je bila še hujša, kot je prišla v list. Uredništvo ‚Slo-

venčevo' jo je meni poslalo v vpogled in sem mnogo črtal in deloma omilil. Glede Tavčarjeve je g. Škerjanc zlasti namečke opravičeno grajal, sicer pa je bil brezdvomno prestrog in je tudi to zagrešil, ker je nastope pevskega zbora malo manj kot ignoriral. — Mislim, da je sedaj stvar poravnana. / Najiskrenejše Vas pozdravljam udani Stanko Premrl".

To pismo je zanimivo z več strani. Predvsem zato, ker z vidika datacije dokazuje, da je Krek še pred koncem vojne mislil na ponovno izdajanje Novih akordov in je že iskal sodelavce ali je prejšnje seznanjal z namero, ki je gnetla njegov miselni svet. Kaže tudi, da mu je bilo jasno, kako se bo končala prva vojna, kdo bo zmagovalec in kje se bo znašla Slovenija. To pismo pa je zanimivo tudi zato, ker je v njem Premrl predstavil mladega, komaj osemnajstletnega Škerjanca, ki je zagnano vstopal v slovensko glasbo in ubral idejno pot, ki je bila sorodna s Krekovo tako z vidika kritičnosti kot po strani ustvarjanja. Krek je s tem domneval, da se bo njegova nazorska linija nadaljevala tudi poslej.

Dan za Premrlom je Kreku pisal tudi Oskar Dev (16. 3. 1918), s katerim je bil bivši urednik Novih akordov po vsem sodeč tudi v tesnejši zvezi. Zahvalil se je za „prijazno čestitko", ki mu jo je — za kaj? — poslal Krek. In je nadaljeval: „Veseli me vest, da bodo N. A. zopet redno izhajali, pogrešali smo jih zelo. V kratkem Vam pošljem Zupančičevo ‚Pismo', samospev s klavirjem. Imam tudi 8 glasen ženski zbor ‚Zajček teče' po narodni in ‚Njega ni' po narodni. ‚Božjega volka', ki sem ga že poslal, sem pa predelal in mi ga blagovolite prilično vrniti, da ga popravljenega predložim. Vojska, skrbi in vse drugo mi je, kakor tudi mojim kolegom, vse veselje, vso svežost pokopala. Upam, da bo ob koncu koncev boljše. Predvčeraj me je Lajovic obiskal, imel je pljučnico. Adamič mi je večkrat iz ujetništva pisal. Prinesel bo celo torbo novih stvari seboj."

Tudi to pismo je povedno, celo zelo povedno. Kot prej omenjeno Premrlovo, priča o zgodnjih Krekovih načrtih, tudi iz njega sledi, da je Krek spomladi leta 1918 že zbiral kompozicije za znova prebujene Nove akorde. Le-ti so očitno bili za Kreka publikacija, ki je slovenska glasba ni ne smela ne

mogla pogrešati. Prav je imel. Tedanji slovenski skladatelji so to revijo pričakovali in hkrati mislili na Kreka, ki naj bi jo nadaljeval na način kot nekoč.

Ne glede na to, kaj je mislil in načrtoval Krek, slovenski glasbeni svet ni mogel ostati brez strokovne revije. Ob koncu prve svetovne vojne je po tej strani zevala praznina, ki je tudi občasne izdaje Glasbene matice ne bi mogle izpolniti.

Leta 1918 se je Krek vrnil v Ljubljano in tu ostal. Gotovo je zainteresiral Schwentnerja za obnovo Novih akordov. Kaže pa, da ta kljub prijateljstvu s Krekom za to ni bil pripravljen. Edina, ki bi obnovo revije lahko realizirala, je bila ljubljanska Glasbena matica, s katero Krek sicer ni bil v najboljših, vendar v znosnih stikih. Ta institucija ga je v povojnem času tudi potrebovala, ne morda za ponovno oživitev Novih akordov, pač pa za druga, z njo neposredno ali posredno zvezana vprašanja. Krek je bil namreč predsednik komisije za državne izpite iz glasbe, nekaj časa tudi član razsodišča v odseku pri ministrstvu za prosveto in nadzornik glasbenih šol v Sloveniji. To zadnje je bilo za Matico še posebno važno, kajti njena glasbena šola je bila potemtakem pod njegovo vrhovno kompetenco. O njenem delu ga je Glasbena matica tudi redno obveščala. Pa tudi sicer je bila zainteresirana, da bi ji bil naklonjen. Potegovala se je namreč za podržavljenje njenega konservatorija. V tej zvezi je deželna vlada imenovala komisijo, ki naj bi se izjavila o tej prošnji. Njen član je bil poleg M. Lubca, J. Bezjaka, J. Žirovnika, A. Lajovca, M. Hubada in A. Štritofa tudi Krek, ki je imel v njej močan vpliv.

Od Krekove dobre volje in njegovih zamisli je bila Glasbena matica na začetku 20-ih let torej kar precej odvisna. Ta jo je po vsej verjetnosti seznanil tudi s svojim načrtom o obnovitvi Novih akordov, čemur je kajpak prisluhnila. Zavedala pa se je, da bi pri tej obnovitvi ne mogla obiti Kreka, ki jo je svojčas ostro kritiziral. Te linije si seveda ni želela v reviji, ki bi ji bila sama založnica.

Tako je bilo s strani Matice to vprašanje na začetku 20-ih let na mrtvi točki, čeravno je bilo po Krekovem mnenju aktualno. Nekaj pa je bilo tedaj vsakomur jasno. To namreč, da je

glasbena revija, kakršna koli že, potrebna. Zanjo se je najprej konkretno zavzela Pevska zveza, ki je leta 1921 začela izdajati revijo Pevec. Že naslov pove, da jo je namenila pevskim zborom. Po konceptu ni bila kdove kaj zahtevna, vsekakor se v nobenem oziru ni mogla primerjati z nekdanjimi Novimi akordi. Notni del je bil skromen in ravno tako skromna je bila literarna priloga. Kot skladatelji pa so v Pevcu sodelovali mnogi, tudi tisti, ki so nekoč objavljali svoje kompozicije v Novih akordih. Med njimi so bili Kimovec, Adamič, Sattner, Vodopivec, Premrl, Marko Bajuk, Hochreiter, Hladnik, Foerster, Schwab, Savin, Tomc, F. Marolt, Groebming, A. Jobst, L. Puš, F. Kramar, A. Mihelčič, R. Pahor. Torej razmeroma dolga in pisana vrsta ustvarjalcev raznih romantičnih generacij, ki so se med seboj znatno razlikovali po kvaliteti, tehnični in izrazni. Tudi nekateri mlajši avtorji, tako na primer Matija Tomc, so prispevali v Pevca. Vendar so prevladovali starejši, ki so bili nekoč sodelavci ne le Novih akordov, temveč celo Glasbene zore. Da so svoja dela objavljali tudi v Pevcu, je razumljivo. Če so hoteli — in to so vsekakor hoteli — da bi bile njihove skladbe natisnjene, kar bi jim slejkoprej zagotovilo tudi izvedbo, so se, radi ali neradi, morali vključiti v to publikacijo.

Verjetno je prav nastanek te publikacije spodbudil Glasbeno matico, da je začela intenzivneje misliti na realizacijo lastne revije. O tem živo pripoveduje arhivsko gradivo. Iz njenega sejnega zapisnika z dne 27. 11. 1922 je na primer razvidno, da sta bila Hubad in Lajovic naprošena, da stopita v zvezo s Krekom in ga vprašata, ali bi bil voljan prevzeti uredništvo glasbenega lista v njeni založbi. Naslov „lista“ ni bil naveden, vendar je Krek v razgovoru zagotovo omenil, da bi se ta moral imenovati „Novi akordi“. Po izmenjavi misli s Krekom sta Lajovic in Hubad sporočila, da bi Krek prevzel uredništvo, če bo zagotovljena finančna stran, da „list“ ne bi izhajal samo eno leto.

Zatem so razgovori o novi ali obnovljeni reviji tekli več let. Vprašanja v zvezi z njo so bila, tako kaže, bolj kočljiva, kot bi kdo mislil na prvi pogled. Polnega zaupanja očitno ni bilo ne na tej ne na oni strani. Zavarovati sta se hotela oba,

Velecenjeni gospod doktor!

Najlepše se Vam zahvaljujem za Vaš
cenjeno obvestilo. Zato me veseli, da jih Vam
Vsi otroci zopet zdravi. Sem pa
Vam v tem oblačaju enje oblačilce sem
priposlal. Edino za mladega domača
je dotični stavek pisarni, da mi je blago
malo prevelik. Rabil je bodo pri prvem
pa gotovem slabem. Pozneje jo ne
bojo zopet tako mogli dobiti.
Najprijazneje Vas. Cele Vam dame

Fragment iz pisma Stanka Premrla G. Kreku (1918), Premrlov rokopis

Krek in Glasbena matica. Krek je hotel biti v vodenju revije popolnoma neodvisen, Matica pa si je najbrž hotela pridobiti pravico vpliva na uredniško politiko, ki naj bi se ne ravnala po nekdanjih Krekovih načelih.

V tej dolgi, občutljivi in tudi bolj ali manj mučni proceduri je Kreka in Glasbeno matico prehitela druga povojna glasbena revija z naslovom Zbori (1925). Ti so bili v primerjavi s Pevcem mnogo sodobnejši, vendar po vsebini omejeni. Zdi se, da niso hoteli nadomestiti Novih akordov — tudi Pevec, ta še manj, ni imel takega namena. Zbori so se predstavili kot „mesečna revija za novo zborovsko glasbo“ — poudarek je bil na „novem“, s čimer so se distancirali nasproti konservativnemu Pevcu. Kaj so si predstavljali pod „novim“, pove njihova vsebina, ki je bila s stilnega vidika v bistvu in v glavnem sicer še romantična, a tu in tam je že iskala novejša razvojna gibanja, ki so se v objavljenih skladbah tudi konkretno manifestirala.

Sprva so imeli Zbori le notni del, ki so ga napolnjevale kompozicije avtorjev različnih orientacij. Nekateri so bili še v skladu s principi Novih akordov, drugi pa so se že bolj ali manj razločno ozirali v novejša oblikovalna pojmovanja. Med temi in onimi so bili Osterc, Ravnik, Adamič, Škerjanc, Bravničar, Mirk, Savin, Schwab, Pavčič, Dev, Šantel, Vodopivec, Jereb, Juvanec, Hubad, Marolt, Pregelj in Prelovec. Na splošno so bili njihovi prispevki, ki jih je bilo precej, kvalitetni, po tehniki in stilu so razvidno presegli marsikaterega Pevčevega sodelavca.

Literarno, „glasbeno-književno“ prilogo so Zbori dobili v drugem letniku — v prvem zanjo še ni bilo dovolj gradiva. V uvodu za to prilogo je urednik Prelovec zapisal, da je Zbore „rodila nujna potreba“. Bila je res „nujna“, kajti Pevčeve skladbe so bile primerne samo za preproste, tehnično malo verzirane, nezahtevne pevce, zborovodje in poslušalce, ne pa tudi za te in one, ki so zahtevali višjo kvaliteto in so jo bili sposobni sprejeti in doumeti. V nadaljevanju svojega uvoda je Prelovec zapisal, da so po končani vojni slovenska pevska društva spet začela z delom. V „svobodni domovini“ pa so „minuli časi petja za navduševanje in zabavo“, pevska društva „čakajo resne kulturne naloge. Prišel je čas spozna-

nja, ko društva zopet težko in bridko pogrešajo svojega nekdanjega skrbnega vodnika ‚Novih akordov', ki jih je ubiral za razvoj nove slovenske glasbe prezaslužni dr. Gojmir Krek".

Zatem je Prelovec predstavil program Zborov, ki so se v bistvu ujemali s Krekovim v Novih akordih. Orientiral se je v prvi vrsti v slovensko, nato pa tudi v jugoslovansko in slovansko glasbo nasploh. Literarna priloga naj bi bila po urednikovi razlagi „svobodna tribuna, dostopna vsem, ki jim je naša vokalna, zlasti še zborovska glasba pri srcu. Podpirali bomo vse, kar bi jih bilo v prid, šibali pa tudi vse, kar je v našem glasbenem življenju nezdravega in gnilega". Kot bi brali in poslušali Kreka! Prelovčev koncept je bil podoben, v primeri s Krekovim pa vendar manj širok, manj precizen in omejen le na vokal. V svojem uvodu je Prelovec še obljubil, da bodo zbori prinašali „članke o glasbenih kritikujočih", pa tudi „morebine replike". Za anonimne dopise ali celo napade in za politiko v njih ne bo mesta, je dejal. Ob koncu je urednik povabil k sodelovanju vse slovenske, hrvaške in srbske glasbenike in skladatelje.

Idejni koncept Zborov je bil za sredino 20-ih let dobro zastavljen, odgovarjal je potrebam časa. V praznini tedanjega slovenskega glasbenega revijalnega tiska so Zbori pomenili korak naprej.

Če je v določeni meri Pevec pomenil spodbudo, so Zbori v še večji meri prispevali k prepričanju, da je nadvse aktualna revija, ki bi imela še širši idejni in vsebinski razpon. Spomnili so Glasbeno matico, da ji je bila ta v misli že prej, takrat, ko se je odločila, da bo s 1. februarjem 1923 začela izdajati svoj glasbeni „list", če pa bi bilo to neizvedljivo, pa naj bi do nadaljnjega objavljala tako imenovano „Matičino biblioteko". Za ta namen je Matica sestavila že začasni predračun: načrtovani „list" naj bi izhajal vsak drugi mesec, obsegal pa naj bi 12 strani notnega tiska. O kaki literarni prilogi vir še nič ne pove, čeravno jo je Krek zagotovo vsaj predvidel.

V čem je bil razlog za zavlačevanje izhajanja — to se v prvotno zamišljeni obliki tako in tako ni realiziralo — ni znano. V Kreku? V Glasbeni matici? Konkretno na to vpraša-

nje ni mogoče odgovoriti ne v tej ne v oni smeri. Pač pa je očitno omahovanje, naj je bilo s katere koli strani, pospešilo nastanek Zborov. Revija Glasbene matice ali kar bi naj že bilo njeno glasilo, je bila torej vprašljiva, problem, za katerega rešitev še ni bilo otipljivega elementa. Čas pa je tekel. Toda slovensko glasbeništvo se je naveličalo fiktivnosti, čakanja brez upanja na uresničenje v bližnji prihodnosti. Ravno to je omogočilo Zbore.

Posledice pa niso izostale. Kaže, da so prav Zbori prisilili Matico, da je začela realno misliti in ukrepati. Končno se je zavedla, da bo svojo glasbeno revijo morala oživiti. Na njeni seji dne 24. 8. 1925 je bilo sklenjeno, da naj Hubad, Lajovic in zdaj še Adamič nadaljujejo razgovore o omenjeni reviji, razgovore, ki so bili v nekaj prejšnjih letih ali pretrgani ali samo občasni in brez rezultata. Matici se je naenkrat začelo muditi, revija naj bi začela izhajati v nakrajšem času. Na tej seji so menda podrobno razpravljali o usmeritvi „lista“, se pravi o tem, kako naj bi bil stilno-idejno orientiran, kaj naj bi obsegal, ali naj bi imel literarno prilogo, ki, vse tako kaže, ni bila kdove kaj zaželena. Rečeno je bilo, da se bodo sklepi „izvršili, ko bode natančno določen listov urednik“. Iz vsega tega smemo sklepati, da si je hotela Matica prilastiti vpliv na zasnovo programa, da ime novega „lista“ še ni bilo določeno in urednik še ni bil dokončno izbran. Je že tedaj, v letu 1925, Glasbena matica mislila nadomestiti Kreka s človekom, ki bi bil upogljivejši. In ali ji naziv Novi akordi, od katerega Krek ne bi bil nikoli odstopil, ni ugajal? Vse to ostaja brez ustrezne dokumentacije neznano in dopušča samo hipotetična razmišljanja.

Na svoji seji 29. 9. 1925 je Glasbena matica znova obravnavala svoja stališča, med drugim je tekla beseda tudi o slovenskih glasbenih potrebah, okoliščinah in možnostih. Posebno pomembno se zdi mnenje, ki je bilo izrečeno na tej seji, namreč da bo za „list“ potrebna redakcijska komisija. Sestavljali naj bi jo Krek kot glavni urednik, njegov pomočnik naj bi bil Škerjanc, ki je veljal za vernega Lajovčevega privrženca, kot člana pa naj bi fungirala Lajovic in Adamič. Redakcijski odbor bi kajpak imel vplivno vlogo, z njim se je hotela Matica zavarovati pred prevelikim, odločilnim Kre-

kovim vplivom na strukturo, idejno orientacijo in celotnim programom revije. Iz gradiva domnevamo, da se je Krek z redakcijskim odborom strinjal kljub temu, da je v njem gotovo slutil past. „Pomočnik“ pa mu je bil verjetno dobrodošel, saj je bil kot pravnik in univerzitetni predavatelj polno zaposlen. Temeljnim, osrednjim pravicam urednika se Krek zagotovo ni nameraval odpovedati.

V tej situaciji so v Glasbeni matici očitno menili, da za izdajanje predvidene revije ni več zadržkov. Mislili so, da je zdaj čas za okrožnico s tem tekstom: „Glasbena Matica v Ljubljani Vas tem potom najvljudneje obvešča, da prične s 1. dec. 1925 v njenem založništvu izhajati glasbena revija, ki bo prinašala v zvezkih, na približno 20. straneh običajnega notnega formata, instrumentalne in vokalne skladbe. Vsak zvezek, ki izide vsak drugi mesec v letu, bo imel tudi glasbeno-literarno prilogo. / Namen in iskrena želja Glasbene Matice je, da pri tej glasbeni reviji združi vse skladatelje naše kraljevine in se vsled tega obrača do Vašega blagorodja, da ji blagovolite poslati nekaj svojih skladb, bodisi komornih, klavirskih, instrumentalnih ali vokalnih, ki jih smatrate primernim za objavo v tej reviji. / Honorar in druge pogoje Vam objavi Glasbena Matica v najkrajšem času. Danes Vas le prosi, da se principijelno izrečete za sodelovanje pri tem glasbenem listu ter da ji pošljete nekaj opusov za ureditev prvih številk. / V nadi, da se našemu vabilu odzovete in da naši prošnji ustrežete, beležimo...“

Kot zanimivost naj bo omenjeno, da v tem sestavku še ni navedeno ime, ki naj bi ga nosil „glasbeni list“. Hkrati smemo izreči domnevo, da je pri stilizaciji teksta sodeloval tudi Krek z redakcijskim in upravnim odborom Matice.

Vsebini okrožnice je bil dodan seznam vabljenih skladateljev: Aljaž, Kimovec, Premrl, Sattner, Hladnik, Jereb, Lajovic, Adamič, Pavčič, Juvanec, Škerjanc, Ravnik, Kogoj, Bravničar, Prelovec, Vedral, Bajuk, J. Brnobić, Dev, Schwab, Koporc, Savin, M. Milojević, St. Binički, Vilhar, Širola, Baranović, Lhotka, Josefović, Plamenac, Dugan, Šafranek-Kavić, Gotovac, Dobronić, Ružička-Rosenberg, Štolcer, A. Novak.

Tem avtorjem so bili z Mahkotovo in še neko drugo roko pripisani: Osterc, Foerster, M. Logar, M. Komel, Šonc, Krstić, B. Bersa, Hristić, Odak, Gj. Tkalčić, V. Žganec, J. Hatze, Kamilo Kolb, Tajčević, Grgošević, Stančić. Nekatera imena so bila pomanjkljivo naznačena in jih zanesljivo ni mogoče razbrati.

Razpon je bil torej zelo širok in se ni omejil ne stilno ne na zgolj slovenski skladateljski krog. Segel je tudi v značilne hrvaške in srbske ustvarjalne vrste.

Kakšen je bil odziv, ni znano, vendar po vsem sodeč ne tako zadovoljiv, kot so pričakovali v Glasbeni matici in kot je kajpak želel tudi Krek. Tudi najavljeni datum začetka izhajanja revije ni bil realen — „list“ 1. 12. 1925 ni izšel in tudi imena še ni imel, čeprav bi ga že moral dobiti.

To slednje je zahteval tudi Krek, o čemer priča njemu naslovljeno pismo Glasbene matice z dne 13. aprila 1926: „V ponedeljek, dne 19. t. m. bode razpravljal odbor Glasbene (Matice) v Ljubljani konečno o izdaji Novih Akordov. Kakor Vas je že odbor svoječasno naprosil, da prevzamete uredništvo, Vas prosi odbor Glasbene Matice v Ljubljani, da mu do prihodnjega ponedeljka sporočite pogoje, pod katerimi bi bili pripravljeni prevzeti uredništvo Novih Akordov. / Pričakuje Vašega cenjenega sporočila, beležimo / z odličnim spoštovanjem!“

Kazalo je potemtakem, da se je vprašanje revije vendarle premaknilo in da se je Matica sprijaznila s Krekovo zahtevo, namreč s to, da se bo revija imenovala Novi akordi.

Za realizacijo te revije je bil res že čas, zavlačevanju so ugovarjali razni slovenski glasbeniki. Ko je Stanko Vurnik poročal o potrebah slovenskega glasbenega življenja v letu 1926 (Zbori, II, 3—4), je med drugim zapisal: „‚Novi akordi’ naj bi izšli zopet, vendar ne tako široko zasnovani, kakor so bili.“ Po njegovem mnenju naj bi se omejili „morda le na operno in instrumentalno glasbo, da ne bo trošenja moči po nepotrebnem, ko imamo že tu ‚Pevca’, ‚Cerkveni glasbenik“ in ‚Zbore’ za vokalno glasbo. Treba nam je literarne Glasbene Matice“. Za program je postavil varianto, ki je v celoti Krek najbrž ne bi sprejel. Po Novih akordih se je

tožilo tudi Antonu Dolinarju (Zbori, II, 2—3), ki je v istem, 1926. letu dejal, da enajst let po njihovem prestanku „naše glasbeno življenje še danes tke na zlatih osnutkih, ki jih je ta revija započela v času svojega izhajanja“. Nadaljeval je, da je „estetskim nazorom glasbene kritike, ki so bili tedaj izgovorjeni in poudarjeni v književni prilogi le bolj ‚ex cathedra'“, prav ta desetletna doba vtisnila „pečat večje avtoritete, upravičenosti in dejanske potrebe“. Dejal je še, da so bili Novi akordi „skladateljem, ki so si tedaj svojo pot šele začrtavali in svojo prihodnjost šele izklesavali, najbolj varen mentor, da so se laže izognili krivim potom“ — mislil je na nove nazore in ideje o glasbenem oblikovanju. Ko je analiziral storitev Novih akordov, je Dolinar naglasil, da so le-ti „vključili našo glasbeno produkcijo v ‚koncert svetovnih velesil'“, „ozkosročnost in tista pretirana obzirnost, ki misli vedno samo na to, kaj gódi in pristoja našim domačim razmeram, sta z nastopom ‚Novih akordov' padli“.

Izziv za obnovitev Novih akordov je bil torej razločen in Matici je bilo to jasno. Na njeno prej omenjeno pismo je Krek odgovoril: „Z ozirom na Vaše c. pismo od 13. t. m. mi je čast Vam priobčiti, da so moji pogoji slejkoprej isti, kakor sem jih označil že ustno delegatoma odbora, g. svetniku Lajovicu in g. sekretarju Mahkoti. Zlasti stojim, kakor takrat, tudi sedaj na stališču, da mora biti izhajanje lista zasigurano najmanj za dobo dveh let, in to brez ozira na dohodke, ki jih bodo stroški spočetka brezdvomno izdatno prekoračili. Pri kalkulaciji treba razen stroškov tiska in ž njim v zvezi stoječih izdatkov ter reklame predvideti predvsem tudi primerne sotrudniške honorarje, ki so dandanašnji condicio sine qua non dobrega časopisa. Sotrudniški, kakor seveda tudi urednikov honorar bi se moral določiti sporazumno enkrat za vselej v naprej in bi bil plačljiv takoj po izidu dotičnega odn. vsakega sešitka. Meni ste ponudili honorar 500 D za vsak sešitek, in jaz sem s tem zadovoljen. Na znesek sotrudniškega honorarja se trenutno ne morem spomniti; vendar se mi je predlagana višina zdela vsaj za začetek primerna. / Umeje se po sebi, da bi jaz z izplačevanjem honorarja in sploh z upravo lista ne imel nobenega posla. Slednje omenjam osobito z ozirom na propagando, ki mora biti vsaj spočetka v izdatni meri zasigurana tako glede činiteljev, ki

jo naj izvršujejo, kakor glede kritja dotičnih stroškov. V reklamne svrhe bi bilo uredniku le poskrbeti za uredništvene podatke. Pridržujem si pa pravico, da se mi do nadaljnjega predlože vsi dotični sestavki v pregled. Propaganda obsega zlasti v dobi pred početkom izhajanja v prvi vrsti akvizicijo sotrudnikov, osobito med hrvatskimi in srbskimi, ev. tudi bolgarskimi skladatelji. Na dotična vabila, ki jih bo moralo uredništvo samo sestaviti (kjer je potrebno, individualizirana) in razposlati, polagam veliko važnost."

V istem pismu je Krek še nadaljeval: „Glede lista samega smo se v glavnih točkah tudi že sporazumeli. List naj bi izhajal sprva šestkrat na leto v obsegu po 8 ali 12 strani v obliki ‚Novih Akordov', in sicer spočetka brez teksta. Po preteku prvih dveh let, morda celo že prvega leta se bo videlo, so li predpogoji podani za dopolnitev z literarno prilogo. List bi obsegal vso vokalno in instrumentalno glasbeno literaturo, ne izvzemši zborovske. Slednje zaradi popolnosti in zato, da nam je moči računati s pevskimi društvi kot naročniki. Vendar bodi (itak najbolj plodovita) zborovska produkcija poglavitno prepuščena ‚Zborom' Ljubljanskega Zvona kot njihovo torišče. / List naj bi začel izhajati šele 1. januarja 1927. Za ta termin govori več stvarnih in osebnih razlogov. Ker se mene tiče, bom do pozne jeseni okupiran z dvema velikima znanstvenima deloma" — kaže, da je mislil predvsem na publikacijo Die österreichischen Zivilprozessgesetze im Königreiche der Serben, Kroaten und Slowenen. Fassung und Anwendung in ihrem Geltungsgebiete Dalmatien und Slowenien (1928) —, „ki izideta v Nemčiji odn. v Avstriji. V stvarnem pogledu pa bo treba poskrbeti, da je sotrudništvo do početka izhajanja popolnoma organizirano, da imamo gradivo iz vseh panog, vseh vrst sotrudnikov (osobito tudi neslovenskih) in različnega obsega ne samo v rokah, marveč tudi pripravljeno za tisk (kar ni istovetno), dalje, da bode tudi občinstvo zunaj Slovenije potom reklamnih notic izdatno pripravljeno. Končno ne kaže začeti s periodično revijo sredi leta. Naravni začetek je istoveten z začetkom koledarskega leta".

Po tej dolgi, pravniško do kraja domišljeni in naravnost pedantni obrazložitvi, iz katere je razvidno, da je koncipiral

Krek svojo zamisel premišljeno in načrtoval revijo ne kot zgolj slovensko, ampak tudi jugoslovansko in celo južnoslovansko, je še sledilo: „Kakor sem posnel iz pogovorov z gg. delegatoma in iz Vašega pisma, je list zamišljen kot neko nadaljevanje ‚Novih Akordov' in naj bi prevzel tudi stari naslov. Ako se meni izroči urejevanje in bi bilo s tem zasigurano vodstvo po tradicijah ‚N. A.', se s tem strinjam tudi jaz. Vsekako pa se mora založnik g. L. Schwentner formalno zaprositi za dovoljenje. Ta način takta in uljudnosti utegne imeti tudi v materialnem oziru koristne posledice. (Dobiti bi mogli klišeje naslovnega lista in incijalk, morda tudi plošče starih ‚N. A.' za malo odškodnino, kar bi Gl. Matici omogočalo sestaviti zbirke izbranih skladb iz starih in novih ‚N. A.'ov, itd.). / Oprema lista bi se morala držati na višini starih ‚N. A.'ov. Notni tisk torej izključen. Najbolj priporočljiva tvrdka: Eberle & Waldheim na Dunaju. Podrobnosti naj bi bile predmet nadaljnjih ustnih pogovorov. / Z uredništvom bi moral prevzeti tudi vso odgovornost. Zato se mi mora zasigurati popolna neodvisnost in samostojnost glede vseh poslov, ki se tičejo urejevanja. Za slučaj, da se pogodbeno razmerje med odborom in menoj ukine vsled odpovedi z ene ali druge strani, si pridržujem pravico zahtevati, da nosi list tudi dalje opombo, da sem ga jaz ustanovil (to seveda le, ako se prevzame naslov ‚Novi Akordi'). / Poskrbeti bi bilo, da mi je po potrebi na razpolago pisarniška moč za korespondenco, ki bi šla izključno skozi moje roke, in, če treba, primerno izurjena moč, ki mi pomaga pri opravljanju korektur. Za poštnine in druge male tekoče izdatke naj dobi urednik primerno nezaračunljiv pavšal. / Ker mi je bil odmerjen zelo kratek rok za mojo izjavo, je lahko mogoče, da sem v naglici to ali ono važno točko prezrl. Vsekako se sklicujem ponovno na podrobne ustne pogovore, ki so se vršili svojčas z omenjenima gospodoma, in si pridržujem za slučaj, da sprejme odbor moje pogoje načeloma, preciziranje morebitnih, tu ne omenjenih točk za čas definitivnega sklepanja pogodbe. / Ako si želi odbor kakšnega pojasnila ali obrazložbe moje izjave, sem pripravljen, to podati ustno ev. na odborovi seji."

Iz Krekove stilizacije je mogoče sklepati, da je mislil tako rekoč na vse, kar se mu je zdelo potrebno pojasniti Glasbeni

matici, tudi na še tako drobne tehnične probleme. Kako je Matica komentirala njegove pogoje, ne vemo. Najbrž ne kdove kako navdušeno, slejkoprej jo je najbolj motila njegova zahteva po neodvisnosti in samostojnosti pri urejevanju revije, ki bi lahko bila v konfliktu s kompetencami redakcijskega odbora.

Da bi se Novi akordi končno le obnovili, je Matičin odbor Krekove pogoje sprejel. Tehtal in tuhtal je sicer precej časa, 6. 7. 1926 pa mu je sporočil, da se z navedenimi pogoji strinja. Izrazil je prepričanje, da se bodo Novi akordi nadaljevali „v največji prospeh slovenske glasbe“. Izjavil je, da je Glasbena matica s svoje strani pripravljena storiti vse, kar bo v njenih močeh, da bi revija čimbolj častno reprezentirala slovenske glasbene umetnike.

Društveni odbor je nato formuliral osnutek pogodbe, ki je vseboval vprašanje honorarjev za urednika in sodelavce, določilo o pomoči pisarniških moči pri korespondenci, obseg revije v smislu Krekovega predloga, problem literarne priloge, termin za izdajo prve številke XIV. letnika (1. 1. 1927), prizadevanje za Schwentnerjevo dovoljenje, da lahko nosi revija ime Novi akordi tudi v založbi Glasbene matice in da od bivšega založnika novi založnik lahko odkupi plošče starih letnikov revije v reprodukcijske namene, jamstvo uredniku za popolno samostojnost in neodvisnost, soglašanje z urednikom glede odpovednega roka in predlaganega pavšala. Ob koncu pogodbe je bil dodan pristavek: „Odbor Vas vljudno prosi v slučaju, da soglašate z gori navedenimi predlogi, da nam iste potrdite odnosno stavite eventualne spremembe.“

K temu osnutku je imel Krek le neznatne pripombe. V pismu z dne 20. 7. 1926 je sporočil Matici, naj bi bilo v točki 5 pogodbe namesto „v prvem letu“ „do nadaljnjega“ in naj se vnese vanjo obveznost, da bo Glasbena matica v primeru začasne zadržanosti urednika poskrbela za namestnika, ki bo vodil posle po urednikovih smernicah. Končno je še zahteval, da naj nosi revija, če pogodba preneha, „na naslovu še dalje zaznambo ‚Ustanovil dr. Gojmir Krek’ vse dotlej, dokler urednik sam ne zahteva, da ta zaznamba odpade“.

V ravnokar omenjenem pismu je Krek tudi omenil, da je nekaj gradiva, ki bi bilo primerno za objavo, še izza časa Novih akordov. Domneval je, da ima nekaj takih skladb tudi Glasbena matica. Za natis bi bila potrebna samo privolitev avtorjev. Želel je tudi, da bi bilo dovolj gradiva od srbskih in hrvaških skladateljev. Očitno je težil za tem, da bi krog sodelavcev razširil na celoten državni prostor.

Glede na to, da je bil pravnik, je Krek dobro vedel, kaj sme in more zahtevati. Vloga, ki naj bi jo prevzel, ne bi smela biti v ničemer omejena. Svoje pravice je uveljavljal z vseh aktualnih strani. Zavedal se je, da so Novi akordi sad njegovega dela, in skrbel je, da se to ne bi ne prezrlo ne pozabilo.

Razpravljanj o Novih akordih je bilo v slovenskem kulturnem in posebno glasbenem prostoru precej. Zato je, zdi se, Krek čutil potrebo, da obvesti javnost, da je znova sprejel uredništvo Novih akordov. Menil je, da je s „starimi“ opravil „dobro delo“, nato pa zaman „čakal leto za letom, da bi nadaljeval to delo sposobnejši in manj zaposleni, predvsem pa poklicni glasbenik. Toda navzlic pobudam z moje strani ga ni hotelo biti od nikoder. Tako sem se kljub v istini neprimerni vsestranski obremenitvi in mnogoterim pomislekom po dolgem obotavljanju vendarle končno odzval vabilom ‚naše Glasbene Matice’, naj obnovim to umetniško podjetje, ki ga je vojna udušila, in naj ga vodim po istih načelih kakor svojčas. Moj načrt je torej kakor pred 25 leti ta, da poskusim združiti južnoslovenske skladatelje vseh umetniških struj za vzajemno in smotreno delovanje zlasti na popršču pri nas tako zanemarjane instrumentalne glasbe“.

„Oživljeni“ Novi akordi naj bi torej začeli izhajati v letu 1927 „v isti obliki in z bistveno istim programom kakor pred vojno“ (Jutro, VII, 1926, št. 296). Ta „isti program“ je seveda bil v opreki s Krekovim stališčem, da bi Novi akordi nudili prostor skladateljem „vseh umetniških struj“, saj je bila sredi 20-ih let stilna orientacija na Slovenskem že drugačna od tiste v času Novih akordov.

Vse je kazalo, da je ponovno izhajanje Novih akordov zdaj zares zagotovljeno. Glasbena matica je v novembru 1926 Kreka spet naprosila, „da se tozadevno izjavi, v kolikor so

napredovala vsa dela za zopetno izdajo Akordov“. Po vsem sodeč ji je Krek pozitivno odgovoril. Tako se je Matica odločila za novo okrožnico, ki je na voljo v dveh primerkih. Prvi je datiran z 22. 11., drugi s 17. 12. 1926. Vsebinsko se med seboj bistveno ne razlikujeta, toda drugi je vendarle zgovornejši. V njem je Matica sporočila, da bo revija izšla „začetkom februarja 1927“ — predvideni termin se je potemtakem znova premaknil — „in sicer v založbi ‚Glasbene Matice’ in pod uredništvom prejšnjega urednika, univ. prof. dr. Gojmira Kreka“. Sledeča Krekovemu konceptu je Matica v tem naznanilu omenila, da program Novih akordov „ostane neizpremenjen, ker se je v teku štirinajstletnega (!) izhajanja obnesel. Zbornik naj združi pod svojim okriljem najrazličnejše struje glasbenega ustvarjanja. Glavnim svojim nalogam prišteva dviganje in razširjanje jugoslovanske instrumentalne glasbe, ki je pri nas še zmerom najbolj zanemarjena. Z druge strani se smemo glede zborovske literature bolj omejiti, ker jo goji itak več dobro urejevanih glasbenih listov“ — to je bila tudi Vurnikova misel. „Sprejemajo se pa kompozicije vseh vrst tako instrumentalne kakor vokalne“.

Podpisnika okrožnice Krek in V. Ravnihar sta poudarila željo, naj se „mnogo bolj, kakor je bilo to pri predvojnih ‚Novih Akordih’ mogoče, zbirajo „okrog našega podjetja predvsem tudi hrvatski in srbski skladatelji. ‚Novi Akordi’ naj bodo pravi jugoslovanski list. Slovensko občinstvo naj spozna najboljše komponiste bratskih plemen, a ta naj se seznanijo s slovensko glasbeno produkcijo. Teksti bodo objavljeni v izvirnem jeziku, toda iz tiskovno-tehničnih razlogov z latinico“.

Krek je torej imel v načrtu izmenjavo, ki naj bi vodila k boljšemu poznavanju ustvarjalnosti vseh narodov države. Kake ideje o unitarizmu ni zastopal, še v misli mu ni bila. Bil je zaveden član slovenske družbe in zavedal se je, kateremu etničnemu prostoru velja vse njegovo prizadevanje.

Zgoraj navedeni okrožnici sta njuna podpisnika še dodala, da bodo obnovljeni Novi akordi do nadaljnjega prinašali samo skladbe, če se bo odzvalo zadostno število naročnikov in „sotrudnikov-literatov“, pa bo pozneje notnemu delu spet

priključena „glasbeno-kulturna“ priloga po vzorcu Novih akordov.

S tem obvestilom se je okrožnica obrnila na skladatelje in jih prosila za primerne prispevke, take, ki še niso bili nikjer objavljeni ali ponujeni drugi založbi. Apelirala je tudi na nekdanje sodelavce, da dajo svoj pristanek za natis v novih Novih akordih tistih skladb, ki so bile nekoč namenjene za „stare“, a niso mogle biti objavljene, ker vojni čas tega ni dovolil.

Končno je še ta okrožnica omenila vprašanje honorarjev in, izrazila namero, da bo „po potrebi in po preteku izvestnega časa po prvotni objavi“ sestavila iz vsebine Novih akordov posebne zbirke (albume) po področjih: posebej klavirske, posebej zborovske skladbe, posebej samospeve in tako naprej. Za prva dva sešitka naj bi bile skladbe poslane najpozneje do začetka januarja 1927.

Glasbena matica je verjetno domnevala, da se bo vabilu k sodelovanju odzvalo vseh 56 skladateljev. Vendar — to čudi — sta prispevke poslala samo dva avtorja. To je v Matičinem odboru izzvalo nemir. Adamič in Lajovic, oba sta se (7. 2. 1927) živo zanimala, zakaj in odkod taka odsotnost ustvarjalcev. Ob neznatnem številu interesentov je bilo še rečeno, da je Krek zelo zaposlen z ureditvijo „raznih zakonikov in je z ozirom na to zelo dvomljivo, ako bo mogel on to delo uspešno izvršiti“. Krivdo za nezanimanje za sodelovanje v obnovljenih Novih akordih so nekateri, zdi se tako, videli tudi in še zlasti v njem. Odbor Glasbene matice je menil, naj se ga v tej zvezi vpraša še za njegovo mnenje in „v slučaju, če on odloži uredništvo, se naprosi za urednika g. Adamič“.

Krek je odlašal z izidom prve številke revije nabrž zato, ker je imel premalo kvalitetnega gradiva, nekaj pa tudi zavoljo tega, ker je bil prezaposlen po pravniški strani. Tudi v naslednjih mesecih se vprašanje realizacije revije ni nikamor premaknilo. Bilo pa je pereče na sejah Glasbene matice. Tako je bilo na primer 23. 5. 1927 rečeno, naj se „Kreku položi na srce, da želi odbor, naj izide prva številka (novih) Novih akordov meseca septembra ali oktobra tl.“

Kaže, da se pa Kreku ni mudilo. V pismu Matici z dne 20. 7. 1927 je sporočal, da bi bil „pravzaprav upravičen preprečiti uporabo starega naslova“, dokončno pa se še ni odločil. V tem pismu se je Krek še vračal k svoječasnemu osnutku pogodbe in svojim pripombam, ob koncu pa je zapisal: „Tudi jaz sem odločen prispevati kot urednik k napredku naše produktivne glasbe, kolikor mi bode mogoče po mojih samoposebi slabih, vrhtega še mnogostransko angažiranih močeh. Ako bi se pa pokazalo, da so razne naloge, ki me bodo obremenjevale zlasti v tem in v prihodnjem letu, vendarle prevelike, bom jaz prvi, ki bode to odkritosrčno priznal in izvajal konsekvence iz tega spoznanja. To eventualno mora imeti tudi Glasbena Matica pred očmi. Kajti le dobro in točno urejevana revija bo njej in naši umetnosti sploh v čast“.

Skratka, razlog za zamujanje začetka izhajanja Novih akordov je bil mnogostranski. Videti ga je treba v Matici, Schwentnerju, Kreku in morda še v drugih faktorjih. Vsekakor pa ne samo v Kreku, v njegovi preveliki vestnosti in natančnosti, ki jo je namenil ponovnim Novim akordom. Vse tako kaže, da je Krek hotel biti v vsem in tudi, kar se tiče omenjene revije, perfekten. Želel jo je realizirati tako, da bi vzdržala vsako kritiko. Perfekcionizem mu je bil v krvi, to je dokazal že v „starih“ Novih akordih in nasploh v svojem delu, naj je bilo te ali one vrste. Domnevati smemo, da mu tudi ni bilo neznano, kaj se je v tem zavlačevalnem času dogajalo v Matici. Bržkone je bolj ali manj natanko vedel, da so bile na njegov račun izrečene mnoge kritike in da so imeli v tej instituciji v misli že Adamiča kot njegovega naslednika. Le povedati mu tega niso upali, kajti užival je velik ugled, njegova pozicija je bila v slovenski javnosti trdno zasidrana. Ni bilo verjetno, da bi si jo kdo drznil izzvati.

In vendar se je moralo zgoditi, kar je sledilo. Razgovori med Krekom in Glasbeno matico, ki so trajali skoraj pet let, so se v letu 1927 trgali in končno pretrgali. Tedaj je Lajovic povedal „svoje že parkrat izraženo mnenje, da Novi Akordi pod dr. Krekovim uredništvom ne bodejo slika današnjih glasbenih časov in to iz enostavnega razloga, ker je dr. Krek

z drugimi posli tako preobložen, da ne more zasledovati sedanjega glasbenega razvoja“.

Ta Lajovčeva izjava in njena interpretacija je bila prelomna ter obenem tako rekoč usodna. Njen avtor je z njo hotel kar se le dà jasno povedati, da Krek z novim razvojem glasbe, ki je bil v 20-ih letih tudi na Slovenskem že dovolj razločen, ni bil na tekočem. To je bilo očitno tudi res, ker je hotel eventualno obnovljene Nove akorde urejevati v načinu starih, seveda ne samo po vnanji formi, temveč tudi vsebinsko, idejno. Nekoč so bili še sprejemljivi, novi situaciji pa nikakor ne bi več ustrezali. Oblikovalno pojmovanje je bilo v slovenski glasbi 20-ih let daleč od tega, kakršno je idejno bilo po vstopu v aktualno stoletje.

Nedolgo zatem, ko so bili prekinjeni razgovori med Krekom in Matico, je bilo sklenjeno, da se slednja zahvali prvemu za njegova dosedanja prizadevanja, uredništvo pa ponudi Adamiču, ki je to funkcijo tudi prevzel. Le-tega, ki mu je bil Krek nekoč „duševni oče“, je čakalo odgovorno delo. Izdelal naj bi načrt, kako si zamišlja fiziognomijo nove revije. Predloži ga naj artističnemu odboru, v katerega so bili kooptirani Osterc, Ravnik in Škerjanc. Ko ga bo ta odobril, naj ga potrdi še glavni odbor. Poudarjeno je bilo, da je treba z izdajanjem revije pohiteti.

Svoj sklep za dne 10. 10. 1927 je Glasbena matica sporočila Kreku neposredno zatem, 12. 10. 1927. V pismu, ki mu ga je pisala, je bilo med drugim rečeno: „Odbor je Vaše trezno in prevdarno mišljenje, razloge, pomisleke in težkoče vestno razmotrival in uvidel, da je težko pričeti delo z materijalom, ki je v precejšnji meri le deloma zadovoljiv. Odbor vpošteva tudi Vašo težko in veliko stanovsko zaposlenost in Vaše veliko znanstveno in juridično delovanje. Prizna, da bi Vam bilo težko se angažirati za urejevanje dela, pri katerem v naprej nihče ne more jamčiti povsem zadovoljivega uspeha. / Vpoštevaje istinitost težkoč in obojestranskih razmer odstopa odbor od svoje prošnje, da bi se angažirali z urejevanjem ‚Novih Akordov’, bo premišljeval ali in kako bi bilo sicer mogoče to izdajo pospešiti, ker je trdna odborova namera pričeti z izdajo glasbene revije. / Odbor smatra za svojo častno dolžnost, da se Vam za vse delo, katero ste v njego-

vem imenu vršili za zopetno izdajanje tako ugledne edicije, kakor so bili ‚Novi Akordi' pod Vašim vodstvom, najiskreneje zahvaljuje. Prosi Vas tudi, da navedete izdatke in honorar za trud, ki je bil s tem delom združen, da Vam more iste odbor poravnati. Obenem Vas prosi, da mu vrnete materijal, ki Vam je bil svoječasno izročen in je v namenu nove edicije v Vaše roke dospel. Prosi Vas pa odbor Glasbene Matice iskreno, da mu ne odrečete tudi v bodoče svoje podpore."

Sporočilo Matice Kreku je bilo v vsakem oziru korektno, seveda s pripombo, da je le-ta v tem trenutku dobro vedela, kaj bo sledilo in ji ni bilo treba šele premišljati.

Na to pismo, ki je bilo hkrati odpoved, je Krek odgovoril vljudno in stvarno. Naslovil je svoj odgovor na „slavni odbor" Matice in ga datiral z dnem 26. 10. 1927. Formuliral ga je takole: „Vsebino Vašega c. pisma od 12. t. m. sem vzel na znanje. Prosim Vas samo najprisrčneje, da ugodite moji želji in prošnji, izraženi Vam gotovo že po gospodu ravnatelju Hubadu, da blagovolite izbrati svojemu listu nov naziv. Razloge za to sem pojasnil že gospodu ravnatelju; uverjen sem, da Vam jih je tudi sporočil. Kontinuiteto mojih nekdanjih in večalimanj še sedanjih teženj markirati s starim imenom, nima po mojem mnenju niti pomena, niti koristi, čim krene novi list, kar je pričakovati, v drugo, z mojim in s pojmovanjem starih ‚Novih Akordov' ne ujemajočo se smer. Ugled, ki so ga v resnici uživali ‚Novi Akordi', s samo ponovitvijo naslova ne bode obnovljen; ta ugled si bode novi list vsekako moral priboriti sam. Koristno bi bilo nadaljevanje starega naslova le tedaj, ako bi ga bil urejeval isti urednik kot porok za nadaljevanje starih tendenc. To je torej edina, ali moja srčna želja, ki jo boste, — o tem sem prepričan — gotovo uvaževali. / Ker je materijal, ki ste mi ga Vi izročili in ki sem ga prejel sedaj za bodočo revijo jaz sam, pomešan z mojim materijalom ‚Novih Akordov', mi dovolite, prosim, z ozirom na mojo tačasno preobloženost z nujnimi posli kratek rok za izročitev. Zagotavljam Vas, da Vam bodem ves materijal izročil prej ko mogoče. / Želeč Vam pri Vašem podjetju mnogo uspeha / mi je čas beležiti z odličnim spoštovanjem / udani Krek."

Konec diskusij med Krekom in Glasbeno matico ni bil nepričakovan. Situacijo je Kreku verjetno že prej predočil Hubad, ki ga je po vsem sodeč seznanil tudi z imenom predvidenega novega urednika, pa na primeren način pojasnil tudi vsebino razgovorov na sejah Matice, kolikor so se tikale Kreka. Zato je bilo slednjemu jasno, da bo Adamič idejno ubral svojo pot, drugačno od tiste Novih akordov, ki ni bila naklonjena novim gibanjem. Ni bilo dvoma, da jo bo uveljavljal tudi v reviji, ki jo bo sam urejeval.

Skratka: vse to je bilo v teku že pred 12. 10. 1927. Krek je bil postavljen pred izvršeno dejstvo. S tem se je zaključila njegova uredniška, v glavnem pa tudi kritična aktivnost.

Ko se je Matica seznanila s Krekovim stališčem glede naslova nove revije, je naročila svojemu artističnemu odseku, naj o tem razmisli. Ta se je odločil za naslov Nova muzika, ki bi najbolje ustrezal novi orientaciji. Le-ta naj bi imela poleg notnega dela tudi knjižno prilogo. Glavni odbor se je z vsem tem strinjal.

Nova muzika je prvič izšla v januarju 1928, se pravi, da so priprave zanjo bile aktualne že precej prej. Njen urednik je ob tej priložnosti zapisal: „Stanje naše glasbe je bilo do pričetka svetovne vojne tako ugodno, da smo občutili prenehanje ‚Novih Akordov' kot silno težak udarec... Pod pepelom pa je žarelo dalje in po vojni so se čimdalje pogosteje in silneje čuli klici po novih ‚Novih akordih'. Toda glasba je med tem krenila na nova pota, glasbene tendence novega časa so drugačne kot so bile nekdaj in nova glasba je postala važen duševni problem vseh narodov. Romantičnim ‚Novim Akordom' sledi realna, sodobna ‚Nova muzika'" (Nova muzika, I, 1).

To Adamičevo misel je prav tam (str. 1—2) nadaljeval Vurnik v svojem prispevku z naslovom Nova muzika. Utemeljeval je nastop novega stila, ki se mu je zdel razvojno razumljiv in upravičen. Med vodilne „moderne" skladatelje je štel Busonija, Schönberga, Křeneka, Hindemitha in Stravinskega. Po njegovem mnenju novi stil „ne bo več tako zelo poudarjal osebne in rasne note, ampak bo svetoven, splošno-kolektivna vrednota, kakršno vidimo v nadosebni

sr — ca u — da — na:

de — di so ne — mi ta — ko vse te — žave nosi li in be — di,

a tempo

in be — di ho — di — li s ko_le — ni klo_nečimi tiho na —

spro — ti, espr. in be — di ho — di — li tiho na — spro — ti.

Fragment iz G. Krekovega samospeva Trudna pot

tvorbi srednjega veka in renesanse“. Zavzel se je za naslonitev Slovencev na veliko Evropo in naglasil, da bo za novo glasbo potrebno vzgojiti glasbeni svet in ravno tako publiko.

Tudi Lajovic je razmišljal o Novi muziki (Slovenec, LVI, 1928, št. 83). Za Nove akorde je dejal, da so bili izrazito zahodnjaški. Vprašal se je, kakšne perspektive odpira ime Nova muzika. Sklepal je, da je prej bil poudarek na tehniki, medtem ko kaže, da bo v Novi muziki poudarek na stvari, vsebini, jedru. Če je poudarek na vsebini, je vprašal, kje so viri, ki pomagajo okrepiti lastno muzikalno energijo v njenem tipičnem slovenskem jedru. Prepričan je bil, da „pridemo tem bližje v slovanskem glasbenem občutevanju samim sebi, čim globlje prodiramo vase“ in da se „s tem nujno približamo krvno in duhovno sorodnim glasbenim vrelcem slovanskih bratskih narodov in naravno seveda najbližnjim: hrvaškim, srbskim, bolgarskim in končno ruskim“. Tako pojmovano pomeni ime Nova muzika novo orientacijo, diametralno nasprotno prejšnji orientaciji Novih akordov: „Preorientacijo od zapada na vzhod, od zunanjosti na notranjost, od formalnosti na stvarnost, od tehnike na vsebino, od civilizacije na kulturo. ‚Nova Muzika’ naj pomeni torej izrazito orijentacijo proti vzhodu.“

Nekaj podobnega je bilo v misli tudi Adamiču, ko je pred izidom Nove muzike sestavljal okrožnico in jo datiral z 10. 12. 1927. V njej je naznanil, da bo z novim letom 1928 začela izhajati v založbi Glasbene matice nova revija, dvomesečnik Nova muzika, ki bo prinašala „poleg instrumentalnih in vokalno-instrumentalnih skladb moderne smeri naših skladateljev tudi glasbeno-literarno prilogo, v kateri se bodo obravnavala sodobna glasbena vprašanja najrazličnejše vsebine“. Članki naj bi bili kratki, strokovno koncipirani in „naj bi pomagali naši glasbi do najširšega razumevanja“. Zaželeni so prispevki, ki bi govorili o slovenski publiki, o novi muziki v Evropi in pri Jugoslovanih, o raznih smereh nove glasbe, posebej o instrumentalni glasbi pri Slovencih, Hrvatih in Srbih, tudi o avtorski zaščiti in jugoslovanski sekciji Društva za novo glasbo, o jazzu, saksofonu in mehanični glasbi, o mestu nove glasbe v klavirskih in violinskih

šolah, o učiteljih petja in metodah glasbenega pouka, o slovenski operi od začetka do danes in zlasti o novi evropski operi, o jugoslovanskih orkestrih, o moderni pianistiki in virtuoznosti, o sodobni kritiki, o novih plesnih smereh in moderni plesni vzgoji, o zgodovini glasbenega življenja na Slovenskem in še o mnogih drugih zanimivih glasbenih vprašanjih.

Adamič je razgrnil pisano paleto glasbenih problemov, o katerih naj bi poročala Nova muzika. Domneval je, da je vsem „razvoj slovenske in vse jugoslovanske glasbe pri srcu“ in upal je, da bodo sodelavci nove revije „s svojim prispevkom ljubeznivo pripomogli k čim najbolj zanimivi vsebini za našo glasbo potrebnega lista“.

To okrožnico je poslal tudi Kreku in mu še nanjo pripisal: „Prav iskreno in nujno Vas prosim za ves notni materijal, ki ga še hranite za novi glasbeni list. Zelo, zelo ga potrebujem. Težko mi bo dostojno in tako spretno ter duhovito voditi ‚Novo Muziko', ki je hčerka Vaših Novih akordov, kakor bi to zamogli Vi. Prosim Vas, glejte na ‚Novo Muziko' s tako ljubeznijo, kot na dete Vaših in naših ‚Novih Akordov'“.

Krek je imel o Adamičevi okrožnici kajpak svoje mnenje, ki je bržkone bilo vprašljive narave. Zamislil se je tudi ob omenjenem pripisu. Zaprošeno gradivo je uredniku Nove muzike gotovo posredoval, v tej reviji pa ni sodeloval ne kot skladatelj ne kot sodelavec njene knjižne priloge. Ne morda iz načelnih razlogov, bolj zato, ker v tem času, to je ob koncu 20-ih let, ni bil aktiven ne kot ustvarjalec in tudi ne kot glasbeni pisec.

Koncept, ki si ga je ustvaril za Novo muziko, je Adamič hotel tudi realizirati. Njegov program je bil sicer relativno blizu tistemu, ki ga je imel Krek za Nove akorde, vendar je bil vsebinsko širši in pred vsem idejno drugačen. Soroden pa je bil s Krekovim, kolikor se je tikal slovenske glasbene produkcije in usmerjenosti v širši jugoslovanski prostor — Kreku je bil v misli celo južnoslovanski okvir. Ta in v določenem smislu tudi vseslovansko pogojen program je mikal še Lajovca, ki ga je v tem smislu gotovo navdihoval njegov odpor do dominacije nemške glasbe v evropski glasbeni sferi.

Kljub nekaterim podobnostim s Krekom sta se Adamič in Lajovic, oba njegova nekdanja tesna sodelavca, od njega v 20-ih letih odločno odvrnila, posebno in predvsem zaradi idejnih stališč, ki jih je Krek zastopal v Novih akordih. Lajovic v tem času ni bil kdove kaj naklonjen nekdanji Krekovi reviji. Vendar njegova sodba o Novih akordih v marsičem ni odgovarjala dejstvom, tudi specifične slovenske glasbene situacije začetka 20. stoletja ni dovolj upoštevala. Bila pa je tipična za umetnostni nazor in nacionalno-politično usmeritev tega skladatelja, ki se je oziral proti vzhodu in odklanjal zahod, od koder je sicer sam vsrkaval svoje znanje, stil in bolj ali manj tudi izraz.

Novo muziko so sprva podprli tudi Zbori. Ko so jo najavili, so poudarili, da želi „odpomoči produktivnim in reproduktivnim umetnikom ter glasbenim ljubiteljem“ in dati „solistom vseh panog novo, dobro umetniško gradivo“, za napredkom hrepenečim skladateljem zatočišče in prostor za objavo njihovih „umotvorov“, široki publiki pa „vpogled v novo ustvarjanje in preorientacijo v moderni smeri“. Domnevali pa so da bo „pri konservativno orijentirani naši publiki“ Nova muzika najprej morda „zadela ob upor“, toda „naš mladi, borbeno ubrani naraščaj, hoče nova pota, hoče med svet, mora živeti z živimi“. Novo muziko so Zbori smatrali za naslednico Novih akordov (Zbori, IV, 5), za njeno vsebino pa so dejali, da je zanimiva. Priporočili so jo „vsem, ki se zanimajo za pota novih glasbenih smeri“.

Že kmalu nato, ko so Novi muziki izrazili svojo naklonjenost, pa so Zbori svojo sodbo o njej spremenili. Spotaknili so se ob njeno vsebino, češ, Nova muzika se izdaja „recimo za 25 oseb“. Naglasili so, da so Novi akordi začeli previdneje. Takrat da je vse šlo preudarno in polagoma preobračajoče naprej. „Zdaj pa imamo sangvinike, morda nekak ‚Sturm und Drang‘“.

Kakšna pa je vsebinsko pravzaprav bila Nova muzika?

V njej in njeni dodatni notni prilogi (Mala nova muzika) so mogli objavljati svoje skladbe tudi taki avtorji, ki niso bili usmerjeni v novo in so se do neke mere le približevali s tem, da so akordično bogatili svoj stavek ter mu na ta način dajali sodobnejši zven. Nova muzika potemtakem ni bila rigoro-

zno sodobna, temveč stilno razmeroma tolerantna. Seveda pa je izkazovala prednost delom, ki so bila zasnovana v skladu z načeli sodobnejših oblikovalnih nazorov.

Avtorji v Novi muziki objavljenih skladb so tako bili starejši, mlajši in najmlajši ustvarjalci, tako še tisti iz kroga Novih akordov kot poznejši vse do najnovejšega časa. Med njimi so bili Lajovic, Adamič, Ravnik, Šantel, Pavčič, Premrl, Škerjanc, Arnič, Bravničar, Osterc, Kogoj, Koporc, Logar, Kozina, Šivic, Pahor, Žebrè, Ukmar, Tomc. Razen slovenskih so sodelovali v Novi muziki tudi hrvaški (Širola, Grgošević, Odak, Slavenski, Dobronić, Gotovac, Andreis), srbski (Milojević, Tajčević), bolgarski (D. Hristov) in češki skladatelji. Slednji so bili še posebno zaželeni, to predvsem zavoljo stikov, ki sta jih imela z njimi Adamič in zlasti Osterc, zagledan v češko moderno in hoteč prenesti njene izkušnje in dosežke v slovensko prakso. Kot član artističnega odseka Glasbene matice je seveda lahko vplival na usmeritev Nove muzike. Verjetno je bila četrta številka prvega letnika nove revije po njegovi zaslugi v celoti posvečena češki glasbi: K. B. Jiráku, J. Suku, V. Nováku, J. B. Foersterju, O. Ostrčilu, O. Zichi, E. Axmanu, B. Vomáčki, O. Šínu, J. Křički, R. Karelu in A. Hábi. Skladbe teh avtorjev so bile po stilu različne, najradikalnejša je bila Fantazija št. 6 za četrttonski klavir A. Hábe. Ta in ona skladba, posebno omenjena Fantazija, je gotovo vznemirila marsikaterega slovenskega, ne samo konservativno, temveč tudi naprednejše orientiranega komponista in glasbenika nasploh. Potemtakem ne preseneča, da so ta in tem podobna dela v slovenskem glasbenem svetu naletela na odpor, na konflikt z njegovim estetskim okusom, ki je bil navkljub postopnemu stilnemu progresu na splošno še vedno precej tradicionalen. Polpreteklost se še dolgo ni v celem umaknila novemu, v širokih vrstah muzikov in poslušalcev je bila še krepko navzoča in dovolj trdno zasidrana.

Nove ideje je širila tudi knjižna priloga Nove muzike, z njimi pa ostrila nasprotovanja novemu nasprotujočih glaşbenih krogov. Obsegala je načelne članke, ki so se nanašali na problematiko sodobne glasbe in njeno upravičenost, novosti iz domačih glasbenih glasil, osebne vesti, poročila iz kon-

certne dvorane in Opere, bralce je seznanjala tudi z raznimi glasbenimi zanimivostmi iz mednarodnega sveta, z muzikalijami in glasbenimi publikacijami. V njej so bili tudi zapisi o novi ali novejši češki glasbi (Z. Nejedlý, R. Veselý, I. Krejčí, J. Hutter), pa tudi o poljski (Osterc) in bolgarski ustvarjalnosti (Hristov). Vrsta kvalitetnih sodelavcev je bila kar široka, med njimi so bili poleg že omenjenih še Mantuani, Vurnik, P. Markovac, O. Šourek, Lajovic, Koporc in M. Pozajić, pa pisno sicer manj plodoviti, toda razgledani Osip Šest, Iv. Karel Sancin, R. Savin, A. Balatka, Ivan Karlin, P. Kozina in K. Mahkota.

Tako usmerjena Nova muzika pa je bila za slovenski svet očitno še nekoliko prezgodnja. Za njene ideje, naj so se tikale notnega dela ali knjižne priloge, za njeno sodobno naravnano usmerjenost in za prenekatero skladbo, ki jo je objavila in po tej strani dokazala svojo širino — vanjo so razen navedenih svoje skladbe prispevali še številni manj pomembni avtorji, na primer L. Zepič, J. Klemenčič, J. Gržinič, A. Jobst, M. Železnik, B. Ščck, K. Planinšek, P. Rančigaj, M. Salać, A. Dolinar in M. Rožanc — slovensko glasbeništvo po vsem sodeč ob koncu 20-ih let še ni bilo zrelo ali vsaj ne voljno, da bi se sprijaznilo z njimi.

Vse to, odpor proti novemu, ki je v posledicah minimiral število naročnikov, je povzročilo, da je Nova muzika živela le dve leti (1928, 1929). Ko je prenehala izhajati, je Krek komentiral njen konec (Življenje in svet, X, 1931, 705). Primerjal jo je z Novimi akordi, ki bi po njegovem mnenju, če bi se ravnali po istih načelih, „gotovo ne bili živeli dalje“ kot nova revija. Pravega nadaljevalca nekdanjih Novih akordov je videl v Zborih, Novim akordom pa pripisal mnogo večji pomen kot Novi muziki, ki da se je trdno držala „ekskluzivnih načel napredovanja“, za kar je sodil, da je bilo narobe. Bil je mnenja, da so Novo muziko vodili aristokratski vidiki, medtem ko so bili Novi akordi „demokratsko“ urejevani, pri njihovem vodstvu se je „udeleževal tudi narod, ker sem upošteval tudi njegove želje, njegov okus, njegov nivo, kolikor je dopuščal cilj, ki sem ga imel pred očmi“.

Tej Krekovi presoji je mogoče in tudi treba oporekati. Formuliral jo je z vidika, ki je bil realen na začetku 20. stoletja

in v vsem ni upošteval glasbenih razmer in kriterijev, ki so že bili značilni za obdobje 20-ih let, še posebno, ko so se ta zaključevala in prehajala v še radikalnejši čas 30-ih let. Če bi hotel, bi Krek to videl in vedel. Spreminjanje stilne situacije mu ni moglo ostati prikrito. Vendar: vse to se ni skladalo z njegovim umetnostnim nazorom, s predstavo, ki si jo je ustvaril za umetnost in njeno bistvo. Preprosto rečeno: resnice ni hotel sprejeti, vzeti na znanje. Svojemu pojmovanju je ostal dosledno zvest, četudi se je križalo s konkretnim stanjem tedanjega sveta nasploh in glasbe še posebej.

O vrednosti Novih akordov so podobno kot Krek mislili in razpravljali še mnogi poznejši glasbeniki. Med njimi tudi Škerjanc, ki je bil v času Nove muzike član artističnega odseka Matice in bi tako lahko vplival na idejno smer, za katero se je odločila Nova muzika, to toliko prej in bolj, ker je bil sam njen sodelavec. Ko je že dolgo ni več bilo, je zapisal, da ostanejo Novi akordi za slovensko glasbo „ne samo zgodovinska zakladnica, temveč tudi bogat vir živih misli v besedi in glasbi“ (Letopis Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani, 1943, 223). Podobnega priznanja Novi muziki ni izrekel.

Med redkimi Krekovimi glasbenimi zapisi izza časa med obema vojnama je še značilna njegova reakcija na članek Naši muzički putevi (Narodno djelo, 1927, št. 53), v katerem je neki Onys očital starejšim slovenskim skladateljem, da so pod vplivom nemške romantike, mlajše, med katere je štel Deva, Kogoja in Adamiča, pa je nazval „male schönbergovce“. Urednik Zborov, Prelovec, je pozval nekaj glasbenikov, da povedo, kaj mislijo o tem članku anonimnega avtorja, ki se očitno kdove kaj ni spoznal na glasbo. Tudi Kreka. Ta je članek ostro zavrnil in odklonil vsako polemiziranje, ker „Onysa“ ni smatral za vrednega, da bi se z njim pogovarjal.

Sicer pa se Krek v medvojem času z glasbeno kritiko in publicistiko ni več ukvarjal. Zanj sta bili obe precej časa pomembni in plodni delovni področji, vse od zadnjega desetletja 19. stoletja do konca Novih akordov in deloma še nekaj čez, čeprav samo občasno.

Po neki domnevi (M. Škerlj, ib., 27—28) naj bi bil Krek še avtor nepodpisanega članka Tudi glasbena kritika na stranpotih (Glas naroda, I, 1935, št. 73), v katerem je nekdo očital glasbeni kritiki monopolizem in se vznemirjal nad skladatelji, ki so hoteli biti avtoritativni. Če sodimo po stilizaciji, ki pa ni bila Krekova, je bil piscu v misli tedanji moderni krog. Govoril je o „nekem vodečem novostrujarju“, ki da ima „doberšen del našega kompozitorskega naraščaja na svoji vesti“ — gotovo je mislil na Osterca. Da bi podkrepil svojo trditev, se je skliceval na Nove akorde oziroma na Kreka, od katerega je prevzel tudi nekatere navedbe, ki se ujemajo s Krekovimi stališči v njegovih kritičnih zapisih. Ravno to spodbija domnevo o Krekovem avtorstvu omenjenega članka, (ki nikoli ni bilo anonimno). Kdo je bil pisec tega polemičnega sestavka, ne vemo. Prav gotovo nekdo od slovenskih glasbenikov, ki tudi v 30-ih letih ni priznaval novega v glasbi, kakor sodobnosti niso sprejeli še mnogi njegovi stanovski vrstniki, med katerimi je sicer bil tudi Krek.

UMEVANJE MODERNIZMA

Kaj misli o moderni in kako si jo predstavlja, je Krek razločno povedal že v svojem predgovoru za prvi letnik Novih akordov in ob njihovi desetletnici. Nekako tedaj, okrog leta 1910, 1911, ga je Izidor Cankar vprašal, ali meni, da bo novejša glasbena struja, ki jo zastopa v Novih akordih, zmagala in če bo, zakaj. Krek mu je odvrnil: „Nisem prorok. Vendar prav nič ne dvomim, da bo moderna struja prodrla. Prodrla pa bo zato, ker je upravičena in potrebna. Moderni so uvedli novo harmoniko, ker naš stari harmonski aparat — kot ga ima na primer Haydn — ne zanima več. Pomislite, koliko sto let se je delalo s tistimi par toni, ki jih imamo. Permutacije 12 tonov našega tonovnega sistema imajo navsezadnje tudi svoje meje. V melodičnem oziru ima torej iznajdba čim dalje bolj težko stališče, dasi ima velevažni pomočnici v bogatejši, večinoma narodno-karakteristično pobarvani ritmiki in v prostejših formah. Vedno večje težave pri ustvarjanju novih tvorb so dovajale do takoimenovane celotonovne lestve, k uporabljanju starih cerkvenih tonovnih načinov, slednjič celo k abstruznosti lestve četrtinskih tonov. Glavni činiteljici moderne glasbe pa sta vsekakor neizmerno bogatejša harmonika in bujna, do skrajnosti izrazita instrumentacija. To so takorekoč zunanji znaki moderne glasbe. Moderna struja je torej potrebna; pa je tudi zato upravičena, ker je bistveno, to je glede duha popolnejša od stare. Ona išče namreč sorodstva z drugimi umetnostmi, zlasti s poetiko, se bliža k besedilu, ga popolnoma absorbira. Iz tega posestrimstva z drugimi umetnostmi, s slikarstvom in zlasti s poezijo se je izcimila programska muzika, zlasti od Liszta naprej, moderna opera od Wagnerja, moderna pesem približno od Hugona Wolfa. Popolna apercep-

cija vsebine dotičnega prizora, dotičnih čustev, je značilna za moderno. Če vzamete staro šolo, na primer Schuberta — ne Schuberta, on je že preveč moderen! — ampak kogarkoli naših starih, boste videli, da je melodija na besedilo prilepljena. Moderni hočemo drugače: glasba in besedilo naj se medsebojno pronikneta, da sta kakor ena misel, ki bije v dveh srcih. Sicer pa to ni nič novega, ker je že Wagner vstal in zmagal z istim nečelom. Nekateri novih so sicer pustili Wagnerja glede harmonike in instrumentacije za seboj in porabljajo mnogo kompliciranejši aparat, toda princip je vedno isti. Zato ne dvomim o bodočnosti moderne glasbe.“

Iz teh besed se jasno in nedvoumno kaže odločna Krekova privrženost oblikovalnemu nazoru, ki so ga v svojih delih uveljavljali pozni in deloma novi romantiki. Ti so, vezani na ravnokar omenjeni stilni usmeritvi in na njune stranske poganjke, poskušali z bogatejšimi harmonskimi kompleksi ujeti korak z novejšo zvočnostjo, pri tem pa so se izognili novejši sistematiki, ki je niso prevzeli. Kreku so bili všeč, hotel se jim je približati tako v svojih kritičnih zapisih kot v svojem ustvarjanju. To je razvidno iz njegovih poročil v Novih akordih in tudi iz njegovih „Wiener Musikbriefe“ („Dunajskih glasbenih pisem“), ki so zanimiva po tematiki in tudi po izvirni zasnovi. Objavil jih je leta 1914.

Za svoja „Wiener Musikbriefe“ je Krek dejal, da želi z njimi „über Wiener Musikleben berichten, etwa nach Art meiner vor Jahren in der 'Südsteirischer Post' veröffentlichen 'Grazer Kunstbriefe' oder meiner späteren 'Konzertepisteln' aus Leipzig“ (Laibacher Zeitung, 1914, št. 43 in 44). Svoje sodelovanje v Laibacher Zeitung je pojasnil s tem, da je feljton s področja umetnosti in znanosti „in der slowenischen Tagespresse viel zu wenig gepflegt“. To je bilo tudi res. V Laibacher Zeitung je imel za svoj namen več priložnosti. Zato se je odločil, da bo v tem časniku izčrpneje pisal „über slavische Tonkunst und slavische Tonkünstler, denen deutsche Blätter bei der Überfülle des Gebotenen naturgemäss eingehendere Berichte nicht widmen können“.

V teh svojih pismih je Krek razmišljal o glasbenih problemih, ki so se mu zdeli aktualni. Izvedbe, o katerih je pisal, so mu bile le bolj za izhodišče, služeče za pojasnjevanje ra-

znih širše dimenzioniranih fenomenov. Značilno je, da je bil v njegovih razglabljanjih tako rekoč povsod in vedno navzoč Wagner, ki mu je bil vzor, ki mu je bil ves predan in ki se je k njemu stalno vračal.

Karkoli je sporočal v teh svojih pismih, vse se je nanašalo na konec 19. in začetek 20. stoletja, na tedanjo še interesantno, toda počasi že usihajočo stilno orientacijo. Krek je občudoval poleg že omenjenega Wagnerja tudi Richarda Straussa in še druge osebnosti iz sorodnega kroga. V njih in morda še v estetskih pojmovanjih H. E. Pfitznerja in E. Hanslicka je verjetno treba iskati in videti vir za njegovo umevanje modernega. Primeri iz njegove glasbene dejavnosti to v marsičem potrjujejo. Razna druga umetnostna naziranja je ostro zavračal.

V Krekovem jeziku je bilo „moderno“ identično z „naprednim“ in obratno. Gotovo je vedel, da se je ta pojem uporabljal že skozi stoletja, v katerih sta si bili „musica moderna“ in „musica antica“ nasprotujoči, stilno nasprotni. Kar je bilo prej, je bilo zastarelo, neuporabno, drugačno od tega, kar je nastajalo pozneje. Estetski okus se je spreminjal, česar ni mogoče zanikati. Čas je rinil „musico antico“ v ozadje, vendar pe ne v pozabo, morda začasno, nikakor pa ne za stalno. Primeri iz glasbene preteklosti to v vsem potrjujejo.

S to resnico se je srečal tudi Krek. Ne morda samo na primerih zahodnoevropske, temveč tudi slovenske glasbe. Tudi v njegovi mladosti se je starejše bílo z novejšim, s tem, kar je priznaval tudi Krek, ki se je smatral za modernista, za stilno enako ali podobno usmerjenega skladatelja, kot so bili Lajovic, Adamič in pozneje še Ravnik, pa ob njih tudi Savin, Josip Ipavec in še nekateri nadaljnji avtorji, ti bolj oni manj aktualni.

Kakor je Krek razumel „moderno“ — ravno on je to poimenovanje uvedel v slovensko glasbo na začetku 20. stoletja — so ta pojem razumeli številni glasbeniki širom Evrope, ki so bili stilno enako ali sorodno usmerjeni kot on, za katerega vemo, da ga je s to vsebino in karakteristiko hotel realizirati v Novih akordih in je v tem v določenem smislu tudi uspel. Ob prehodu v dvanajsti letnik Novih akordov je napovedal,

da nas ta „najde zopet docela v dvajsetem stoletju, v moderni obleki in z modernimi čustvi, torej v sedanjosti, morda celo z enim korakom v bodočnosti, v boljši bodočnosti“. Kar je bilo objavljeno v tem letniku, pa ni bilo v skladu z njegovo napovedjo. Med seboj je bilo stilno zelo različno, obsegalo je Adamičeve, Gerbičeve, Hladnikove, Groebmingove, Hochreiterjeve, Jerebove, Kimovčeve, Krekove, Mirkove, Pavčičeve, Premrlove, Ravnikove, Rožančeve in Švikaršičeve skladbe. Stilni lok je bil širok, segel je vse od zgodnje do pozne romantike, deloma je še tipal tudi v novo romantiko in tu pa tam celo v impresionizem. Kje neki, v čem je bil videl Krek „korak v bodočnost“? Najbrž v Ravniku, Adamiču in Lajovcu, pa verjetno tudi v samem sebi, saj se je v njegovih sedanjih skladbah ponekod v obrisih nakazoval premik k postromantičnemu.

Kar se je zdaj, torej nekje na prehodu v drugo desetletje kazalo na slovenskem glasbenem prostoru, se je v glavnem res že krilo z dogajanjem v širšem evropskem okviru. Poslušalci so se tu in tam še vedno za starejšo, zlasti polpreteklo glasbo navduševali bolj kot za novejšo. Pozna in nova romantika, pa tudi postromantika, vse to je bilo povsod še zelo aktualno, čeprav že dolgo ne več novo, razen na Slovenskem, kjer se je še posebno začela oživljati nova romantika, ob njej pa nekoliko tudi že postromantika. Na splošno pa so bili Wagner, Brahms, Brückner, H. Wolf in R. Strauss še zelo vplivni, priljubljeni in cenjeni skladatelji.

Kljub prodoru v novejše stilne smeri pa se slovenska „moderna“ še zdaleč ne more primerjati z enako ali podobno orientirano zahodno ne po eksaktni stilni podobi ne po umetniški kvaliteti in seveda tudi ne po pomenu osrednjih osebnosti. S teh vidikov so bili zahodnim primerkom še najbližji nekateri Savinovi, Lajovčevi in Ravnikovi samospevi, Ravnikovi in Adamičevi zbori ter Ravnikove klavirske skladbe. Skladb z drugih kompozicijskih področij pa skoraj še ni bilo v slovenski glasbi izza časa Novih akordov. Po tej strani so obstajali le redki primeri, ki so bili neprimerljivi s tem, kar je bilo v zahodnoevropski glasbi na področjih, ki so nam v misli.

Vendar pa je treba pritrditi ugotovitvi, da se je slovenska

glasba po vstopu v 20. stoletje bistveno premaknila. Način oblikovanja se je spreminjal in spremenil navzlic odporu s strani skladateljev, ki so bili stilno še globoko v preteklosti ali v najboljšem primeru na njenem robu, v sferi, ki je bila odmaknjena od zornega kota zaželene slovenske prihodnosti. Prej omenjeni premik pa je veljal v smislu, kakršnega si je izoblikoval Krek v svojem pojmovanju o umetniškem ustvarjanju, od katerega so tedanji slovenski skladatelji odstopali le deloma in izjemno.

Relativno podobno, toda z mnogo večjimi in drugačnimi uspehi je tekel razvojni proces na zahodu, delno tudi na severu in vzhodu Evrope, kjer so delovali imenitni avtorji, tako poleg R. Straussa na primer Leoš Janáček, Skrjabin in Debussy, med katerimi sta bila še posebno značilna postromantični realist Janáček in impresionist Debussy. S to skladateljsko generacijo, ki se med seboj sicer zelo razlikuje, ni imela slovenska glasba začetnega 20. stoletja skoraj nič skupnega. Rahlo so se ji v svojih drobnih skladbah morda približali le Lajovic, Adamič, Ravnik in mladi, takrat še v neznano tipajoči Kogoj. Kaže, da so sprva le naslutili elemente, ki so spreminjali dotedanja gledanja na grajenje kompozicijskega stavka, na formiranje motivike, koncipiranje harmonskega tkiva, strukturo orkestra in zasnovo instrumentacije. Ni dvoma, da so zavestno ali podzavestno čutili, da se poraja nekaj novega, četudi se tradicija še ni umaknila oziroma se je le počasi umikala.

Novejša pojmovanja je Krek ali namerno prezrl ali pa jih še ni poznal. Verjetnejša je prva domneva. Seveda novega evropskega sporočila in novo nastopajoče prakse tudi ni oznanjal, ne v svojih načelnih, idejno pogojenih razmišljanjih in še manj v svojem lastnem ustvarjanju.

Prezrl pa je Krek tudi še radikalnejša pojmovanja, ki so oblikovala nov, od dotedanjega čisto drugačen umetnostni nazor, katerega spiritus agens in movens je bil Arnold Schönberg. Tudi ta je bil sprva pod Wagnerjevim in Debussyjevim vplivom. Od pozne ali še točneje nove in postromantike ter impresionizma pa se je oddaljil že v svoji Kammersymphonie (1906), v kateri je že nedvoumno nakazal svojo preorientacijo v ekspresionizem. Ta stilni preobrat je

postajal pri njem poslej vedno očitnejši, še zlasti v Drei Klavierstücke (1909), v Fünfzehn Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten von St. George (1908—1909) in v Fünf Orchester-Stücke, kjer je že prehajal v svobodno tonalnost in konkretiziral nov način glasbenega upodabljanja. Nova, njegova smer se je razhajala z zakonitostmi kompozicijskega stavka, ki je veljal dotlej. Ideje, ki jih je zastopal F. Busoni v svojem Načrtu nove estetike glasbe (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 1907), je Schönberg prenesel v svojo ustvarjalno prakso, zanje pa pridobil tudi Albana Berga in A. v. Weberna, ki sta se uvrstila v njegov ožji krog in to izpričala s svojimi skladbami: Berg v Godalnem kvartetu (1909—1910) in Webern v Fünf Lieder nach Gedichten von St. George ter v Sechs Bagatellen za godalni kvartet (1913).

Da tega, kar in kakor so ustvarjali Schönberg, Berg in Webern, Krek ne bi poznal, se zdi kar neverjetno. Dunaj mu je nudil vso priložnost, da se je s tem seznanil, le da tega očitno ni hotel vzeti na znanje, kajti zavračal in preziral je vse, kar po njegovem ni sodilo v umetnost, čeravno se je izrekal za vse, kar ni bilo v opreki z „naprednim“. „Schönbergijanstvo“ po vsem sodeč zanj ni bilo umetnost in tudi ne napredno. Gotovo mu je bil znan koncert na Dunaju leta 1912 — morda ga je celo poslušal — na katerem so predstavili skladbe avtorjev, ki so izšli iz Schönbergove šole. Tedaj, tako beremo, „kam es neurlich zu aufregenden und wüsten Schimpfereien, Abohrfeigungen und Forderungen. Herr von Webern schrie auch von seiner Loge aus, dass man die ganze Bagage hinausschmeissen sollte, und aus dem Publikum kam pünktlich die Antwort, dass man die Anhänger der miesliebigen Richtung nach Steinhof (Irrenanstalt bei Wien) abschaffen müsste. Das Toben und Johlen im Saale hörte nicht mehr auf. Es war kein seltener Anblick, dass irgendein Herr aus dem Publikum in atemloser Hast und mit affenartiger Behendigkeit über etliche Parkettreihen kletterte um das Objekt seines Zornes zu ohrfeigen“.

To je moralo biti kar dramatično. Na podoben način je večji del dunajske publike zavrnil tudi druge koncerte nove dunajske šole.

Vendar novo v glasbi ni ostalo prikrito niti v Novih akordih. Kar je Krek pisal o „moderni obleki“, „modernih čustvih“, o perspektivni prihodnosti v njegovem pojmovanju, očitno ni veljalo za vse njegove sodelavce in se je odrazilo na njemu nasprotujoč način, čeravno v zelo širokem smislu. Po vsem sodeč so nove ideje v neki meri vplivale tudi na nekatere skladatelje, ki so spadali med skladatelje Novih akordov. Krek jih je, kolikor so bile obsežene v zapisih, sprejel brez komentarja in objavil, čeprav mu niso ugajale. Drugačnega mnenja kot on je bil na primer M. Lubec. Ko je razglabljal o Krekovem pogovoru s Cankarjem, je dejal, da se s tem, kar je o novem izjavil Krek, sploh ne strinja. Mislil je na pasus: „Vendar pa ne gre zamenjavati pojma moderne glasbe z najnovejšo glasbeno šolo, zlasti dunajsko, katere glavni zastopnik je Arnold Schönberg. Ta struja ne pozna nobenih zakonov več in se drži načela, da mora biti vse lepo, karkoli umetnik čuti, in sicer ravno zato, ker tako čuti. Poštenosti teh ljudi ne sumničim, toda njihovih kompozicij odobravati ne morem, ker menim, da umetnosti brez zakonov ni. Dokler bom jaz urejeval Nove Akorde, je gotovo, da v to struno ne bodo zašli.“

Krekovo pojmovanje modernega je bilo popolnoma drugačno od tistega, ki velja v evropskem merilu, po katerem nastopa obdobje moderne kompozicijske šole šele z ekspresionizmom. Vsi seveda niso mislili tako, tudi slovenski glasbeniki ne. Njim se je zdelo stilno spreminjanje v času Novih akordov in Krekovo pojmovanje o umetniškem ustvarjanju v primerjavi z aktualno slovensko glasbeno situacijo nekaj čisto novega. Zdelo se jim je „moderno“ — točneje bi bilo „novo“ — in takšno je res bilo, vendar samo v slovenski glasbi. Medtem zunaj slovenske dežele to že dolgo ni več bilo, pa čeprav tudi tam, na evropskem zahodu, nastajajoče nove oblikovalne razmere še niso bile jasne, vsaj ne večini glasbenega občinstva in niti številnim poklicnim glasbenikom, med katerimi so bili tudi kritiki. Toda to ni nerazumljivo. Predvsem zato ne, ker je spreminjevalni proces vselej in podvsod počasen, vendar nujen. Komaj se pojavi „novo“, že stari in prihaja novejše „novo“. Tako je bilo tudi po vstopu v 20. stoletje, ko se je dotedanje le zelo nerado pomikalo v ozadje in je uporno zadrževalo razvoj, da bi se čim dlje

ohranilo. V tako naravnanih tendencah Krek vsekakor ni bil osamljen.

Lubec je v istem zapisu (Novi akordi, XI, lit. pril., 10) izjavil, da soglaša le s tistimi Krekovimi mislimi, „ki se tičejo razvoja glasbe nasploh“. V nadaljevanju je zapisal, da pred leti tudi skladb Richarda Straussa „marsikdo ni mogel kot 'lepe' upoštevati“ in da se nam morda „godi pri omenjenem Arnoldu Schönbergu ravno tako. Razvoj vsake umetnosti opazujemo v šolah, in zato nikakor ne morem sedaj, ko še nimamo prav nobene distance od Schönbergove 'šole' smatrati jo kot zgrešitev pravega pota“.

Za Lubčevo pojmovanje, ki je bilo perspektivno pozitivno, je bilo tako razmišljanje v letu 1912 prav presenetljivo. Bilo je v polnem nasprotju s Krekovim, lahko bi rekli, dogmatično naravnanim in razumljenim nazorom.

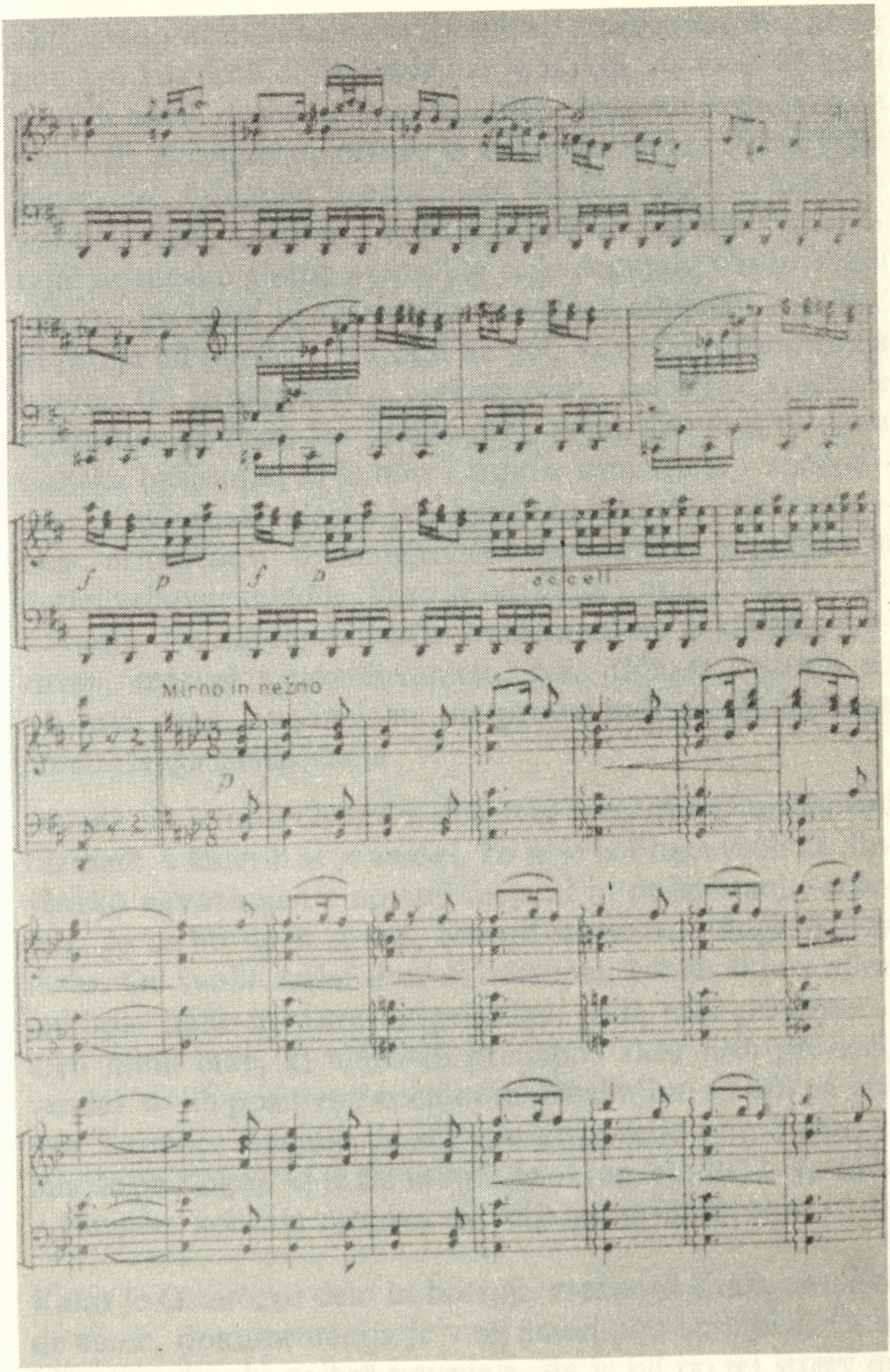
Za Lubcem se je v Novih akordih oglasil tudi Adamič, v katerega je Krek upravičeno stavil mnoge upe, ki jih je ta skladatelj v teku svojega razvoja daleč presegel. Že v letu 1913 (Novi akordi, XII, lit. priloga, 51) se je vpraševal, kaj neki je to, kar ga privlači, ko posluša Schönberga. V Trstu je poslušal njegov zgodnji, toda že značilni opus 4 (Verklärte Nacht) in zapisal o njem: „Zadnji dan marca so se na Dunaju zaradi Schönberga stepli, pri nas v Trstu pa bi ga objemali, če bi bil tu. Podlaga sekstetu (dve gosli, dve violi in dva violončela) je Dehmlova pesnitev 'Jasna noč'. Delo mi je ugajalo, in temu se sam čudim. Ne poznam sicer dosti Schönberga, a na klavirju je čisto drugačen. V orkestru, in ta sekstet je cel orkester, se kakofonije skrijejo, ker utonejo v neprestanem moduliranju in menjavanju barv, v simfonskih krikih in brezobzirni kontrapunktiki. Delo sestoji iz samih majhnih motivčkov, ki so med seboj v problematični zvezi. Semtertja kak jasen trenotek se zdi kar nelogičen. Končnega vtiska sploh ni. Kakor bi pihnil, je vse pozabljeno. Avditoriju se je skrivoma zdehalo, vendar je ob koncu bilo dovolj ploskanja; najbrž ostentativnega, na račun 'barbarskih' Dunajčanov. Pozabili so menda, da se njihovemu futuristu Marinettiju v Rimu in drugod tudi ni boljše godilo, kot Schönbergu doma.“

Adamič je bil kritičen, toda ne neobjektiven. Nad Schönbergom se je navdušil, če že ne v vsem, vsaj deloma, predvsem pa se je ob njem zamislil. V njegovem delu je slutil nekaj, česar še ni poznal. To ga je impresioniralo, ne samo umsko, temveč tudi čustveno. Ko je pozneje bolje spoznal njegove skladbe, se je njegovo pozitivno vrednotenje tega avtorja in njegovih ustvaritev še znatno poglobilo.

Kako neki je bilo Kreku, ko je bral na primer Lubčeve in Adamičeve zapise? Najbrž mu ni bilo vseeno, ob njih se je verjetno tudi sam zamislil in domeval, če je bilo še tako neprijetno, da bo prihodnost drugačna, kot si jo je predstavljal on. Kljub temu je vztrajno sledil svojim načelom in nove „struje“ — z izjemo mladega Ravnika in Kogoja, ki pa sta bila v času Novih akordov še daleč od čistejšega oblikovanja nove smeri — v Novih akordih ni podpiral, kaj šele da bi jo realiziral. To mu je bilo toliko laže, ker so se z njegovimi umetnostnimi naziranju skladali malone vsi sodelavci. Ta istosmernost se je počasi začela sicer krhati, vendar ne tako močno, da bi ga to motilo ali vznemirjalo.

„Moderno“ se je kot pojem uveljavilo s Krekom v prvih desetletjih 20. stoletja, pravzaprav že v njegovem začetku. Ta izraz so prevzeli tudi njegovi ožji sodelavci. Stilne spremembe, ki so se tu in tam nakazovale v Novih akordih, so imeli za revolucionarne. Kajpak v slovenskem okviru, ki tedaj še ni bil identičen z zahodnoevropskim. Vendar se mu je začel bolj in bolj približevati, v neki meri tudi po nenameravani Krekovi zaslugi, ki pa že v njegovem času ni ostala neopažena. Nanjo so opozarjali razni pisci, ki so tudi Kreka imeli za modernista. To je celo sam mislil o sebi. Dejal je, da si pač sme „laskati, da so me zmerjali z revolucionarjem, in morda sem tudi res marsikaj zagrešil“. Čeravno se je sčasoma stilna situacija v slovenski glasbi bolj ali manj spremenila, je to mnenje o njem veljalo še v 30-ih letih. Celo Osterc ga je štel za modernega. Kako to in zakaj se mu je zdel Krek zanimiv še, ko je bil že čez deset let v Ljubljani?

Ob koncu 20-in in v 30-ih letih je bil Osterc gotovo najzanimivejša osebnost v slovenski glasbi. Vanjo je vnesel neoklasicizem, ki ga je obarval še z ekspresionističnimi odtenki, neutrudno je skladal in povezal slovenski glasbeni svet s širo-


f
p
f
p
accell
Mirno in nežno
p

Fragment iz G. Krekovih klavirskih Domačih epizod

kim evropskim in zunajevropskim, zrevolucioniral ga je bolj kot kdorkoli dotlej, zgledno je skrbel, da so se na koncertnih odrih doma in v tujini poleg njegovih predstavljala tudi dela skladateljev mlajše in mlade slovenske ustvarjalne generacije. Oznanjal je nove ideje, četudi polpreteklega ni v celoti zavrgel, s toni in z besedo je nadvse prizadevno vzporejal slovensko glasbo s tem, kar se je dogajalo v svetovnem okviru. Prelomil je s tradicijo; s svojimi mlajšimi vrstniki, ki jim je bil mentor, je stopil na pot, ki je razvojno peljala naprej. Bil je napreden v vsakem oziru, pa hkrati vendarle toleranten do tega, kar je bilo prej, popustljiv vsaj v mejah svojega naziranja, ki je bilo v osnovi usmerjeno v radikalizem. V slovensko glasbo je v teoriji in praksi uvajal atonalnost, aritmičnost, dvanajsttonsko sistematiko, spodbijal je dotlej veljavne metode, ki so se odražale v umetniškem oblikovanju. Na konservativce in tradicionaliste ni gledal s prezirom, marveč s pomilovanjem, češ, njihova obzorja so majhna, ozka, provincialna, nasprotna načelom sodobnega umetniškega oblikovanja.

Seveda pa je tudi Osterc v določeni meri moral upoštevati razmere, v katerih se je znašel, ko se je iz Prage vrnil na Slovensko navdahnjen z novimi idejami in pojmovanji, odločen, da se bo ne le zavzel, temveč intenzivno angažiral za novo. Od svojih načel sicer ni odstopal, četudi si je z njimi nakopal hude in ostre nasprotnike, toda tudi privržence, med njimi take, ki njegovih principov sicer niso prevzeli, vendar so jih pozitivno ocenjevali. Med njimi so bili na primer Lajovic, Adamič, iz starejše generacije celo Savin, iz mlajše pa Kogoj, ki je žal utihnil že okrog leta 1932, ko so se v glavnem končala njegova ustvarjalna prizadevanja.

Kako je Osterčevo delo in hotenja vrednotil Krek, natanko ne vemo, dokumentacija je v tej smeri pomanjkljiva. Če bi bila na voljo, bi najbrž povedala, da je bil po tej strani do njegovih realizacij in zapisov zelo kritičen. Vsaj hipotetično pa smemo domnevati, kaj je pomenil Ostercu, ki je z njim navezal stik, čeprav pozno, komaj v letu pred svojo smrtjo. Torej takrat, ko je že bil doma in v svetu renomiran skladatelj, ki se navzlic čedalje hujši bolezni še ni umirjal, kaj šele umiril.

Osterc je Kreku pisal, če že ne prej, vsaj 14. 12. 1940 „sredi največjega 'garanja'" in izrazil obžalovanje, „da se osebno še ne poznata". Povedal je, da bi mu rad dal malo pozornosti „k Vašemu ogromnemu delu, ki ste ga opravili za našo glasbo in ga še opravljate. Prijatelj Lipovšek mi je že pred Vašim vstopom v UJMO (Udruženje jugoslavenskih muzičkih autora, op. pisec) povedal, da boste pristopili — Vaš pristop smo iskreno pozdravili". Nato je dejal, da je „radi svetovnih dogodkov" — „nemiren duh" — „osredotočil svoje delo začasno (izgleda, da bom v najkrajšem času spet 'zunaj' okupiran) izvedbi naših skladb doma, tudi smatram to kot načelnik sekcije Ljubljana (UJME) kot svojo moralno in prijetno dolžnost". Žal mu je bilo, da je šel študirat glasbo „še le, ko sem bil star 30 let — morda je to celo dobro! — in zato nimam pravega kontakta z 'Novimi akordi' — ker jih ne morem dobiti vseh. Zato tudi Vašega dela in del v detajle ne poznam". Pripomnil je, da je ukrenil že „marsikaj", da se dvigne reprodukcija naše glasbe, pa „hočem še več. In bo šlo!" Zatem je Osterc seznanil Kreka s tem, da je organiziral „nekak 'Collegium', t.j. serijo koncertov manjšega obsega in režije — bomo začeli dajati v mali filharm. dvorani koncerte naših živečih članov-komponistov. Dva taka — klavirske glasbe — že imam v projektu. Prvega bo izvajala moja žena, drugega Lipovšek. Organiziram jih tako, da prevzame vsak avtor, ki je na programu (,) 10 vstopnic in jih 'spravi v promet'. Imam že čez 20 takih kolegov, ki so pristali — torej bodo vse te prireditve razprodane. (V tisti dvorani je komaj 120 sedežev, od teh, recimo 10 prostih — in 100 stojišč). Režija malenkostna. Čisti dobiček zagotovljen — skoraj ves v korist izvajalcem. Prosim Vas — če ste pri akciji 'zraven', da mi sporočite. V tem slučaju bi Vas prosil, da mene (osebno) obvestite, kaj bi radi imeli izvajanega in kaj sploh imate v rokopisih. / Dalje: če mi (brezplačno) dostavite svoje nove edicije (zlasti samospeve, ki so v poslednji dobi izšli), bi Vam napisal recenzijo o njih v Muzičkem Glasniku, Beograd. / Aprila imamo UJMA — orgelski koncert. Kaj želite tam na sporedu? / Sporočite meni in prof. Tomcu, izvajalcu — njemu dostavite note (čimprej, kar ni tiskanega). / Bilo bi še kaj, pa hitim k skušnji za simfonični koncert". Temu je Osterc ob strani še pristavil „Po-

trebne izvode N. A. bo dal izvajalcem vedno na razpolago msgr. Premrl.“

To Osterčevo pismo Kreku, ki je bilo dokaj konfuzno, pa vendar premišljeno, je za slovensko glasbo 30-ih let oziroma njih konca zanimivo z več strani. V njem je pisec sporočal nekatere nadrobnosti o sebi, načrte, ki jih je imel za svoje prihodnje delo in povabil Kreka, naj s svojimi skladbami sodeluje na njegovih koncertih. To pa je zanj pomenilo priznanje, kajti vsakogar Osterc ni imel za vrednega, da bi se pojavil na sporedih „Collegia“. Za ta namen se je obračal le na avtorje, ki jih je imel za napredne. Iz njegovega povabila sodimo, da je mednje štel tudi Kreka, ne morda zato, ker bi bil „modernist“ v njegovem smislu, temveč zato, ker je bistveno prispeval v času Novih akordov utirati pot v „moderno“.

Na pismo, ki je bilo ravnokar omenjeno, je Krek odgovoril pozitivno. Ostercu je „uljudno“ sporočil, „da sem rad pripravljen, pristopiti akciji 'kolegija' in prevzeti 10 vstopnic za dotične koncerte“. Iz tega sklepamo, da si je z zadovoljstvom želel videti se med „novimi“, „modernimi“, za kar se je imel, čeprav kajpak ni bil iz Osterčevega kroga. Kar se tiče želja, ki jih je imel za nameravani koncert, pa je v istem pismu Krek nadaljeval: „Moje še ne natisnjene in zvečine še ne izvajane klavirske skladbe ima že dalj časa g. prof. Lipovšek (teh je okrog 40). Nekaj jih je še v mojem rokopisu, ki jih pa sedaj ne morem dati prepisati, ker je g. Koželj bolan in na Golniku. Pa je še nekaj klavirskih skladb, objavljenih v 'Novih Akordih', ki — kolikor je meni znano — še niso bile javno izvajane. N.pr. 'Po ljubih potih' (NA. X, št. 2, str. 13), 'Spomlad trka na duri' (NA. III, št. 6, str. 71), 'Spomladni dan' (NA. IV, št. 3, str. 33), 'Eremit' (NA. IV, št. 5, str. 58) in več drugih; tudi ena četveroročna skladba 'Melodija' je med njimi (NA. IV, št. 1, str. 7).“ Verjetno je Krek navedel le tiste še neizvajane skladbe iz Novih akordov, ki so mu bile še zlasti pri srcu. Ni pa se izjavil, kaj bi želel, da se vključi v koncertni spored: „Kaj bi rad imel, da se izvaja, je težko reči, ker ne bi hotel izvajalca vezati. Najbolje bo, mislim, da si Vaša mil. gospa in g. Lipovšek po svojem okusu sama izbereta skladbe, ki jima najbolj ugaja-

jo.“ Glede orgel je Krek omenil, da ima trenutno samo „Slavnostno predigro“ (NA. II, št. 4, str. 65), ki je bila „opetovano izvajana“, v rokopisu pa skladbo „Aleluja“, „ki jo bom g. prof. Tomcu prav rad dal na razpolago, če bi se zanjo zanimal“. Ob koncu tega pisma je še dodal: „Hkratu Vam dostavljam po en recenzijski izvod doslej izišlih 9 sešitkov Samospevov zaradi ocene v Muzičkem Glasniku. Prosim Vas le, da mi blagovolite poslati en izvod Vaše kritike, ko izide.“

Krek je Osterčevi želji gotovo rad ustregel; ni dvoma, da je želel, da bi bila katera od njegovih skladb, tudi starejša — še iz časa Novih akordov, spet ali prvič izvedena, in to v obdobju, ko je bila sodobno orientirana slovenska glasba v polnem razmahu. Iz citiranega pisma sledi, da je bil Ostercu Krek naklonjen, čeravno se prav gotovo ni strinjal z njegovim umetnostnim nazorom in z njegovo prakso umetniškega oblikovanja. V neki meri pa ga je kot ustvarjalca vendarle cenil, seveda pa še bolj kot kritika, saj mu sicer ne bi poslal svojih Samospevov v oceno. Verjetno ali tako rekoč zagotovo je vrednotil svoje samospeve za napredne, kajti od kritično ostrega Osterca si verjetno ni želel spotakljive ali nemara celo negativne kritike.

Kreku se je Osterc „iskreno“ zahvalil „za dopis“; svoje pismo je datiral z dnem 26. 12. 1940, odposlal pa iz kavarne „Zvezda“, ki jo je označil kot svoj „t.č. najprimernejši naslov“. Zahvalil se mu je za priložene skladbe in za njegov pristop h „collegiu“. Pristavil je, „ker v korespondenci tako rekoč 'plavam', ne vem, ali sem Vas obvestil da dobimo vse Nove akorde od msgr. Premrla na posodo, torej radi tega nobenih skrbi!“ Nadalje mu je sporočil: „Vaše pesmi sem (seveda doslej le površno) pregledal in bom napisal v Muzički Glasnik zelo dobro recenzijo. Sumarično oceno, seveda bom omenil sešitke in opuse. Izide še le v 1—2 mesecih, dobite 1 izvod od mene. Skladbe mi ugajajo zelo, ker vidim, da imava midva vkljub različni uporabi sredstev zelo mnogo sorodnosti.“

Vsekakor značilna ugotovitev, kajti Osterc in Krek sta bila v umevanju umetniškega oblikovanja v vsakem oziru nasprotna pola. Je nemara postal Osterc, ko so mu usihale moči,

zmernejši v presojanju svojih predhodnikov? Je res bil s Krekom v marsičem soroden? Morda toliko in v tem, da je nekoč sam izšel iz pozne romantike in se je ta tu in tam kazala še v njegovih poznejših, že drugače orientiranih skladbah, nikakor pa ne v tistih, ki so nastale v zadnjem času, tik pred koncem njegovega življenja. Osterčeva sodba je Kreka po vsej verjetnosti navdušila, v njej je morda videl potrditev pravilnosti svojega pojmovanja, ki pa v nobenem oziru ni bilo v skladu z ekstremno naravnanimi težnjami 30-ih let, a je le težilo k napredku, seveda pa ne v Osterčevem smislu.

V svoji izjavi je šel Osterc celo tako daleč, da je konkretno navedel nekatere „sorodnosti“, ki naj bi obstajale med njim in Krekom: „a) prevladovanje sodih taktovih načinov, b) niti najmanj 'sentimenta' (,) c) Vaše kakor moje skladbe izgledajo na prvi pogled (ki je za naše 'laži-ocenjevalce' vedno in enkrat za vselej čisto površen!), konstruirane', pri ponovni pregledavi (ali slišanju) pa pridobe in se še le izlušči ono, kar bi dober muzik moral vendar takoj ugotoviti in d) ne spominjajo na vzore, niso eklektične.“

Ta Osterčeva presoja je bila pretirano prizanesljiva, samo zelo deloma pravilna in pravična, kot celota pa nesprejemljiva. Vprašanje sodih taktov za ugotavljanje sorodnosti dveh različno usmjerjenih skladateljev sicer ni nevažno, vendar ni bistveno. Kar se tiče „sentimenta“, je treba povedati, da ta tudi v Osterčevih kompozicijah ne manjka. Nima sicer prednostne vloge, toda je navzoč, ponekod celo poudarjeno. V primerjavi z razumsko komponento pa je vsekakor sekundaren. „Konstruiranost“ njegovih skladb je bil očitek, ki so ga tradicionalisti pogosto pripisovali Ostercu, češ, konstruktivist je, kar pa nikakor ni bil. In končno: eklektičnost je posebno vprašanje, ki je v neki meri bilo aktualno tako v Osterčevem kot v Krekovem primeru. Le-ta kajpak ni identična z epigonstvom, ki pa v tej zvezi ni bilo omenjeno in bi tudi ni bilo umestno. Ko razmišljamo o eklektičnosti, moramo reči, da ne obstaja absolutna izvirnost, temveč le relativna. Ta pa nakazuje misel o tem, kdo in po kom se zgleduje. Ta problem je bil v neki meri interesanten in aktualen tudi pri Ostercu. Koliko je bil navzoč pri Kreku, se bo še pokazalo.

Sorodnost, ki jo je v svojem pismu omenil Osterc, je bila, če o njej sploh lahko govorimo, le zelo rahla in na moč vprašljiva. Namig nanjo pa je bil Kreku najbrž všeč, čeravno vanjo po vsej verjetnosti ni verjel. Bil je preveč realen in tudi do sebe kritičen, da bi se sprijaznil s tako mislijo.

V istem pismu je Osterc še dejal, da bo vse, kar je bilo v Krekovem pismu, upošteval „in že za prvi klavirski koncert 'Coll.' dal 5—10' Vaše muzike, verjetno 10. — Izvajala bo moja žena, s prijateljem Lipovškom že uredim, da se oba 'porazdelita' nekako. / Glede Tomca ukrenite po svoji volji — lahko igra 'Sl. pred.', (ki jo že zna) — ker sem že govoril radi II. org. konc. (še v tej sezoni!) s Simonitijem (on pa naj zaigra Vašo novo skladbo, ki jo izvolite dostaviti — najbolje meni, kav. Zvezda, blagajničarka (absolutno sigurno!). / Z odličnim spoštovanjem / udani Slavko Osterc".

Osterčev lapidarni pisni stil je bil zelo svojevrsten, kljub razsežni vsebini relativno kratek, vendar mnogo poveden in dostikrat formiran po črkah ali številkah. V takem, čisto svojem načinu je pisal Kreku, ki je bil v pisanju pisem urejen, jasen, določen, brez nakazovanj misli, ki jih je bilo iz Osterčevih pisem večkrat težko razbrati.

Karkoli je že bil razlog, da se je Osterc spomnil na Kreka tako pozno, dejstvo je, da se je z njim povezal tako rekoč v zadnjem trenutku. Oba sta kontaktirala pristno, skorajda prisrčno. Osterc je Kreku brez ovinkov povedal, da spoštuje in zelo ugodno vrednoti njegovo vlogo v razvoju slovenske glasbe nasploh in posebej v obdobju Novih akordov. Gledano s slovenskega vidika je Krek v slovensko glasbo res vnesel novega duha. Toda le v slovenskem, ne pa tudi v širšem evropskem okviru, kjer je bilo to, za kar si je prizadeval, že doseženo in tudi preseženo. Smer, za katero se je zavzemal, je bila za slovenske razmere res „moderna" — danes bi rekli „nova". Kakor koli že pravimo glasbi tistega časa, ki je pod Krekovim vplivom dosegla lepe razvojne uspehe, je bila drugačna od tiste v polpreteklosti. Bila je — povedano s Krekovimi besedami — moderna in je poskušala ujeti korak s tedanjo slovensko literaturo in likovno umetnostjo, ki sta ji bili za zgled in spodbudo. Nanju se je opiral tudi Krek, ko je snoval slovensko glasbeno moderno in nadaljeval to, kar

je v svoji ustvarjalni praksi že pred njim začel Savin. Krek je bil veliko bolj načrten in uspešen kot Savin, ki je bil v tujini in ni imel Krekove upornosti in tudi ne njegovih možnosti ob izdajanju Novih akordov. Krekov glasbeni „modernizem“, čeravno to v resnici ni bil, je potemtakem dal otipljive rezultate. Čas pa je tega stremljivega in za napredek slovenske glasbe zavzetega glasbenika kmalu prehitel. Že v 20-ih in še razločneje v 30-ih letih je bila njegova „moderna“ že zastarela. Nastopala je nova slovenska skladateljska generacija, ki je navkljub nasprotovanju starejše, v kateri je bil tudi Krek, slovensko glasbo oplodila s sodobnostjo, jo obogatila z idejami, ki so se zunaj slovenskega prostora že realizirale in nezadržno silile še naprej. Takrat je tudi na Slovenskem nastajala drugačna situacija: na mesto „moderne“ Krekovega tipa je stopala moderna evropskega načina, „nova glasba“.

SKLADATELJ

Ko se je pogovarjal s Krekom, je Cankarja marsikaj zanimalo, od njega je hotel izvedeti kar največ. Tako ga je na primer vprašal tudi to, ali se mu ne zdi, da je „plemenitejša“ glasba — v misli mu je gotovo bila tako imenovana umetna glasba — „najmanj ljudska umetnost in da je moderna še prav posebno aristokratska“. Pod „ljudsko“ glasbo očitno ni mislil na ljudsko v današnjem pomenu te besede, ampak tisto umetno, ki bi jo široki sloji lahko doumeli in doživeli. Krek je Cankarju odvrnil, da ne misli tako. Menil je, da človeku „ni treba nobene posebne izobrazbe, da uživa glasbo, tudi najplemenitejšo. Neizobraženec je ne uživa sicer tako intenzivno kakor glasbenik, ampak uživa jo popolnoma. Nujno je sicer potrebna splošna izobrazba“. V tem je bil sicer optimist in preveč splošen. Spregledal je na primer, da različni stili zahtevajo različne pristope in nudijo različne možnosti. Razen tega ni upošteval stopnje splošne izobraženosti, ki sama na sebi še ne zagotavlja „popolnega“ uživanja umetnosti. Cankar je najbrž domneval, da Krek misli na višjo ali nižjo intelektualno razvitost in večjo ali manjšo inteligentnost. Verjetno je imel prav. Zato se je še interesiral, kakšno vlogo ima pri vsem tem „izobrazba srca“. Krek je pritrdil, da je važna tudi ta, obenem pa povedal, „da znanje oblikoslovja in kontrapunkta ni potrebno“, s čimer je zanikal potrebnost posebnega študija glasbene tehnike za poslušanje glasbe. Nadaljeval je: „Kar pa se tiče tistih, ki očitajo glasbi, moderni glasbi neljudskost, vedite, da tudi stare ne razumejo in ne ljubijo. To je v vseh panogah umetnosti tako, tudi v slikarstvu in leposlovju. Če torej širje občinstvo glasbe, zlasti moderne, ne uživa, ni krivda v neljudski naravi glasbe, marveč v pomanjkanju potrebne splošne izobra-

zbe, ki je tem občutljivejša, ker je resničen umetnik vedno daleč pred svojim občinstvom, vsled česar se večkrat zdi, da je umetnost le za sladostrastnike na svetu. Ustvarjena je za vse, a če jo res uživajo le sladostrastniki, ni umetnik kriv."

Krek je pripisoval potrebno pozornost vsaki vrsti umetne glasbe, tudi „moderni", ki je bila pri Slovencih na začetku 20. stoletja še na moč sporna.

Prej omenjeno Krekovo pojmovanje se je skladalo s takrat in tudi pozneje popularno tezo, da je umetnost za vsakogar. Nekdanje pregraje so izginjale, demokratizacija umetnosti je bila čedalje bolj aktualna. Krek ji je bil po vsem sodeč blizu, soglašal pa je tudi s tem, kar je v tej zvezi mislil Lajovic. Mislil pa je zagotovo tudi na samega sebe, ko je govoril o „resničnem umetniku" in njegovi funkciji. A tudi če odmislimo to domnevo, pa le velja, da je bil prepričan, da mora biti umetnost dostopna vsakomur, ki je za to primerno usposobljen.

Vse to je Cankar, tako kaže, dobro razumel. Krekova interpretacija ga je vodila k vprašanju: „Ali mi boste kaj povedali o svojem sedanjem glasbenem delu?" Na to je Krek potožil, da je „tako preobložen z drugimi opravki, da na pravo glasbeno delo niti misliti ne morem. Do štirih popoludne — pogostoma ves dan — sem zaposlen uradno in doma me potem čaka uredniško delo. Poglejte" — pokazal je na velik kup knjig in tiskovin — „vse to gradivo je za prihodnjo številko Novih akordov. Za enega samega človeka je to preveč. Za svojo dolžnost smatram le, opozarjati Slovence na naše glasbene potrebe, in za edino zaslugo to, da sem spravil slovensko glasbo v nov, po mojem mnenju boljši tir. Nase kot ustvarjajočega slovenskega umetnika pa že zato ne morem resno misliti, ker sem vzrastel pod tujimi vplivi, ne med Slovenci, in narodnost se ne da naučiti".

V tej Krekovi izpovedi je bilo marsikaj res, posebno okrog leta 1910, vendar ne vse. Za njegovo skladbo Zabučale gore na Župančičev tekst je bilo na primer rečeno, da je v njej „tipično slovansko in v narodnem duhu podano razpoloženje", kar da je skladatelj podčrtal z melodiko, ki se „oslanja v spevnosti na narodno" (Škerjanc). Le-ta skladba pa je nastala precej pozneje, kot sta se pogovarjala Cankar in Krek,

tedaj, ko je Krek že nekaj časa živel na Slovenskem in vsrkaval značilnosti tega ambienta, ki so čustveno nanj v neki meri gotovo vplivale.

V omenjenem pogovoru je nato Krek dejal, da „sedaj komponiram Gregorčičeve Predsmrtnice za en glas in klavir ter večjo zbirko Bierbaumovih pesmi, ki izide v nemški založbi. V skici imam tudi neko reč za godalni orkester, toda počakati bo še treba, da ga najprej dobim“.

Tudi po tem, kar je že slišal, je bil Cankar še radoveden. Hotel je ugotoviti, kako Krek dela, komponira. Na zastavljeno vprašanje mu je ta odgovoril: „Jaz delam...Čakajte! Tiste besede g. Foersterja: 'Kdor komponira pri klavirju, ni skladatelj', kakor Vam je rekel pri obisku, se mi zde le deloma resnične. Ko fantaziram pri klavirju, mi pride včasi domislek; tedaj vstanem in ga zapišem. Včasi mi pride domislek na izprehodu; tedaj si ga spotoma notiram. Skladbo nato izdelam pri pisalniku, toda opilim jo navadno še pri klavirju; sicer uide skladatelju marsikateri efekt, zlasti dandanes, ko imamo opraviti z zelo kompliciranо harmoniko in tehniko.“

S tem je Cankarju Krek v obrisih nakazal svoj ustvarjalni proces, ki ga je verjetno vodil ves čas njegovega skladanja. Dopolnil ga je še s koncem pogovora: „Govoriti bi se dalo še veliko, toda bolje je tiho delati, da ljudje pridejo do novih misli, preden se tega zavedo. Bodočnost imamo. Na šolah je nekaj naših mladeničev, ki bodo še lepo delali in živeli samo umetnosti, ne kakor mi, ki se ves dan pečamo z drugim heterogenskim delom in komponiramo zvečer, ko pridemo trudni iz urada.“

Ta pogovor je bil dragocen, je pa tudi koristen za približno rekonstrukcijo Krekovega skladateljskega dela, vsaj tistega do nekako 1910. leta in verjetno tudi tega, ki je nastalo poslej.

Ob tem naj bo omenjeno, da čas nastanka posameznih skladb ni bil vselej zabeležen in tako včasih tudi ni zanesljiv. Včasih je v rokopisih drugačen kot v natisih, ki so sledili. Kako bi sicer lahko razumeli, da je na primer v Koželjevi in pozneje po Škerjancu dopolnjeni bibliografiji Krekovih gla-

sbenih del (L. M. Škerjanc, ib., 228) Krekova skladba Duhovna pesem za mešani zbor in orgle označena kot op. 7 (Novi akordi, II, 14), ko pa je iz rokopisa razvidno, da je nastala kot Geistliches Lied na tekst Chr. F. Gellerta — prvotni nemški tekst je v slovenščino prevedel A. Aškerc — že leta 1896. Takih in podobnih primerov je več, kot je nekaj tudi skladb, ki niso navedene v omenjeni bibliografiji. Škerjančeva je namreč nastala leta 1943, ko celoten seznam Krekovih skladb še ni bil znan.

Potrebo po glasbenem izpovedovanju je začutil Krek že v 80-ih letih 19. stoletja, ko je bil še zelo mlad in o tehniki komponiranja tako rekoč še nič ni vedel. Z njo se je začel seznanjati šele nekoliko pozneje, sprva še ves pod vplivom klasicističnih in zgodnjeromantičnih zgledov in vzorov. Temu primerne so bile seveda tudi njegove skladbe iz 90-ih let, med njimi Scherzino in Cavatina za violino in klavir (1896), Menuet za flavto in klavir iz istega časa ter najbrž tudi Impromptu za isto zasedbo in Andante za godalni orkester. Stilno in tehnično so ta dela skromna, šolski primeri, ki jim še ni pripisati izrazne izvirnosti in umetniške vrednosti. Ne veliko, vendar vsaj nekoliko odstopa od tega samospev za bariton Pod oknom (1900), seveda na Prešernov tekst. V tej skladbi je zgodnjeromantična nota že bolj razločna kot v prejšnjih Krekovih delih.

Čas do preloma stoletja smemo smatrati za prvo Krekovo ustvarjalno razdobje, v katerem se je stilno šele iskal in se uvajal v kompozicijsko tehniko ter postopoma formiral svojemu pojmovanju odgovarjajoč način izražanja.

Odločilno, pravo spodbudo za komponiranje je Krek dobil šele z Novimi akordi, v katerih je imel na voljo vse možnosti za objavljanje svojih skladb. V tem času se je iz zgodnje prek visoke preorientiral v pozno romantiko. V letnikih I—XII je objavil vrsto zborov, samospevov ter skladb za klavir in orgle. Med njimi je bilo precej takih, ki so izstopale tako tehnično kot izrazno: temperamenten in tehnično kar zahteven Slovanski capriccio za klavir, samospev Misli z značilno melodično izrazitostjo in poudarjeno kromatiko v klavirski spremljavi, samospev Iz vseh grobov ta večnost, ki ga označuje široko razpeta melodika, podprta s preprostim,

vendar učinkovitim harmonskim stavkom, Slavnostna predigra za orgle oziroma harmonij z mogočnim Largo maestosom na začetku, za katerim se razplet počasi umiri, melanholično navdahnjen samospev V brezupnosti, modulacijsko zanimiva skladba Zaprta so njena okenca za glas in klavir, harmonsko domiselno grajena Spomlad trka na duri za klavir, živahen, tudi kromatiziran zbor Kanglica, prijetno zveneča in nežna Dvoglasna invencija in ravno tako klavirska, „svojemu dragemu očetu“ posvečena Polka mazurka, v kateri je mogoče slutiti Chopinove vplive, harmonsko polna in v triu izdatno kromatizirana Gavota za klavir, ki jo je avtor posvetil „svoji zlati mamici“, izrazno karakterističen samospev Predsmrtnica II, podobno značilen samospev Pa ne pojdem prek poljan, mikavno razigran klavirski Slovanski capriccietto, v smislu srbskega kolorita uglašen mešani zbor Srbska narodna, harmonsko zahtevna, dokaj kromatizirana in ljudski ton ubirajoča Barčica za moški zbor, bariton in tenorski solo, melodično in harmonsko široka klavirska skladba Šum vira in zefira, kot „četveroglasna invencija“ označen mešani zbor Blagor jim, Glasbeni matici posvečen in harmonsko napet moški zbor Bratje, v kolo se vstopimo.

In še bi lahko naštevali in pri tem ugotovili, da je Krek tako rekoč od skladbe do skladbe rasel, tehnično in izrazno, se stilno spreminjal v skladu s svojim hotenjem po približevanju novejšim gledanjem in umetniško zorel.

Med avtorji tedstov, ki so bili podlaga njegovemu vokalu v času Novih akordov in pozneje — nekaj jih je napisal tudi sam — so bili Prešeren, Kette, Lenau, Župančič, S. Jenko, I. N. Resman, L. Poljanec, Murn-Aleksandrov, R. Maister, Gregorčič, O. J. Bierbaum, M. A. Lohvickaja, O. Michaeli, A. Medved, Gradnik, Jovan Jovanović-Zmaj, Heinrich Grün. Skladatelju so očitno bili najljubši Bierbaum, Kette, Župančič, Gregorčič in Aleksandrov. Njihove pesnitve so mu bile po značaju in vsebini najbrž najbliže.

Prevajalci tekstov iz tujih jezikov so bili številni, tako na primer Aškerc, Gradnik, Župančič, Niko Štritof in Krek sam, ki je prevajal v obeh smereh, iz nemščine v slovenščino in obratno.

Poleg že omenjenih skladb je Krek napisal v tem svojem drugem ustvarjalnem razdobju še vrsto del, ki so tudi bila natisnjena v Novih akordih ali pa so ostala v rokopisu. Bila so vokalna in instrumentalna, slednja za klavir, orgle, za violino in klavir, za violončelo in klavir ter za flavto in klavir. S področja orkestralne glasbe je evidentirana ena sama in še to skromna skladba komornega tipa. V smeri simfonične in gledališke glasbe Krek ni napisal ničesar. Kdo ve, zakaj ne, vzroki so bili lahko različni. Morda ni obvladal velikih form in instrumentacije, za katero se je v besedi sicer tako zelo zavzemal, nemara mu je ustvarjanje v navedenih smereh preprečeval nagib, ki je prvensteno veljal malim oblikam in v tem okviru predvsem vokalnim, samospevu in zboru. Njegov koncept ni bil, to lahko domnevamo, širokopotezen, omejil ga je na to, kar ga je najbolj privlačilo. Po tej strani se je posvečal zlasti vokalu. V njem se je najbolj sprostil, bolj v samospevu kot v zboru. Zato je razumljivo, da so v njegovem opusu samospevi najševilnejši, minimalno pa zastopane instrumentalne skladbe.

Krek je bil izrazit lirik, v epske širjave se skoraj nikoli ni podal. Liričnost mu je bila lastnost, ki mu jo je narekovalo na zunaj zadrževano čustvo. Toda njegova liričnost ni poznala sentimentalnosti take narave, kot je bila značilna za mnoge romantike. Njegov sentiment je bil svež, večkrat tudi veder, le tu in tam se nagibajoč v melanholičnost. Osterc se je motil, ko mu je pripisal, da je brez sentimenta in ga imel za nekakega intelektualca v glasbi. V neki meri je to sicer res bil: strogo se je ravnal po pravilih klasičnega stavka in nasprotoval vsemu, kar je bilo z njimi v opreki. Toda ni bil formalist, o tem pričajo njegove skladbe. Znal je biti tudi široko čustven, ne da bi zato skrenil s svoje poti in bil v nasprotju z lastnimi nazori. Intelektualni element v njegovih delih ni prevladoval, bil je samo poudarjen in v primernem ravnotežju s sentimentom oziroma s prepričljivo čustvenostjo: To smemo trditi tako za njegova vokalna kot instrumentalna dela.

Bolj kot instrumentalne so povedne Krekove vokalne skladbe, in sicer te iz druge in tretje, zadnje ustvarjalne periode. V njih se je avtor razvnel v melodičnih razponih, ki na splošno

sicer niso bili široki, pač pa izrazno učinkoviti, prijazno spevni in v skladu s teksti, na katere in iz katerih je gradil. Ni pretirano trditi, da sta mu bila tekst in melodija enakovredna dejavnika in da je to sorazmerje največkrat tudi dosegel. Harmonsko bolj homofonsko kot polifonsko zasnovani stavek je v njegovih delih na splošno razmeroma preprost, le malokrat obremenjen z gostimi zvočnimi kompleksi, zadržki in kromatizmi. Seveda so tu in tam tudi ti navzoči, če je tako zahtevala melodija in njena tekstovna predloga. Vendar niso vsiljivi. Iz njih veje prepričujoča potreba, da bi skladatelj povedal, kar je v sebi čutil. Tudi ritmika je v Krekovih kompozicijah stroga, vendar preprosta, formirana v celosti njegovega kompozicijskega stavka. Ravno tako je nekomplicirana forma, v glavnem pesemska, kdaj pa kdaj tudi razširjena, ne da bi se zavoljo tega bistveno spremenila.

Seveda se je Krek zgledoval tudi pri tujih, velikih mojstrih, ne da bi jih dosegel, kaj šele presegel. Taki vplivi so značilni za vsa obdobja njegovega ustarjanja in so za vsakogar, tudi zanj povsem razumljivi. Vprašanje je le, v kolikšni meri učinkujejo na tega ali onega avtorja. Za Kreka lahko rečemo, da niso bili tako izraziti, da bi mu vzeli individualno izvirnost, ki je sicer ni bilo v izobilju, toda je le obstajala. Izrazila se je kljub temu, da je iskal vzore pri Wagnerju, Wolfu, rahlo tudi pri Lajovcu, Brahmsu in Schumannu, nekaj tudi pri Chopinu, po Škerjančevi trditvi tudi pri Massenetu, Charpentieru in Čajkovskem. Morda še drugod, vendar le odsevno, kar se kaže predvsem v oblikovanju melodičnih linij in koncipiranju harmonskega stavka deloma v samospevih in skladbah za klavir.

Ko so ugasnili Novi akordi, je — z nekaj redkimi izjemami — utihnila tudi Krekova ustvarjalnost. Kdo bi vedel povedati, zakaj. Z ene strani jo je morda zavirala prva svetovna vojna, z druge pa, pravzaprav ves čas od konca Novih akordov do zaključevanja 20-ih let, poklicne dolžnosti, ki se jim ni mogel ne izogniti ne odpovedati in so mu, mnogotere, malone onemogočale skladanje. Z vidika glasbenega ustvarjanja je bilo za Kreka dolgo razdobje skoraj v celoti prazno. To ga je po vsej verjetnosti prizadelo, kajti njegov umetnostni nagib je bil še živ, čeravno v aktivnosti zajezen.

Znova se je Krek začel ustvarjalno sproščati šele okrog leta 1930, najprej omejeno, močneje pa od leta 1935 dalje, ko je skladateljsko spet živahno zaživel z namenom, da nadomesti, kar je zamudil. V 30-ih letih je napisal številne samospeve, zbore in instrumentalne skladbe. Med slednjimi za klavir na primer Scherzo (1935), Valček (1935), Domače epizode I—IV (1935), Iz potne torbe (1935), 6 skladb za klavir (Sanjarija, Sarabande, Humoreska, Romanca, Capriccietto, Etude, op. 43 in 47, 1937), Valse rurale (1937), Veselo obvestilo (1937), Jugoslovanski plesi I—VII (1938), Plesna (Tanzlied) za glas, flavto in klavir (1937) — glas z nemškim tekstom (Bierbaum) in slovenskim prevodom (Štritof), Domotožje za violončelo in klavir (1940).

Datacije se ravnajo večidel po oznakah v skladateljevih rokopisih, deloma pa po Koželj-Škerjančevem seznamu (L. M. Škerjanc, ib., 228—234). To velja tudi za zbore, ki jih je Krek komponiral v 30-ih letih in med katere štejejo na primer Bele svetlice (1938) in Blagor jim (brez letnice), pa še po izvirnem samospevu za moški zbor prirejena Pogodba (1940). Za vse te skladbe, omenjene in nenavedene, zbore, samospeve in instrumentalna dela je treba ugotoviti njihovo pretežno poznoromantično usmerjenost, ki je v instrumentalu še izrazitejša kot v vokalu. Ta že po svoji naravi ni dovolil ostreje zastavljene stilne orientacije, še zlasti ne, ko je skladatelj upošteval možnosti izvedbe. Teh Krek ni zanemaril.

Tehnično in z vidika forme so bile avtorjeve skladbe izpiljene, po tej strani jim ni mogoče oporekati korektnosti. Tudi izrazno so bile na splošno sveže, neposredno učinkujoče, kar potrjuje, da jih je njihov avtor doživel in si tam, kjer je bil v vprašanju tudi tekst, prizadeval, da bi le-tega uskladil s kompozicijskim konceptom tako s harmonskega kot z melodičnega, spevno naravnanega razpoloženja.

Posebno pozornost je Krek v zadnji fazi svoje kreativnosti posvetil tisti kompozicijski vrsti, ki mu je bila najljubša, samospevu. V njem se je najbolj razodel in zapel to, kar je kipelo v njegovi čustvenosti. Po stilu se samospevi tega skladateljevega obdobja v splošnem ne razlikujejo od tistih, ki jih je ustvaril že prej. Različni so le toliko, da so v izrazu še

zrelejši in da stilno iz pozne romantike tu in tam že rahlo nagibajo v novoromantični način oblikovanja. Njihova melodika izdaja pristno doživljajočega ustvarjalca, njihov harmonski stavek je marsikdaj obogaten s kromatizmi in spretno izpeljanimi modulacijami. Ritmično so, kot že svojčas, tudi zdaj skladni s celotno zasnovo, po strukturi neproblematični. Kot celote so ti samospevi premišljeno, tehtno oblikovani in trdno grajeni. Pozna se jim, da se avtor v njihovem snovanju ni predajal neorganizirani, zgolj spotani fantaziji, temveč je hkrati upošteval zakonitosti svojega stavka in končno odločil, kakšen naj bo v vsakem oziru, tehnično, formalno in izrazno ta in oni njegov samospev. Z Lajovcem kajpak ni tekmoval in tudi ne bi mogel tekmovati, saj je bil kot ustvarjalec individuum drugačnega kova. Medtem ko se v Lajovčevih samospevih na široko razgrinja melodija, pa tudi klavir, ki mu daje skladatelj mnogokrat naravnost razkošne razsežnosti, so v Krekovih delih te vrste melodične linije skromnejše, klavirska spremljava pa zadržana. Ta dva avtorja sta predstavljala vsak svoj tip, Lajovic je bil stilno še naprednejši in izrazno močnejši od Kreka, ki se je tega tudi zavedal. Te razlike med njima so bile vidne že v času Novih akordov in še razločnejše pozneje, v 30-ih letih.

Vedoč, da je v samospevu najmočnejši in tudi najbolj plodovit, je Krek v letih 1939—1941 izdal v samozaložbi deset „sešitkov“ svojih samospevov s spremljevanjem klavirja. Škerjancu ni bilo prav, „da mora dandanes resen in temeljito naobražen skladatelj seči k samozaložbi, ako naj njegova dela ne ostanejo zaprta v miznici, medtem ko se šopirijo često spačena in daleč od naturnosti odvrnjena nemuzikalna skrpucala kot zadnji izsledki najbolj napredne moderne“ (Jutro, 1939, št. 168) — mislil je seveda na Osterčeva dela in skladbe avtorjev Osterčevega ožjega kroga. Vendar bi lahko bil Škerjanc v tem pogledu tolerantnejši, sprijazniti bi se moral s to in ono smerjo, ki je bila v 30-ih letih v slovenski glasbi aktualna.

Avtorji tekstov, pa tudi njihovi prevajalci so bili v navedenih Krekovih samospevih isti kot prej, le še nekoliko pomnoženi (Kette, Maister, Župančič, Poljančeva, Lohvickaja, Aškerc, Michaeli, Utva, Medved, Gregorčič, Gradnik,

[illegible] ŠKERJANC
[illegible]UBLJANA

Gospod profesor dr.Stjepan Lras, Ljubljana, Gerbičeva ulica 14

Velespoštovani gospod profesor!

Prejel sem Vaše cenjeno pismo z dne 22.t.m. Žal ste bili napak informirani o mojem prihodu, kajti prispel sem v Ljubljano šele včeraj zjutraj in nisem utegnil Vas klicati na telefon, kakor mi je bilo naročeno. Poskušal sem to danes, pa Vas služajno nisem mogel dobiti. Glede knjige sem se informiral ter izgleda, da bo izšla brščhone brez slovenske priloge, kajti založstva z Lajovčevo čitanko so bila nezadovoljiva. Torej bomo menda prisiljeni izdati delo le kot nekakšno Via media. Toda trenutno nimam pravega poguma, spremenjati poglavje o Vašem delu, ker bo morda vsaj delomo objavljeno nekaj pesmi in se bom moral v tekstu spet vrniti po končni ureditvi. Prosim Vas torej v tem pogledu za nekaj potrpljenja. Glede ostalih malenkosti sem Vam rad vedno na razpolago ter me pokličete, kar telefonično vsak dan, razen srede in sobote dopoldne, obvestil. Prosil bi vendar popoldne, izvzemši ponedeljek.

Kakor hitro bom izvedel dokončno odločitev založnika glede oblike izdaje /kajti v principu je knjiga, torej tekst, sprejet/, se bom še tudi sam oglasil, predno oddam končnoveljavni rokopis.

Zahvaljujoč se Vam za ljubeznivo pozornost napram mojemu delu v Parizu, Vas prosim, da prejmete izraze mojega globokega spoštovanja!

Ljubljana, dne 23.[illegible]

Pismo L. M. Škerjanca G. Kreku

Jovanović-Zmaj, Bierbaum, Štritof, Krek, neki M-y). Tudi Krekova težnja, da vsebino besedil čim enakovredneje glasbeno upodobi, se v primerjavi z nekdanjo ni spremenila.

V navedenih sešitkih izstopajo po tehnički dovršénosti, poglobljenem izrazu in prisrčni spevnosti zlasti nekateri samospevi, med njimi posamezni tudi iz skladateljevega prejšnjega ustvarjalnega obdobja. Tako na primer že omenjene Zabučale gore, razgibana, s kromatizmi precej prepletena Nagajivka, izrazno zajetna, tehnično pa ne kdove kaj zahtevna skladba In sanjala sva sredi rož, harmonsko in melodično poudarjeno občuten samospev Besede ni, izraza ni, klavirsko malo zahtevna, mnogo povednejša, izrazno značilnejša Pesem kolona, katere Gradnikov tekst je bistveno močnejši od uglasbitve, Pesmi kritiku, ki so graciozne, kot je zapisal sam skladatelj in v katerih se giblje desna roka večidel v dvaintridesetinkah, medtem ko je leva roka umirjena, nadalje harmonsko zvočno napolnjen, melodično in tehnično kompliciran samospev Kakó te ljubim. Po svoje so zanimive tudi Zbogom, lastovice, ki so melodično izrazitejše kot klavirska spremljava in jim je skladatelj pristavil „poje se lahko v enoglasnem zboru z razdeljenima vlogama lastavic in dece“.

Melodično tekoča, prijetno zveneča, v klavirski spremljavi pa relativno preprosta je Antonu Dermoti posvečena Nočna luč, ki ima poleg slovenske tudi nemško tekstovno verzijo. Razumljivo. Izvirnik je bil nemški (Bierbaum), prevedel ga je Oton Župančič. Ta samospev je očitno nastal na spodbudo Glasbene matice, ki je 18. 12. 1939 pisala Kreku, da bo sredi januarja (1940) v Ljubljani koncertiral „tenor Anton Dermota, član dunajske dvorne opere. Naprosili smo ga, da bi v prvem delu svojega koncerta izvajal izključno le Vaše samospeve, ki ste jih pravkar začeli izdajati. / Vljudno Vas prosimo, da nam pošljete kakih šest do osem samospevov, za katere želite, da bi jih izvajal gosp. Dermota. Takoj po prejemu jih pošljemu pevcu, ki nam sestavi svoj definitivni program“. Temu vabilu se je Krek odzval, poslal pa več primerkov, kot je želela Matica, s tem, da je prepustil izbiro Dermoti. Nekaj o tem pove Matično pismo Kreku z dne 22. 12. 1939, ki se mu je zahvalila za spodbudo, „ki ste jo dali g. Dermoti“. V prilogi mu je poslala 12 njegovih rokopisov, ki

so bili v njenem arhivu. „Izbera je težka“, je Krek pisal Mahkoti, „ker ne vem, kateremu žanru daje g. Dermota prednost. Dobro znane pa so mi izredne vrline njegove. Zato sem izbral večjidel take pesmi resne vsebine, pri katerih je uspeh odvisen od odličnega prednašanja. / Pesmi, ki so objavljene v 6 letos izdanih sešitkih (mojih) samospevov, nisem priložil, ker smem pač predpostavljati, da jih imate sami. / Izmed pesmi, navedenih v seznamu, bi jaz osebno dal prednost onim, ki njih naslovi so podčrtani, ker bi jih sam rad slišal, izvedene po g. Dermoti. / Ker imam razen konceptov, ki so bili pozneje izpremenjeni, samo vposlane rokopise brez prepisov, prosim, da se rokopisi pošljejo priporočeno, hkratu pa ekspresno; slednje zato, ker se sedaj navadno odposlane pošiljke na Dunaju dostavljajo še le 5 do 6 dni potem, ko so bile odposlane in bi bil inače čas za študij prekratek. / Glede programov za koncert bi toplo priporočal, da obsegajo tudi besedila pesmi, ker so pesmi v tesni zvezi s podloženim tekstom in more zbog tega slušatelj glasbeno vsebino le ob zasledovanju besedila pravilno pojmovati.“ Mahkota je poslal Dermoti seznam izbranih samospevov, ki mu ga je bil poslal Krek: iz objavljenih sešitkov (V samotah, Zabučale gore, Oranža, Zato veruj, Besede ni, Pod tvojim oknom, Pod cipreso, Mojo srčno kri škropite, Pesmi kritiku, Kako te ljubim) in iz rokopisov (Ob zidu, Ljubavna pesem, Ekstaza, Uvele rože pod steklom, Nočna luč, Poletje, Pod nebom neskončnim, Večer, Modrijan, Posvetilo, Pesem ob vinu, Poslednja želja). Dolga vrsta jih je bila, Dermota je lahko izbiral. Med samospevi, ki jih je navedel Krek, je bila tudi Nočna luč, ki je izšla v 7. sešitku Samospevov.

V zadnjih treh sešitkih (8., 9., 10.) so bili še zlasti impresivni samospevi Hladan je svet, ki ga karakterizira gost harmonski stavek, pa še izrazita melodika, nadalje bolj klavirsko kot melodično učinkujoč samospev Kri sem ti posvetila, za katerega je tekst sam napisal Krek v nemščini, medtem ko ga je v slovenščino prevedel Niko Štritof, zatem prostrano grajen, melodično in harmonsko dojemljiv Tvoj uk, Gospod, je čudovit (Psalm 118, 17) in končno umirjena Ave Marija, kjer zadržki in modulacije omogočajo interesantne zvočne kombinacije.

Sešitki 1—10 so bili izbor samospevov, ki jih je njihov avtor po vsem sodeč smatral za najboljše, kar je ustvaril na tem kompozicijskom področju. Bili so izraz in dokaz njegove kreativnosti, ki je bila izdatna in bi zaslužila pozornost ne le po slovenskih, temveč tudi po tujih vrednostnih merilih.

Krekove skladbe so kritiki in poslušalci sprejemali različno, ti z navdušenjem, oni s pridržki. Ko je Lajovic pisal o skladateljevem zboru Bratje, v kolo se vstopimo, je na primer dejal, da je ta zbor „preveč kompliciran v harmoniki". Izvedba nanj ni napravila „nobenega vtiska", in če se ne moti, „tudi pri publiki ni bil vtisk kdove kakšen" (Novi akordi, XII, pril., 11). Zelo značilen je bil tudi njegov sklepni stavek v tem zapisu: „Seve, če bi ta skladba imela toliko muzikalnega izraza in moči, kolikoršna je trudoljubnost, delavnost in zaslužnost skladateljeva za povzdigo naše domače muzikalne produkcije s pomočjo 'N. A.', potem bi bila ta skladba brezdvomno na prvem mesti v naši muzikalni literaturi in neprekosljiva še za daljno vrsto let."

Ta sodba je verjetno veljala tudi za Lajovčevo vrednotenje drugih Krekovih skladb. Podobno so jo prevzeli tudi nekateri drugi ocenjevalci Krekovih glasbenih del, med njimi na primer P. Kozina. Krek pa na to vrednotenje ni reagiral in ga ni hotel komentirati. Tudi ko je poročal o lastnih skladbah, je bil zadržan in previden. Njihove umetniške vrednosti ni ocenjeval, ponavadi je opisoval le njihovo formalno zasnovo ali jih primerjal s skladbami drugih avtorjev. Ko je na primer poročal o Ravnikovi skladbi Dolcissimo, je dejal, da „koplje skladatelj globoko. Znana Bachova Passacaglia za orgle in veleumetni 4. stavek Brahmsove četrte sinfonije sta velika primera za njo, koje genru se približuje Ravnikova skladba. V naši literaturi imamo nekaj sličnega v še manjši obliki v Krekovem samospevu 'Pa ne pojdem prek poljan'". Dodal je še, da je v tem samospevu „izražena globoka otožnost, brezupnost in praznost tekstovega razpoloženja ravno tako po večkratnem ponavljanju vsakokrat drugače harmoniziranega dvotaktnega motiva".

Poznejše ocene so priznale Krekovemu skladateljskemu delu ne samo tehnično dognanost, ampak tudi umetniško veljavo. Zlasti za samospeve. Tako o njih beremo, da se za zu-

nanjo danostjo njegovih skladb „krije živo čustvo močnega doživljanja“ in da „tonske oblike povedo, da so ta čustva pristno svojstvo umetnikove duševnosti“ (V. U. — V. Ukmar), da je njegov harmonski stavek „v soglasju z občutjem besedila“ in da je „v neposrednosti in neizumetničeni naravnanosti pevskega glasu“ „poglavitna in najprikupnejša vrlina“ samospevov v sešitkih 1—3 (L. M. Š. — Škerjanc) in da je s svojimi zbirkami samospevov — mišljeni so sešitki 1—6 — „zavzel Krek po svoji plodovitosti eno prvih mest med našimi skladatelji samospevov“ (dr. W. — V. Vodušek). Vse te sodbe so izpod konca 30-ih let. Njihovi avtorji so navedli vrsto kompozicij, ki so pritegnile njihovo pozornost in so jih še posebno impresionirale, tako samospevi Ljubim, je rekel Jehova, Plamenčki, Pod tvojim oknom, Kako te ljubim, Pod cipreso, Pesem kolona, Zabučale gore, Zato veruj, Izkušnja, In če sreča bi moja, Pesem nagajivka. Tem bi lahko dodali še številne druge samospeve, ki jih označuje trdno strukturirana arhitektonika, spričo katere dobivajo melodika, harmonske zasnove, ritmika in izraz še razločnejše kvalitete, med katerimi je najbolj izstopajoča občutena in smiselno vodena linija pevskega glasu.

Čeravno je doživljal poleg vzponov tudi padce ter manj vzpodbudne kritike, je Krek ostal vzravnan. Zagotovo se uvršča v prednjo vrsto skladateljev Novih akordov. Pozneje, po vrnitvi v Ljubljano, ko se je pozna romantika čeravno počasi, vendar vidno umikala novim stilnim pojmovanjem, je seveda njegova interesantnost popuščala. Njegove skladbe so se manj izvajale, imel je vtis, da se njegova prizadevanja, zožena na minimum v 20-ih in spet oživljena v 30-ih letih, „dosledno prezirajo z ledenim molkom“. To je izjavil v letu 1926 (Jutro, VII, št. 296), ko je odgovoril na anketo, ki je želela izvedeti od „naših tvornih glasbenikov“, kaj delajo in kake načrte imajo. Začuden je vprašal, kako da ga prištevajo k „najmarkantnejšim sladateljem“. Zagrenjen je sarkastično pripomnil, da se povabitelji očitno niso „deset let več zanimali za programe naših, 'najmarkantnejših' glasbenih združenj“. Če bi se, bi se „dodobra poučili“, da so „naslovili pismo na napačno adreso“. Omenjena terminološka raba ga je verjetno zbodla tudi zato, ker se je superlativom vselej upiral. Že leta 1911 je menil, da „ne bomo mi sodili, temveč

narod sam in zgodovina“, kdo spada v prvo vrsto naših skladateljev.

Tako ostra Krekova reakcija izza 20-ih let seveda ni bila izrečena brez osti. Veljala je tudi ljubljanski Glasbeni matici. Z njo je imal Krek sicer korektne stike, ki pa so bili rahli glede na njegov nekdanji odnos s to institucijo, še posebno iz časa Novih akordov. Ti po vsej verjetnosti niso bili pozabljeni in tudi ne odpuščeni ne s Krekove strani ne s strani Matice. Vendar se zdi, da je postala Matica nasproti Kreku tolerantna. Za to tezo govori tudi njen dopis Kreku z dne 1. 4. 1931, ko mu je sporočila, da je njen odbor sklenil, da „prične z izdajo Vaših samospevov v jeseni 1931. Preje ni mogoče, ker izidejo do oktobra še trije zvezki Matične edicije. Pogoje glede honoriranja bo stavil odbor takoj, ko dobi tozadevne predloge artističnega odseka“.

Vendar se izdajanje Krekovih samospevov ni realiziralo, kakor je bilo sporočeno. Zato se je skladatelj obrnil na „velecenjenega gospoda senatorja“, namreč na Vl. Ravniharja, ki je bil predsednik Glasbene matice. Dne 17. 4. 1932 mu je pisal: „Med rokopisi, ki sem jih izročil gosp. ravnatelju Hubadu za 'Novo Muziko', so bile tudi skadbe F. S. Vilharja, in sicer samospevi 'Poroka', 'Hajduk', 'Dve utvi' in 'Što se viješ orle' ter 3 klavirske skladbe pod naslovom 'Bisernice'. Skladateljeva vdova, gospa Ana Vilhar, Zagreb, Gundulićeva 55, zahteva sedaj vrnitev od mene, ker potrebuje rokopise za Ameriko. Prosim, da se te skladbe gospoj vrnejo. / Pri tej priliki, si usojam Vas uljudno prositi, da se tudi meni vrnejo vsi rokopisi, ki sem jih po želji g. ravnatelja Hubada Glasbeni Matici izročil septembra mes. 1930, in glede katerih je odbor glasom pisma od 1. aprila 1931 na svoji seji od 13. marca 1931 sklenil, da prične z izdajo v jeseni 1931. Iz tega, da od tedaj nisem prejel nobenega obvestila več, smem pač sklepati, da se je odbor premislil in obsodil moje stvari (kakor tudi skladbe drugih starejših skladateljev) na večno počivanje v Matičinem arhivu.“

Na to pismo Krek ni dobil odgovora in Matica mu rokopisov, ki jih je zahteval, tudi ni vrnila. Tako vsaj sklepamo iz korespondence, ki jo je hranil Krek in je del njegove dediščine.

Stiki pa so se navkljub temu nadaljevali. O tem priča tudi pismo, ki ga je 15. 1. 1933 poslal Krek odboru Glasbene matice: „Vaše c. vabilo od 31. dec. 1. 1. na prispevanje moških zborov, ki jih nameravate izdati, mi kliče v spomin, da sem po vabilu g. ravnatelja Hubada leta 1930 izročil Glasbeni matici večje število samospevov v rokopisu in korekture že v N. A. natisnjenih samospevov in da je odbor glasom pisma g. ravnatelja Hubada od 19. jan. 1931, torej pred dvema letoma sklenil, da moje samospeve izda, glasom pisma odbora samega pa od 1. aprila 1931, da začne z izdajo v jeseni istega leta. Ker se to niti tedaj, niti pozneje ni zgodilo, naprosil sem predsednika Glasbene Matice, g. senatorja dr-ja Ravniharja, s priporočenim pismom od 17. aprila 1932, naj se mi vrnejo vsi moji rokopisi. Na to nisem prejel niti odgovora, niti mi niso bili rokopisi vrnjeni. Od tega časa je poteklo zopet skoraj leto dni. Med skoraj triletno dobo, ki je potekla od izročitve manuskriptov, je Glasbena Matica edirala celo vrsto drugih skladb in zbirk, eno celo proti volji dotičnega avtorja. / Vzdržujem se vsakega očitka, ker vidim, da je med pojmovanjem odbora in mojim pojmovanjem načina primernega postopanja nepremostiv prepad, in le ponovno in zadnjikrat prosim, da se mi blagovolijo vsi moji rokopisi nemudoma vrniti, ali, ako je tudi to preveč zahtevano, da naj bodo pripravljeni, da jih lahko pridem sam iskat.“

Stilizacija tega Krekovega pisma je bila zadržano nevoljna in pri tem jasna: zaželenih zborov Matici seveda ni poslal, zahteval pa je vrnitev svojih samospevov. Kdo je zadržal predvideno izdajo, ne vemo. Tudi ni znano, ali in kako je Glasbena matica odgovorila na to vljudno, toda jedko pismo. Gradivo manjka v tej smeri. Kakor koli je že bilo: Matica Krekovih samospevov ni izdala.

Ne glede na vsa, nam večidel neznana ozadja, zaplete, konflikte, morda tudi intrige, so se zveze med Krekom in Glasbeno matico v neki meri še nadaljevale, četudi bolj formalno. Obe strani sta si za to prizadevali. O tem govori na primer Krekova zahvala Glasbeni matici za čestitke, ki mu jih je ta sporočila od 60-letnici. Še zgovornejše je po tej strani pismo Matice z dne 12. 5. 1936, v katerem je obvestila Kre-

ka, da je 1. 5. 1936 potekel termin za oddajo skladb, ki bi naj prišle v poštev za izvedbo na drugem slovenskem glasbenem festivalu v letu 1937. Krek se ni odzval ne prvemu ne ponovnemu vabilu. Glede na dotedanje izkušnje je postal previden in nezaupljiv, v naklonjenost Glasbene matice ni verjel in zato tudi ni verjel, da bi lahko bila katera njegovih skladb uvrščena v načrtovani festivalski program. Kdo ve, kaj je nameravala storiti Matica oziroma programski odbor nameravanega festivala. Vsekakor se je znova obrnila na Kreka „z vljudno prošnjo, da nam čimpreje pošljete svoja dela, ki bi prišla v poštev za naslednje koncerte: Narodna pesem, komorni večer, solistični večer (vokalni in instrumentalni), orgelski koncert, koncert mladinskih pevskih zborov, simfonični koncert, promenadni koncert na pihala, cerkveni koncert, zborovsko-vokalni koncert, zborovsko-instrumentalni koncert, opera in operета. Če nam ne morete poslati takoj skladb, pa prosimo, da nam nemudoma sporočite naslov skladbe in za kateri koncert jo priglasite. Če dobimo od Vas čimpreje odgovor, bo naše delo samo olajšano, ker moramo čimpreje nastaviti točne sporede posameznih koncertov in oskrbeti ves potrebni notni materijal za izvajanje“.

Glasbeni matici je bilo dobro znano, kaj bi lahko predložil Krek za izvedbo, saj so bila njegova dela po kompozicijskih področjih omejena. Tako smemo to pismo smatrati bolj za nekakšno okrožnico, ki so jo dobili tudi nekateri drugi skladatelji. Se pravi, da je bilo kurtoazna gesta, ki jo je morala napraviti Glasbena matica nasproti Kreku, naj je bila z njim v kakršnih že koli stikih. Da se le-ti niso nikoli dokončno prelomili, potrjuje občasna medsebojna korespondenca, pa tudi Dermotov primer, ki bi ga lahko imeli za dokaz pozitivnega odnosa do tega skladatelja. Seveda le s pridržkom in predpostavko, da je prišla spodbuda iz Glasbene matice in ne od Dermote, čigar eventualne želje Matica ne bi mogla prezreti ali obiti.

Za konec 30-ih let pa je na voljo še dokumentacija, ki dovoli sklep, da okrog Kreka vendarle ni bilo „ledenega molka“ in da ni bil tako pozabljen ali neupoštevan, kakor je mislil.

Datirano z 2. 2. 1939 je Krek prejel od Škerjanca pismo, v

katerem mu je čestital k imenovanju za glavnega tajnika ljubljanske Akademije znanosti in umetnosti, kar da je „odlično zasluženo“. V istem pismu je še Škerjanc obvestil Kreka, da je dobil sporočilo iz Ljubljane — svoje pismo je poslal iz Pariza — „da je bila moja monografija o Vas sprejeta v knjižno izdajo Učiteljske Tiskarne ter bo torej predvidoma izšla v kratkem“. Prosil ga je, „da v slučaju, ako imate k tekstu in izbiri knjige še kaj pripomniti, pozovete g. Koželja, arhivarja, ki bo zame napravil od Vas zaželjene morebitne korake“.

V trenutku, ko je pisal to pismo, je Škerjanc tekst napovedane monografije očitno že koncipiral in izbral tudi skladbe, ki naj bi bile vključeno vanjo. Kaže, da si je knjižno izdajo o Kreku zamislil kot nekako „čitanko“ po zgledu svoječasne „Lajovčeve čitanke“. Kdo ga je spodbudil k temu, iz gradiva ni razvidno. Tudi tega ne vemo, ali je imela pri tem načrtu Glasbena matica kakšno vlogo. Z njo je imel Škerjanc tesne stike, Matica pa s Krekom ne, zanj ni bila kdove kaj zavzeta in je to tudi večkrat dokazala. Monografija o Kreku ji najbrž ni bila v misli.

Krek je bil Škerjančevega sporočila gotovo vesel. Sicer pa je o tej stvari moral vedeti že prej. Gradivo namreč dovoli domnevo, da mu je Škerjanc dal svoj tekst poprej v branje, da bi se izognil eventualnim poznejšim pripombam.

Manj všeč pa je moralo biti Kreku Škerjančevo pismo iz Ljubljane, datirano 23. februarja 1939. V njem ga je obvestil, da je prejel njegovo pismo z dne 22. 2. in mu v nadaljevanju pisal: „Žal ste bili napak informirani o mojem prihodu, kajti prispel sem v Ljubljano šele včeraj zjutraj in nisem utegnil Vas klicati na telefon, kakor mi je bilo naročeno. Poskušal sem to danes, pa Vas slučajno nisem mogel dobiti.

Glede knjige sem se informiral ter izgleda, da bo izšla brž-kone brez glasbene priloge, kajti izkustva z Lajovčevo čitanko so bila razočarljiva. Torej bomo menda prisiljeni izdati delo le kot nekakšno 'La Mara' biografijo s popolno bibliografijo. O tem še vodim pogajanja z založbo. Zato trenutno nima pravega pomena, spreminjati poglavje o Vašem delu, ker bo morda vsaj deloma objavljeno nekaj pesmi in se bom moral v tekstu potlej ravnati po končni ureditvi.

Prosim Vas torej v tem pogledu za nekaj potrpljenja. Glede ostalih malenkosti sem Vam vedno rad na razpolago ter me blagovolite, kar telefonično vsak dan, razen srede in sobote dopoldne obvestiti. Prost sem vsako popoldne, izvzemši ponedeljek. / Kakor hitro bom izvedel dokončno odločitev založnika glede oblike izdaje (kajti v principu je knjiga, torej tekst, sprejet), se bom še tudi sam oglasil, predno oddam končnoveljavni rokopis. / Zahvaljujoč se Vam za ljubeznivo pozornost napram mojemu delu v Parizu, Vas prosim, da prejmete izraze mojega globokega spoštovanja!“

Kreku se je potemtakem zataknilo tudi pri tem projektu, ki mu je bil namen oris njegovega življenja in dela s primeri iz skladateljskega opusa, ki jih je najbolj čislal. Škerjancu seveda ni prepustil vloge edinega izbiralca skladb, ki bi prišle v poštev, temveč si je pridržal pravico soodločanja. Navsezadnje to ni bilo nič nenavadnega, takšna praksa je bila v veljavi tudi v drugih primerih.

Na ravnokar omenjeno Škerjančevo pismo je Krek odgovoril kmalu in izčrpno. Dne 27. 2. 1939 mu je pisal, da ga je njegovo sporočilo od 23. 2. „neprijetno dirnilo, kolikor se tiče naknadne izpremembe programa. Vzradoščen sem bil, da se je končno med našimi za glasbo popolnoma desinteresiranimi založniki vendar le eden domislil, da so založniki za kulturo velepomemben činitelj in da niso izključno navadni trgovci. In naši knjigotržci še pravi trgovci niso, ker so brez podjetniškega duha, ki je motor v napredku trgovine in ki je vedno združen z gotovim rizikom. Če primerjamo sedanjo, javnosti dostopno glasbeno literaturo z ono pred 30 leti, je treba priznati, da mora nas in zlasti založnike biti naravnost sram. Ne samo da ne riskirajo vsaj enkrat par tisočakov in vsaj enkrat poskusijo, kakšen bo efekt, temveč ne razumejo niti svojega trgovskega posla. Založba, ki hoče izdati samo bio- in bibliografijo ter oceno skladb naših glasbenikov, kalkulira povsem pogrešno. Skladatelj ni to, kar je pesnik. Pri pesniku, ki je količkaj prominenten, zanima občinstvo, ki ga po njegovih delih več ali manj že pozna, potek njegovega življenja in vezi med le-tem in njegovim delom. Mislim, da ni niti enega glasbenika med Slovenci, za katerega bi se kot osebo zanimalo 100 ljudi. Založba računa s 1000

odjemalci! Še podobna dela o pesnikih ne morejo pogrešati primerov iz njihovih del. Pa naj privleče nezanimiva osebnost skladatelja toliko interesentov! Argumentacija z Lajovičevo čitanko, ki se baje slabo prodaja, je varav sklep. Malemu številu odjemalcev ni vzrok ta, da so skladbe dodane in vsled tega da je delo dražje, marveč ravno ta, da se publika za Lajovičevo osebo posebno ne zanima, in ta, da skladbe same niso dovolj privlačne, ker so večinoma že starejšega datuma, javno objavljene in obče znane. Ravno zato sem Vam že takoj od početka svetoval, da bi izbrali po možnosti neobjavljene skladbe. Nočem s tem trditi, da bi se ljudje baš pri meni zanimali za nove stvari. Toda princip je gotovo pravilen. Saj ni treba, da napravi založba poskus ravno z menoj. Lahko si po Vašem nasvetu za prvi zvezek izbere drugega skladatelja, od katerih se Vi in založništvo obeta več privlačnosti in materijalnega uspeha. Glavno je, da se z izvedbo Vaše dobre ideje enkrat prične, in to z delom, ki daje založniku upanje na majhen profit tudi pri nadaljnjih zvezkih. S tem bi se moral za sedaj pač zadovoljiti; imel pa bi pri tem zavest, da je čast vseh slov. založnikov rešil, da je vzbudil našo produkcijo na tem področju iz pogubnega spanja, dal drugim dober vzgled in s tem storil kulturno pomembno in zaslužno delo“.

Za realizacijo splošnega in ne samo njegovega vprašanja, ki se je tikalo monografij o slovenskih glasbenikih, je torej Krek pokazal skrajno toleranten in objektiven pristop. V tem stilu je svoje stališče tudi zatem nadaljeval: „Iz teh razlogov odločno odsvetujem od publikacije brez skladb, ne morda zato, ker Vašega lepega dela ne bi cenil, kakor to v polni meri zasluži, temveč ker bo materijalni efekt pri publiki, žal, takšen, da bo založba izgubila veselje, nadaljevati z izdajanjem takih del.“

V istem pismu je Krek prosil Škerjanca, naj to predoči „gospodom“ in mu svetoval, naj začne „z drugim skladateljem, če mislite sami ali založba, da bi njegove skladbe bolje zanimale. Tako ali tako pa bi Vam toplo priporočal, da objavite izključno ali vsaj pretežno doslej še neobjavljene skladbe. Če so pred tolikimi leti Novi akordi kljub mnogo manj ugodnim prilikam tudi gmotno mogli prospevati, se bo isto

moglo pač tudi danes doseči ob vztrajnosti in smotrnosti sodelujočih činiteljev. Kar se mene tiče, bi se založbi ne treba-lo ustrašiti zaradi honorarja. Vse svoje življenje sem bil idealist in se v tem pogledu ne bom več izpremenil. Prepričan pa sem, da tudi drugi skladatelji odn. njihovi dediči ne bi stavili pretiranih zahtev. Kajti vse za našo umetnost vnete glasbenike vodi le ena želja, da bodi enkrat konec strašnemu mrtvilu. Vaši založbi pa bi, kakor Schwentnerju, ostala slava in hvaležnost vse naše javnosti za zasluge, ki si jih je stekla za našo glasbeno kulturo."

Ob koncu svojega pisma je Krek še pristavil: „Toliko v naglici! Upam, da boste imeli uspeh, in Vam to iz srca želim ne zaradi sebe, temveč v interesu napredka naše glasbene produkcije. / Hudo sem sedaj zaposlen z organizatornim delom za Akademijo. Zato blagovolite oprostiti zunanjo obliko tega pisma!"

Zaradi razlogov, ki jih je navedel, se je torej Krek tako rekoč sam odpovedal načrtovani monografiji o sebi. Njegova pošteno zastavljena pojasnila, ugotavljanje realne situacije, načelna stališča do vprašanj, ki jih je nakazal in poskušal kar se dà prepričljivo obrazložiti, vse to je potrdilo upravičenost njegovega pojmovanja in je bilo v polnem skladu z doslednostjo, ki jo je vselej in v vsem zastopal. Pri tem je verjetno upošteval to, da marsikje, zlasti pa v krogih okrog Glasbene matice, ni bil posebno priljubljen. Dovolj pove že to, da morebitni izdajatelj monografije o njem ne bi bila ta osrednja glasbena institucija Slovencev kot ni bila založnica njegovih skladb. V 30-ih letih se mu je v tej smeri kdaj pa kdaj sicer ponudila, vendar ničesar nikoli realizirala. Matica je ostala vedno le pri fiktivnih načrtih in načelnih sklepih, niti njegova nekdanja sodelavca Lajovic in Adamič, ki sta bila pomembni osebnosti v tej ustanovi, nista ne mogla in morda tudi ne hotela omiliti ali eliminirati faktorjev, ki so bili pravi vzrok za sicer prikrito napete, vendar dovolj razločne naostrene odnose med Krekom in Glasbeno matico. Ti so bili razvidni skozi prva štiri desetletja 20. stoletja in posledice je Krek krepko občutil. Ko so ugasnili Novi akordi, ni mogel svojih del nikjer več objavljati, za njihovo izdajanje je moral skrbeti sam. To velja tudi za Matičino name-

ro iz leta 1931, ki jo je v letih 1939—1941 uresničil Krek sam, seveda drugače kot bi bila izdaja njegovih samospevov s strani Glasbene matice; ravno v 30-ih letih in še posebno v njihovi drugi polovici je bil Krek skladateljsko zelo plodovit.

Če je bil zaplet okrog monografije neprijeten za Kreka, je bil gotovo tudi za Škerjanca. Najprej zato, ker za založnico očitno ni mogel pridobiti Glasbene matice, ki bi natisk materialno zmogla. In zatem zavoljo tega, ker je bil akademik Krek ravno v letu 1939, ko se je v Ljubljani snovala Glasbena akademija, zanj aktualen. Škerjanc si je — podobno kot Osterc in še kdo — prizadeval, da bi bil sprejet v njen profesorski sestav. V tem naj bi ga podprl Krek, s katerim je bil v tej zvezi v kontaktu, kar potrjuje tudi pismo, ki mu ga je pisal dne 24. 7. 1939 z naslednjo vsebino: „Dovoljujem si sporočiti Vam, da sem bil dvakrat v Begunjah v namenu, da govorim z g. dr. Koroščem in mu izročim Vaše pismo. Na žalost se je prvič odpeljal za celi dan, drugič pa je bil nekoliko bolan ter me ni mogel sprejeti. Oddal sem pismo njegovemu tajniku ter prejel naslednji dan od njega odgovor, da mi bo g. ban sporočil izid. Tako torej, na žalost, nisem mogel osebno govoriti z g. dr. Koroščem ter ne vem, kakšno obvestilo naj pričakujem od g. bana. / Ker ste mi v pogovoru omenili, da boste o priliki obiskali g. dr. Korošca v Begunjah, sem tako prost, da Vas prosim, ako ga pri tej priliki spomnite na mojo zadevo. Kakor smo prejeli informacije iz Beograda (omenil mi jih je g. dr. Žirovnik), izgleda, da bo g. minister Čirić odločal popolnoma po želji g. dr. Korošca, odn. stranke, ter bi bilo torej največje važnosti, ako bi se g. dr. Korošec hotel zavzeti zame, kajti sicer se je bati, da ostane pri prvotnem predlogu, po katerem sem od vseh starejših nastavljencev edini, ki ostanem na srednji šoli v VI. skupini, odkoder bo potlej pač težko preiti na Akademijo. / Zahvaljujem se Vam že vnaprej za Vaše ljubeznivo posredovanje ter Vas prosim, da mi moje nadležnosti ne štejete v zlo.“

To pismo sicer ni neposredno povezano s Krekom kot skladateljem, toda po svoje je karakteristično. Trpko kaže na odvisnost slovenskega glasbenika Škerjančevega formata — podobno velja tudi za Osterca — od vsakokratne politične volje in situacije.

Krek je posredovalno vlogo tudi prevzel, vendar brez uspeha. Zavoljo tega se najbrž ni kdove kaj vznemirjal, nevoljen pa je gotovo bil, saj je bil osebnost, ki je kar tako ni bilo mogoče prezreti. Pa tudi to ga ni odvrnilo od njegove poti. Monografija o njem sicer ni bila realizirana, na to Škerjanc po vsej verjetnosti ni vplival in tudi če bi hotel, ne bi uspel. Krekovi samospevi pa so v samozaložbi le izhajali in to njihovega avtorja ni le zaposlovalo, temveč tudi zadovoljilo, kajti omenjena zbirka je bila konkreten dokaz njegove kreativnosti, njegovega ustvarjalnega lika.

OSEBNOST

Krek si je svoj umetnostni nazor formiral pod vplivom glasbene situacije, ki je bila v njegovem zgodnjem času še aktualna. Ne sicer na Slovenskem, pač pa v zahodni Evropi in deloma še v nekaterih zunajzahodnih teritorijih tega kontinenta pod konec 19. in ponekod še po vstopu v 20. stoletje. Toda ne v vsem, kajti v območjih, ki niso sodila v slovenski okvir, se je marsikje pozna romantika že umikala novi romantiki in impresionizmu, ob koncu prvega desetletja novega stoletja ter pozneje pa še moderni, novi glasbi, ekspresionizmu in odtenkom, ki so mu sledili in postajali čedalje bolj razločni.

Za poznoromantično pojmovanje, sprva še vezano na predhodne faze romantizma in deloma še na klasicizem, se je odločil Krek pozneje, v zrelejši ustvarjalni dobi, ko je rahlo tipal tudi v novoromantično oblikovanje. Ta njegova orientacija pravzaprav ni bila v ničemer izjemna, že zato ne, ker ji je v njegovi mladosti še pripadal večji del evropskega glasbenega sveta. Tudi Degnerjeva kompozicijska šola, iz katere je izšel, je bila romantična. V njej in v celotnem graškem glasbenem vzdušju, vštevši koncertno in operno reprodukcijo, povsod se je čutil in je prevladoval romantični nadih. Tedaj, v zorni mladosti, se je Krek navdušil za velike osebnosti pozne in deloma še nove romantike, za Brahmsa, Wolfa, Wagnerja in številne druge skladatelje, ki so pisali svoja dela v teh stilih. Izjemno je bilo morda le to, da se temu, tedaj pridobljenemu nazoru tudi pozneje, ko je spoznal še drugačna oblikovalna pojmovanja, ni odrekel, ne v načelu in ne v praksi. V njem je ostal trden, vseskozi dosleden; rahel premik naprej, v novo romantiko, njegovega naziranja poznoromantičnega tipa ni spremenil.

Umetnostno tako usmerjeni Krek je svoje oblikovalne vidike na začetku 20. stoletja prenesel v slovensko glasbo, ki je bila v primerjavi z zahodnoevropsko prakso v neznansko velikem zaostanku. Krek z njeno stilno orientacijo in z dosežki ni bil zadovoljen, četudi so mu bili znani vzroki, zaradi katerih je bila v zanj nezadovoljivi fazi. Slovenskih skladateljskih rezultatov v celoti sicer ni podcenjeval, hotel pa je, da bi bili v prihodnosti drugačni, večji in sodobnejši. Slovensko glasbo je želel stilno zbližati s tem, kar je bilo zunaj slovenskega prostora. Poln sil in volje se je kot strokovnjak, ki se je zavestno docela sloveniziral, čutil dolžnega, da aktivno sodeluje v njenem razvoju in ji pomaga naprej.

Krek je vedel, da v hipu ali kmalu ne more spremeniti situacije. Generacija, s katero se je srečal ob svojem prvem bivanju v Ljubljani, je bila še skoraj vsa zazrta v slovensko glasbeno preteklost, se pravi v romantizem v mejah njegovega zgodnjega, visokega in deloma še poznega zornega kota in nekaj celo še v cecilijanska načela o umetniškem oblikovanju. Izjeme so bile redke: Savin, Josip Ipavec, deloma Gerbič in v svoji pozni fazi nekoliko morda še Foerster ter zgodnji F. S. Vilhar. Le-ti so v glavnem sicer še vedno bili pozni romantiki, a so jih tu in tam, nenačrtno ali slučajno, že zamikali elementi novoromantičnega grajenja. V ta način je najdlje vsekakor segel Savin.

Novo nastopajoča skladateljska generacija, ki je napovedovala ali vsaj obetala odmik od dotedanjega, je svoja pojmovanja razodevala počasi in previdno, vedoč, da njeni številni predhodniki še vztrajajo na svojih idejnih pozicijah in jih še nadaljujejo. Na začetku 20. stoletja so se drug za drugim vrstili mladi ustvarjalci, ki so pozno romantiko bogatili s pridobitvami nove romantike in postromantizma: poleg Kreka Lajovic, Adamič, Janko Ravnik, na začetku drugega desetletja še oziroma že Kogoj. Ta pa pravzaprav ne sodi več v prvo generacijo novega stoletja, čeravno se je z njo deloma še vezal. Vendar je, verjetno podzavestno, že na samem začetku svojega komponiranja domneval, da tudi zunaj romantičnega okvira nekaj nastaja in obstaja, nekaj, česar temeljiteje in določneje še ni poznal, a je k temu neznanemu, novejšemu že razločno težil.

Krekov koncept poznamo: „moderna“ v smislu pozne in v mejah možnosti še nove romantike. V tej smeri naj bi se razvijala slovenska glasba prvega obdobja svoje „moderne“, ki je bila zares njena in zanjo nova, drugod pa v neki meri, sicer še vedno aktualna, čeprav je že izgubljala na sodobnosti. V njenem boju za ohranitev jo je že uspešno izpodrival ekspresionizem. Seveda je bil ta aktualen šele pozneje, ob prehodu v drugo desetletje. Novo stilno orientacijo je Krek utegnil spoznati že takrat, velika večina njegovih sodobnikov pa je bila o njej še neinformirana. Zato je bil lahko njegov umetnostni nazor, ki ga je imel za edino pravilnega, za skladatelje iz kroga Novih akordov tako uspešno učinkujoč.

Ni dvoma, da je Krek z Novimi akordi opravil pomembno nalogo, z literarno prilogo nemara še bolj kot z notnim delom. V slednjem je bil tako rekoč prisiljen upoštevati skladatelje, ki z njegovimi idejami sicer niso imeli nobene zveze ali so bili z njimi celo v nasprotju. Pripadali so preteklosti, ki jo je hotel Krek premostiti ali kar se le dà premakniti in zavreti. Krekovemu „novemu“ so se približevali le posamezniki, ki pa mu v celoti niso sledili. Teh, ki so šli po njegovi poti, ni bilo mnogo, a vendar nekaj.

V tej zvezi se postavlja vprašanje, ali bi se brez Kreka in Novih akordov konservativni skladatelji res idejno preusmerjali sami od sebe in če bi se tako zgodaj. Lahko bi bilo realno to in ono, vsaj za nekatere. Lajovic se je z novejšimi naziranji namreč seznanil na Dunaju, Adamič bolj ali manj v Trstu, Savin na Dunaju in v Pragi, tudi Josip Ipavec v naprednejši tujini. Vse to pa bi se najbrž konkretiziralo precej počasneje. Tako pa se je prva generacija usmerila v novejša gibanja kljub relativni počasnosti razmeroma naglo, v enem samem deceniju. Novi akordi in Krekov nazor, to in ono ji je bilo v močno podporo. Brez Novih akordov svojih skladb ne bi mogla objavljati v večji meri. Tudi spodbud za ustvarjanje, ki je ravno v tem času pospešeno raslo in dajalo vredne sadove, brez njih ne bi bilo v tolikšnem obsegu.

Velik pomen pa ne gre le notnemu delu Novih akordov — kot že rečeno — ampak tudi in še zlasti njihovi literarni prilogi. V njej je lahko slovenski skladatelj bral poročila o svojih delih, strokovne ocene, na katere se je največkrat mogel

26. novembra 1927 na dan Svetega Rafaela
rojen v Bovcu

V Gorici, dne 25. februarja 1932.

Dr. Gregor Pavel

II. Zadeva

XVII. člen dela V. XV. zbora določa, da se vojaški
obveznik, ki mu je bilo vpoklicanje odloženo
zaradi vojne, lahko odpove dotlej veljavnemu dovo-
ljenju za stalno. Zaradi tega je vojaška oblast
dolžna pred koncem vsakega leta preiskati, ali
obstoje pri dotičnih osebah še razlogi za odlo-
žitev. Ker je prof. E. L. Pavel ter gotovo tudi
drugim, ki jim gre novelizirani zakon, znano,
-zlasti se dopis o tem.

XIX. člen dela II. XIV je izpremenil tako, da ves
dolg čas. Vojaška oblast odvzame
dovoljenje stalnega bivanja v tujini
zaradi vojne, ako se ne vrne v določenem
roku. Ker se ne vrne v določenem roku
nehajo z 1. oktobrom vsem

V Gorici, dne 19. marca 1940.

Dr. Gregor Pavel

Fragment iz G. Krekove oporoke („Dodatek“)

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

zanesti in ki so mu kazale pot za njegova prihodnja prizadevanja. On in ljubitelj glasbe-bralec sta se v njej mogla seznaniti z vsem, kar se je važnega dogajalo v glasbi na Slovenskem in v svetovnem, predvsem evropskem prostoru. Ta priloga je bila naravnost imenitno sredstvo za spoznavanje raznih naziranj, posebno teh, ki jih je razglašal Krek in jih sporočal v svojih načelnih ter kritično koncipiranih člankih in ocenah. Ne glede na njihovo idejno usmerjenost je treba ugotoviti, da se je z njimi, pa tudi s prispevki čedalje številnejših strokovnih sodelavcev širila stilna razgledanost. Tako je Krek s svojimi sodelavci posredno vplival tudi na formiranje in množitev produkcije, pomagal dvigati estetski okus publike in postopoma odstranjeval še druge ovire, ki so se negativno odražale v slovenskem glasbenem delu. Spreminjanje slovenske glasbene situacije je bilo v času Novih akordov očitno v vsem, posebno v skladanju, ki se je širilo na vsa ustvarjalna področja in se vedno bolj izmikalo tradiciji.

Nič manj ni bila pomembna v dobi Novih akordov glasbena kritika, ki je prej pravzaprav ni bilo. Ne v Glasbeni zori ne v Cerkvenem glasbeniku in tudi ne v literarnem revijalnem ter še manj v dnevnem tisku. Občasno so se pojavljala le kratka poročila ali sporočila o koncertih, gledaliških uprizoritvah in še drugih dogodkih v slovenskem glasbenem življenju in delu. Ta pa so bila dostikrat osebna in večidel nestrokovna, vsebinsko odvisna od večje ali manjše naklonjenosti skladatelju, izvajalcu, avtorju nekega zapisa. Iz 19. so se nadaljevala v 20. stoletje, tudi v času Novih akordov so bila še pogosta. To pa je Kreka zelo vznemirjalo, spadalo je v okvir njegovega pojmovanja o „relativni“ kritiki. Ta je sicer vedno relativna in nikoli absolutna, ni pa vseeno, kako jo kdo pojmuje in kdo je njen avtor, koliko je verziran v stroki, o kateri govori, do kakšne mere je v svojem poročanju ali celo presojanju objektiven.

Krek je za kritiko postavil jasna izhodišča, ki sta jim bila srž objektivnost in strokovnost. Sam si je prizadeval v tej smeri, za svoje vidike je pridobil vrsto pisno veščih sodelavcev, med njimi na primer Lajovca, Adamiča, Kozino, Hochreiterja in še druge, ki so, zlasti sprva, sledili njegovemu zgle-

du. Ko so se dodobra uvedli v to vrsto dela, so se seveda postopoma osvobajali, v svoje zapise so vnašali tudi svoja stališča, ki pa so se od Krekovih razlikovala le bolj metodološko kot idejno. Med najpomembnejšimi sodelavci te vrste je bil v Novih akordih Lajovic, ki ga je bolj zanimala estetska vrednost neke storitve, medtem ko je Krek neko umetnino motril bolj analitično in pazil, da njegov zapis ni spregledal kakšnega za kompozicijo, izvedbo ali publikacijo važnega elementa. Bil je skrben in oster ter strog opazovalec, še tako majhna, navidez nepomembna stvar mu ni ušla. Členil je vse, kar je nastalo, tonsko ali pisno, nikomur ni prizanesel, niti samemu sebi ne, pohvalil je, kar je imel za pozitivno, in grajal, kar je smatral za slabo ali zgrešeno. Vendar je v tem in onem primeru spodbujal in tako rekoč nikoli ni opustil poudarka, da je treba napredovati. V vsem, naj je šlo za kompozicijsko tehniko, stil ali izraz. S to svojo metodo ni vplival le na sodelavce, temveč in še posebno na tiste, ki jim je sodil. Ravno te, slednje, je imel vselej v misli s težnjo, da bi se izpopolnjevali in segli na vsa kompozicijska področja, tudi na tista, ki doslej v slovenski glasbeni produkciji še niso bila pričujoča. Lahko rečemo, da so bila vsa njegova hotenja usmerjena v en sam cilj: v dvig ravni slovenske glasbe, produktivne in reproduktivne, v razvoj celotnega slovenskega glasbenega vrenja.

Rezultati niso izostali. Nasprotno. Množili so se in večali. Poleg dotedanje, v glavnem vokalne produkcije se je relativno naglo razraščala tudi instrumentalna, četudi so izvajalci v veliki meri še manjkali. A tudi teh je bilo vedno več. Spodbujanje je bilo obojestransko: ustvarjalci so nudili gradivo za izvedbe, izvajalci pa so vplivali na naraščanje skladateljskega dela. Obenem se je dvigala tudi raven slovenske publike, ki je prej dajala prednost nemškim izvajalcem, zdaj pa se je postopoma preusmerjala k slovenskim in pokazala pozitivnejši odnos do slovenskih skladateljev in izvajalcev, ki je bil nekoč minimalen in povrh vsega koncentriran predvsem v vokal.

Krek je bil prepričan, da je mogoče z vztrajnostjo in načrtnostjo vse doseči. Ni pretirano, če trdimo, da je uspel v mnogočem — na začetku drugega desetletja 20. stoletja je

bila slovenska glasbena situacija bistveno drugačna od tiste v polpreteklosti. Tudi slovenska glasbena emigracija se je znatno zmanjšala, vedno več glasbenikov, produktivnih in reproduktivnih je ostajalo in delovalo na domačih tleh. Glede na potrebe pa jih je bilo še vedno premalo. Zato so bili češki in poljski, pa tudi hrvaški pevci in instrumentalisti v slovenski Operi in Slovenski filharmoniji tako številni. Prejšnje razmere so bile namreč za formiranje tovrstnih glasbenih delavcev kar se dà neugodne. Spričo Krekove sistematike in rezultatov slovenskega nacionalnega gibanja pa so se vidno boljšale. Tako se je uresničevalo to, kar je bilo namen in cilj tako Kreka kot njegovih sodelavcev in celotnega slovenskega interesa.

Poleg velikega dela, ki ga je Krek opravil za slovensko glasbo, je še posebej treba poudariti njegovo težnjo, da bi se slovenska glasba znova vrnila v evropski okvir, da bi se evropeizirala v polnem smislu. Tudi to je v mejah tedanjih možnosti realiziral, čeprav zaradi ovir le deloma in v primeri z evropsko situacijo z zamudo. Vendar je ta umetnost v njegovem času napredovala in se bistveno razlikovala od stanja ob koncu 19. stoletja, ko se ni razvijala, kot bi se morala, in je vzbujala v glavnem vtis stagnacije. Četudi je bil Krek sam romantik, je energično lomil tradicijo in pospeševal razvoj. Avantgardist in revolucionar pa ni bil. Ti lastnosti bi mu lahko pripisali le v zelo omejeni obliki in samo toliko, kolikor je vnesel nova, dotlej, se pravi do prehoda v 20. stoletje, še skoraj neznana naziranja, ki so potem, ko so zaživela, uspešno ubirala za slovensko glasbo nove poti.

Osrednji pomen gre Kreku zagotovo kot tehtno premišljujočemu, konceptualno profiliranemu glasbeniku, ki je bistveno spremenil slovenske glasbene razmere in ustvaril situacijo, za katero lahko trdimo, da ni bila le značilna, ampak tudi razvojno izredno pomembna za začetek 20. stoletja. Pomembna zato, ker je neposredno vplivala na orientacijo slovenske glasbe in prebudila slovenskega glasbenega duha, ki je poslej vedel, kaj je njegova naloga, katere so njegove dolžnosti. Ta zavest ga je vodila vedno dalje, tudi k toliko zaželeni profesionalizaciji, brez katere napredek ni bil mogoč ali vsaj ni dal dosežkov, ki bi jih moral in ki so bili potrebni.

V ta temeljni pomen sodi tudi Krekovo prizadevanje za glasbeno kritiko. Zanjo je sicer našel ustrezne sodelavce, kar pa ne spreminja dejstva, da je v resnici on utemeljil slovensko glasbeno kritiko in ji posredoval raven, ki ne v načelu ne v praksi ni zaostajala za tujo. V slovenskem prostoru je njegovo kritično pogojeno vrednotenje postalo zgled. Po njem in ne le po formalni zasnovi Novih akordov so se ravnali Zbori, Nova muzika, ki je bila „v času med dvema vojnama sredi največje zmešnjave idej in vzorov osamela“ (Slovenska glasbena revija, I, 1), „brez žive duhovne podpore“ kljub temu, da je imela razmeroma številen krog privržencev. Krekovi Novi akordi so imeli v svojem času boljše pogoje. Spričo njihovega daljšega izhajanja je bilo mogoče, da so dosegli v času in prostoru svoje dobe razsežnejši uspeh. Nova muzika je sicer energično, skoraj radikalno posegla v razvoj in bila po svoje tudi za vzor, vendar je bila Slovenska glasbena revija ob svojem izidu še vedno mnenja, da „moramo uspešno nadaljevati tam, kjer so pred desetletji prenehali 'Novi akordi'“ — misel, ki je bila tudi pozneje vredna razmišljanja in upoštevanja, čeprav ne iz istih idejnih izhodišč.

S koncem Novih akordov je Krek za daljši čas prekinil svoje glasbeno delo. Ob vstopu v 20-ta leta njegov umetnostni nazor ni bil več ustrezen ne v slovenskem in še manj v evropskem prostoru. Postal je preteklost, umikal se je ekspresionizmu, temu, kar so imenovali Schönbergova smer, vsemu, kar je bilo drugačno od prejšnjega, novo. S to situacijo se Krek, ki je vztrajal na svojih stališčih, ni ne znal ne mogel sprijazniti. „Moderno“, „novo“ mu je še naprej pomenilo to kot nekoč, ko se je oblikoval, pri čemer pa je seveda treba upoštevati tudi njegovo lastno tehnično in umetniško zorenje, ki je sledilo, a ni spremenilo njegovega pojmovanja. Osterc je gotovo šel predaleč, ko je nakazal neke sorodnosti, ki naj bi bile med njim in Krekom. V tej zvezi bi bilo bolje govoriti ne o sorodnostih, temveč o razlikah. Med tema skladateljema je zeval širok prepad, ki je ločil dva idejno popolnoma različna svetova. Domnevamo lahko, da to ni bilo neznano ne Kreku ne Ostercu.

Čepravo Krek ni opustil svoje nazorske poti, so novi tokovi

tako rekoč nezadržno prodirali v slovensko glasbo in so se v 20-ih ter 30-ih letih v celoti in trdno uveljavili. Kot nekdaj on so v evropskem in zunajevropskem merilu uporno zagovarjali svoja naziranja o ustvarjanju tudi nosilci novega, na Slovenskem Kogoj in Osterc, v širokem svetu pa pomembni ustvarjalci kot na primer poleg Schönberga še J. M. Hauer, Jefim Golišev in Charles Ives, ki so neodvisno drug od drugega oznanjali nove poglede, nove principe za nadaljnji razvoj glasbe in njeno oblikovanje. Najbolj sistematičen je bil v tem vsekakor Schönberg, ki je dosegel, da je njegov sistem dobil veljavo najboljšega, za tisti čas in tudi za bližnjo prihodnost edino sprejemljivega sistema. Kmalu sta se mu pridružila Berg in Webern, a ko je njegova smer rodila nove poganjke, tudi Honegger, Prokofjev in Šostakovič, vendar vsak na svoj način, odgovarjajoč avtohtonostim svojega kreativnega duha. Tudi na Slovenskem je Schönberg odmeval in se razkril že v 20-ih letih, ko se je začela slovenska glasba usmerjati v sprva še romantično pobarvani ekspresionizem. Zatem pa se je tudi v njej začel novi stil vedno bolj uveljavljati. Tradicionalizem se je sicer še nadaljeval — kot deloma tudi drugod v evropskem svetu — vendar ni bil več edini in sčasoma tudi ne poglaviten, še posebno ko so se dvajseta leta prevesila v trideseta in so se ekspresionizmu pridružili še drugi oblikovalni sistemi in stilni pojavi, značilni za zahodno glasbo tistega časa.

Krek se te vrste novemu ni približal. Tudi v 30-ih letih je ostal isti, kot je bil poprej. Trdil je sicer, da ni obtičal tam, kjer je „stal pred dvajsetimi leti“; toda to je bilo le deloma res. Še vedno je bil vklenjen v način, kakor si ga je bil nekoč zamislil. V tem smislu je treba razumeti njegov „vsak korak naprej“, ki mu je sicer bil geslo, vodilna misel, ki pa je ni uresničeval v skladu z evropskim razvojem.

Krek je, z majhnimi premiki, ves čas živel v svojem svetu. Njegov nazor tudi v zreli dobi ni bil identičen s tem, kar se je postopoma aktualiziralo v slovenski glasbi, in še manj s tem, kar je označevalo širšo evropsko glasbo njegovega časa. O tem pove marsikaj tudi njegova izjava, da ceni samo to, kar „se še giblje v mejah, ki so glasbi postavljene po njenem bistvu“. Katerem? O tem so predstavniki raznih gibanj

in stilov mislili različno. Meje, o katerih je govoril Krek, si je postavil sam, ustrezale so stanju ob iztekajočem se 19. stoletju. Zaradi njih tudi ni mogel imeti razumevanja za „glorifikacijo in absolutizem kakofonije“. Slednjo je videl v delih skladateljev, ki „dajejo glasbi tako rekoč racionalistično obeležje in jo prevajajo iz čutnega območja v območje razuma“ ter mislijo, „da se jim na ta način posreči pridobiti narod za tako glasbo, mu vsiljevati svoj okus in ga tako dvigniti“. Po njegovem so bili na napačni poti, na kateri pa je bil tudi on, ki je manifestiral svoj nazor za pravilen in pri tem pozabil, da se estetski okus spreminja, odvisno od časa in primerne vzgoje. „Novi“ glasbi — seveda ne svoji — je očital marsikaj. Zlasti mu ni ugajalo, da je vedno navzoča v koncertnih sporedih, češ, ti so sestavljeni „iz več ali manj modernih del“. Dejal je, da ta nova glasba zapostavlja „dušno in čustveno plat“ in da če „se temu še pridružujejo razni najmodernejši eksperimenti s celotonsko ali četrttonsko lestvico ali atonalnostjo“ — najbrž je mislil na Osterca, Hábo in morda tudi na Lajovca ter njihove somišljenike — „je tu vse, kar je treba, da se občinstvo odvrne od takih umotvorov“. Nekdanji „objektivni“ kritik je v veliki meri pripisal sedanji kritiki, ki je tudi bila „objektivna“, čeprav ne v njegovem smislu, da omalovažuje klasično glasbo, odklanja ali zamolčuje pa iz slovenske produkcije tisto, kar ne ustreza „poveličanemu stilu“.

Dogajanje v 20-ih in 30-in letih, evropsko in slovensko, Kreku ni bilo niti malo všeč. Ni mogel in tudi ni hotel razumeti, da so se v evropski in tako tudi v slovenski glasbi vršile velike spremembe, ki so zavračale tradicijo ali so se ji vsaj odločno umikale. Zavest, v katero je veroval, ga je vodila k hotenju, da bi ohranil, kar je bilo aktualno v času Novih akordov. Pri tem je bil previden in zavzemal se je za proces, „ki je sličen onemu, ki se ga poslužuje modri zakonodajalec“, kajti „narodu, ki je bil doslej zasužnjen, ne kaže dati konstitucijo s prevelikimi svoboščinami“. Bil je torej za postopno odmikanje od tradicionalnega in za evolutivno približevanje k novemu. Mnogi so se sicer zanj še navduševali, številni pa so že zanikali njegovo upravičenost in veljavo. Krekova teorija se potemtakem ni tako obnesla, kot je želel. Potlačene sile, ki se desetletja niso mogle sprostiti, so planile

na dan in hotele realizirati to, česar niso mogle v preteklosti. Ne samo v glasbi, tudi v vseh drugih umetnostih in prav tako v neumetnostnih dejavnostih. Narod se je osvobodil spon, ki so ga vezale dotlej, hotel je biti neodvisen, samostojen in samobiten, hkrati pa organski člen evropske celote. Kajpak ni šlo vse tako, kakor so si predstavljali mladi, z ravnokar pridobljeno svobodo pregneteni duhovi. Tudi v glasbi ne. Bil se je boj med starim in novim, med nacionalnim in univerzalnim, ki se je polemično odrazil v vseh glasbenih aktivnostih. Ta in ona stran je strastno zagovarjala svoje in težila za tem, da bi uspela in opravila poslanstvo, ki in kakor si ga je bila zamislila.

Spočetka še nejasna situacija, polna nasprotij in problematičnih tonov ali podtonov, se je v 20-ih in 30-ih letih čistila ter v glavnem tudi razčistila. Prevladala je napredna, v prihodnost naravnana miselnost, ki Kreka ni ne navdušila ne zadovoljila. Pomenila je krepak korak naprej, ki pa ni bil njegov, tak, kot si ga je formiral on in je bil sestavni del njegovega duhovnega sveta. Hotel ga je nadaljevati v istem smislu kot nekoč, ko so bile splošne slovenske in tudi glasbene razmere popolnoma drugačne. Verjel je v svojo idejo in bil prepričan, da bo znova zaživela, pri tem pa pozabil ali prezrl zgodovinsko resnico, da se preteklost ne vrača, vsaj ne v svoji prvotni obliki. S tem, kar je dosegla, lahko služi le kot element za nadaljnji razvoj, kot izhodišče, ki je večidel nepogrešljivo za katero koli prihodnost. Ravno zavoljo v lasten zgled zaverovane idejnosti, ki je bila za slovenski prostor nekoč napredna, a je v času spreminjanja na svoji aktualnosti izgubila, se je Krek razhajal s številnimi slovenskimi in tudi neslovenskimi glasbeniki, teoretiki in praktiki tretjega desetletja našega stoletja. V končni posledici je to vodilo k sporom okrog vprašanja, kaj je moderno ali novo in kaj ni, kakšna je vloga individua-ustvarjalca in naroda v glasbi, kar je že v daljni in prav tako v bližnji preteklosti skoraj kontinuirano burilo razmišljanje in pretresalo glasbo: spor med starimi in mladimi, ki so drug drugemu odrekali vrednost in pomen ustvarjenega. V tem je imel Krek vlogo, ki se je v bolj ali manj zaostrenem sporu iz posrednosti tu pa tam sprevrgla v neposrednost in potrdila njegovo idejno bit. Z njo pa ni dosegel tega, kar je nameraval. Celo nasprotno se

je zgodilo in izgubljeni boj ga je potisnil v ozadje ter osamljenost, ki je sicer ni razglašal, vendar jo je v sebi bridko občutil. Vztrajno zagovarjanje preteklosti je bilo eden temeljnih razlogov, zakaj ni mogel obnoviti Novih akordov, ki jih je, četudi za krajšo dobo, nadomestila sodobnejše usmerjena Nova muzika. Novi akordi so sicer postali in še daljši čas ostali zgled, njihova nekaj let zaželena obnova pa je bila v prvotni obliki nerealna.

Kot skladatelj se uvršča Krek v generacijo, ki je nastopila ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja in je svojo prvo ustvarjalno fazo oblikovala v dobi Novih akordov. V njihovih letnikih I—XIII je objavil ševilne skladbe, ki so v primerjavi s slovensko situacijo zadnjih desetletij preteklega stoletja in tudi še pozneje pomenile očiten napredek, razvojni premik z raznih vidikov. Po stilu so nagibale v pozno romantiko, pa tudi k prvobitnosti zgodnjega novega romantizma. Tega sicer na splošno ni mogoče trditi za melodiko, ki še ni razpenjala svojih linij v široke, nezadržno rastoče formacije, temveč je bila zasnovana razmeroma preprosto, toda spevno in je bila izpovedno poudarjena. Bila je že izraz ustvarjalca, ki je z njo hotel sprostiti svoja doživetja, kakor so se ob različnih vsebinah, pa tudi neodvisno od njih nabirala in zgoščala v njegovi notranjosti. Pač pa je to mogoče ugotoviti za Krekov harmonski stavek, ki je postajal čedalje bogatejši, po kompozicijskih sredstvih vedno raznovrstnejši, večkrat poudarjen s kromatizmi ali harmonsko tujimi toni. Strukturiran je bil premišljeno, skladno z vokalom, kadar je veljal vokalu. Za zunanjimi efekti ni težil, temveč je imel, podobno kot melodika, s katero je želel biti uravnotežen, izpovedovalni namen. V njem je skladatelj pozorno branil prvine klasične harmonije, od katerih ne v načelu ne v praksi ni odstopal, vsaj v glavnem ne. To je bistveno prispevalo k čistosti njegovega kompozicijskega stavka, ki jo je smiselno povezal z nekomplicirano, celotni zgradbi ustrezajočo in kleno ritmiko ter v pesemski formi, ki jo je le redko širil ali kako drugače spreminjal.

Krekov stavek je bil, ne da bi skladatelj kršil pravila, ki si jih je bil postavil, v splošnem homofonski. Vendar ni obšel kontrapunktike; kjer je ustvarjalec to imel za potrebno, jo

je uporabil tam, kamor je silila njegova misel in za polni izraz iskala odgovarjajočo tehniko. Vendar ni bila pogosta. Zato med homofonijo in polifonijo v Krekovem stavku ni bilo niti približnega ravnotežja, prva je odločno prevladovala. To je bila nujna posledica njegove orientacije. Bil je izrazit romantik, ki je v svojem komponiranju prešel vse faze tega stila in se kdaj pa kdaj premaknil še nekoliko naprej, ne da bi pri tem bistveno zapustil svoj orientacijski okvir. Kljub težnji za napredkom, ki ji je rad dajal prednost, je ostal vseskozi isti, kajpada v tem istem čedalje zrelejši, predvsem izpovedno. K temu ga je vodila individualna razvojna nujnost, ki ji je bolj ali manj, tako ali drugače podvržen vsak kreativno dovolj izrazit skladatelj, vsak ustvarjalec, naj bo s katerega koli umetnostnega ali neumetnostnega področja.

Dosežki Krekovega skladateljskega dela so bili tudi povod, da so se nekateri glasbeniki iz obdobja Novih akordov, v njih aktivni ali tudi ne, vpraševali, komu pripada prvo mesto med tedanjimi slovenskimi skladatelji, Lajovcu ali Adamiču, Kreku ali celo Premrlu. Dodali bi lahko še nekaj drugih, tako na primer Mirka ali Pavčiča. Toda ti jih očitno niso toliko impresionirali, da bi jih postavili v vrsto prej omenjenih, med katerimi je gotovo manjkal Savin; mednje bi lahko prišteli tudi Janka Ravnika. Krek se je od tega razmišljanja distanciral, sodbo je prepustil času. Da je ravnal modro, je potrdila že bližnja in še bolj daljna slovenska glasbena prihodnost.

Le v nečem bi utegnili imeti prav vpraševalci, ki jih je zanimal ravnokar navedeni problem, ki pa ga niso definirali, kot bi bilo treba: kdo je bil ali kdo so bili skladatelji, ki so v novo miselnost usmerjeni spreminjali slovensko glasbo na začetku 20. stoletja in jo imeli za „moderno“. Med njimi je zagotovo bil tudi Krek, ki je kategorično zahteval, čeprav ne edini in tudi ne prvi, prehod v novo ali vsaj novejše v slovenski glasbi, in to koncipiral še bolj kot v svojih skladbah v idejni naravnosti svojih zapisov, kritičnih in načelno doslednih, natisnjenih v literarni prilogi Novih akordov. Po tej strani mu je šlo vodilno mesto; v praksi se mu je pridružil tudi Lajovic. S tega zornega kota smemo prisoditi Kreku vodilno vlogo kot teoretiku, Lajovcu pa kot skladatelju.

Ko je minil čas Novih akordov, je v Krekovem glasbenem ustvarjanju nastopilo obdobje, dolgo skoraj ali celo dobrih dvajset let, v katerem se je ta ustvarjalec le redko podal v skladanje. V drugi polovici 30-ih let pa je znova vzplamtela njegova kreativnost, ki je rezultirala v tehnično dognanih in izrazno poglobljenih skladbah. Toda kakor bi šel čas mimo njega ali bi ga ne bilo. Stilno se Krek tudi zdaj bistveno ni spremenil, njegova izhodišča so bila v principu ista kot poprej. Razlika med nekoč in zdaj je bila morda samo ta, da so bila njegova dela zadnjega ustvarjalnega časa še preglednejša, tehnično še bolj premišljena in povedno še prepričljivejša. Žetev teh let in ugodna sodba o tem, kar je komponiral, kar je ustvaril sedaj in v letih svoje mladosti, ga je napotila k izdaji zbirke samospevov, za katere se menda Glasbena matica ni interesirala, čeprav so bili dovolj kvalitetni. Morda tudi zato ne, ker je bilo ob koncu 30-ih let v novo usmerjeno slovensko oblikovanje že tako močno, da bi bila naravnanost v majhne vokalne in instrumentalne oblike, ki so bile povrh vsega po stilu konservativne in se jim je pretežno predajal tudi Krek, nepriznavana. Novi val je uspešno spodrival vse, kar je bilo prej; intenzivno in v nekem smislu tudi agresivno si je prizadeval, da ne bi le ohranil, temveč tudi utrdil pridobljeno eksistenco in jo še nadaljeval po zgledu zahodnoevropske glasbe.

Tudi to je utegnilo vplivati na Glasbeno matico, ki se je vsaj nekoliko poskušala približati novemu in so se ji zdeli Krekovi poznoromantično oblikovani samospevi že zastareli, kar odveč, čeravno so bili tudi za tedanje slovenske glasbene razmere po umetniški vrednosti še vedno tehtni.

Naj so bili odnosi med Matico in Krekom kakršne že koli narave, osebno ali strokovno pogojeni, so po Krekovi smrti strasti vsakršne vrste stopile v ozadje in tako rekoč prenehale. Če že ne za njegovega življenja, je ta ustanova spoznala vsaj zdaj — vedeti pa je morala to že prej — da je bil Krek vreden za razvoj slovenske glasbe in se mu je treba za njegove storitve oddolžiti. O tem govori dopis ljubljanske Akademije znanosti in umetnosti, ki je dne 20. 9. 1943 Matici pisala tole: „Čast mi je sporočiti“ — dopis je podpisal generalni sekretar Akademije F. Ramovš — „da je predsedstvo Aka-

demije znanosti in umetnosti v Ljubljani v soglasju z umetniškim razredom“ — v njem je bil od glasbenikov Anton Lajovic — „sprejelo v celoti Vaš predlog glede edicije skladb dr. Gojmira Kreka, kakor ste ga sporočili z dopisom z dne 24. avgusta t. l. Akademija se zaveže, da plača Glasbeni Matici podporo z znesku 1.500 Lit za tisk edicije, zato pa prejme od Glasbene Matice 40 izvodov zastonj. Dalje bo Akademija plačala honorar skladateljevim dedičem in uredniku L. M. Škerjancu, ki ga obenem obveščam, da se zglasi pri meni in sprejme rokopisne skladbe, tako da more z uredniškim delom takoj pričeti. Akademija želi, da je na notranji strani naslovne strani (ne ovitka) spodaj natisnjeno, da je edicija izdana s podporo umetniškega razreda Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani.“ Iniciator je potemtakem bila Glasbena matica, spodbudo za izdajo pa so dali — to smemo domnevati — Lajovic, Škerjanc in Ravnihar, ki so jih za to zamisel gotovo podprli tudi drugi člani Matičinega odbora. Žal gradivo, ki bi o tem kaj več povedalo, ni na voljo.

S končno rešitvijo omenjenega predloga je bil Škerjanc seznanjen torej s strani Akademije znanosti in umetnosti. Tako je 22. 9. 1943 poslal Matici pismo z naslednjo vsebino: „V smislu dogovora z Akademijo Znanosti in Umetnosti v Ljubljani in po naročilu njenega predsedstva, čast mi je predložiti redakcijo treh zvezkov še neobjavljenih skladb pokojnega skladatelja Gojmira Kreka z odgovarjajočim predgovorom. Zvezki naj bi izšli v ediciji Glasbene Matice v smislu dogovora med Akademijo Znanosti in Umetnosti in Glasbeno Matico. Na notranji strani naslovne strani, spodaj, naj stoji po želji Akademije, z enakimi črkami, stavek: Izdala Glasbena Matica s podporo umetniškega razreda Akademije Znanosti in Umetnosti v Ljubljani. / Redakcijo izbora del prilagam s prošnjo, da se delo čim preje začne in da se mi korekture z rokopisi vred dostavljajo. Rokopisa ‚Domotožje’ za violoncello in klavir ter ‚Noveleta’ za klavir naj se vrneta vdovi pok. skladatelja, ker za objavo ne prihajata v poštev; prav tako ’Predsmrtnica III’ za glas in klavir ter (s svinčnikom pisani) rokopis ‚Trudna pot’, katero sem za tisk prepisal. V kuverti je priložen razpored sešitkov samospevov, kakor jih je predvideval dr. Krek in lastnoroč-

no sestavil.“ Kot priloge je Škerjanc dodal mapo s skladbami, pripravljenimi za edicijo, 4 posamezne skladbe, kuverto s spiskom pripravljenih sešitkov, očrt edicije treh zvezkov skladb in predgovor za načrtovano edicijo. Odbor Glasbene matice je Škerjančevo poročilo sprejel in ravno tako njegov podroben načrt za omenjeno izdajo.

Gradivo je potemtakem imel Škerjanc v tem trenutku že pripravljeno, skladbe in uvod, ki je bil verjetno tekst, namenjen za v letu 1939 nameravano izdajo monografije o Kreku. Za realizacijo je očitno dobil, če ne že leta 1939, pa sedaj vsaj ustno zagotovilo Matice, še preden so stekli njeni dogovori z Akademijo v letu 1943.

V svojem uvodu je pisec najprej poudaril, da zavzame Krek „v početku našega stoletja posebno mesto“, češ, „njegovo skladateljsko delo nosi vseskozi znake skladnosti in uravnovešenosti“. Dejal je, da so se njegove kritične in organizacijske zmožnosti „izkazale pri trinajstih letnikih ‚Novih Akordov’, njegov jasni in ravni duh pa prav tako v skladateljevanju in ocenjevanju kakor tudi v obeležju njegovega glavnega poklica, pravoznanstva“. Te vrline naj bi bile „odsev notranje izenačenosti in dozorelosti, ki se zaveda tako svoje moči kakor svojih meja ter se ne loteva neizvedljivih nalog“. Želel je, da bi v tej ediciji zbrane skladbe prikazale „sliko svojstveno nadarjenega, temeljito šolanega in razgledanega duha, ki se je znal omejiti na glasbena področja, ki so odgovarjala tako njegovemu bistvu kakor tudi izraznim sredstvom“.

Nato je Škerjanc orisal značilnost nekaterih izbranih skladb. Za samospeva Božji volek na Župančičev tekst in Sestra ziba bratca na tekst Zmaja-Jovana Jovanovića je zapisal, da „sodita v mladinsko literaturo ter se odlikujeta v nežnosti in naivnosti“. Od ostalih samospevov, ki so po značaju lirični kot večina Krekovih skladb, so pisca uvoda najbolj zanimali tisti, „v katerih prednjači Bierbaum, pozni Heinejev epigon, eklektik Dehmelovega kova, v katerem je globlje čustvovanje le bolj nakazano kot razvito. Prav ta elegantna, nevsiljiva diskretnost, ki daje več uganiti kot razbrati“, je — tako Škerjanc — „prijala Krekovi mehki, občutljivi in zunanjemu učinku odtegnjeni naravi in v nji se je

Kmetijska
šola
(t. e. vinogradniška)
Maribor

26. XII. 1940.

Velespoštovani gospod profesor,

iskreno se Vam zahvaljujem za dopis, za
prijazne želje ob priliki „Adlegije".
Kar se ne zgodi takoj, pride kasneje,
recem, ali sem Vas obvestil, da obtožnega
ne MA od mogr. Šrenka na posodo, torej
nimi lege nobenih skrbi!

Vaše pismi sem (zvedal dolgo potno)
pregledal ali bom napisal o Mojci Klemič
zelo dobro priporočilo. Temnorjave oči, zvedave
bom ondi videl ali opazil. Izpite si le v
1-2 mesecih, dobite tujca ali ne. Vsi bodo
mi ugajali zelo, ker vidim, da imava
vsidva precej različni ukusi zadnje
čase mogoče zmodmarki: —

Fragment iz pisma Slavka Osterca G. Kreku, Osterčev rokopis

največ odkril". Avtor uvoda je še menil, da Kreka „z Bierbaumom druži tudi v preteklost zamaknjeni pogled, neka svobodno uporabljena konservativnost, moglo bi se celo reči, koketna zagledanost v biedermeiersko dobo z njeno rahlo poskočno šegavostjo, sentimentalno površnostjo in skoraj mistično povezanostjo z naravo; optimistično povdarjajoč življenjsko voljo, zaide le poredko in še tedaj barvito v odpovednost, udajajoč se trenutnemu, v pestrem zaporedju menjajočemu se razpoloženju". Spričo teh karakteristik, ki jih je smatral za temeljne, je Škerjanc sklepal, da „nudijo te pesmi kljub enotnemu osnovnemu lirizmu dovolj kontrastov, v muzikalnem pogledu pa tudi dosti priložnosti za lepo, muzikalni fazi ter glasovnemu oblikovanju pravično interpretacijo". V svojem razmišljanju se je pisec uvoda na kratko še pomudil pri Krekovi skladbi Trudna pot na Gradnikov tekst, „ki dojmi kot slutnja bližajočega se zaključka življenjske poti". Za ta samospev je značilna tesna, neposredna povezanost med glasom in harmonsko zasnovo, ki je sicer preprosta, toda izrazno težka, precej kromatizirana in modulatorično zanimiva.

Z izjemo Božjega volka, Sestra ziba bratca in Trudne poti so bili res vsi drugi samospevi, ki so izšli v zbirki Skladbe (1944) in jih je založila Glasbena matica „s podporo Slovenske" — za čas je ta oznaka nenavadna — „akademije znanosti in umetnosti", na Bierbaumova besedila. Le v enem primeru je bil avtor teksta Krek (Rože na nepravem mestu, op. 31, št. 1 — pevsko živahna, vendar umirjena skladba). Poletje (op. 31, št. 2) je melodično široko razpeta, klavirski stavek pa precej skromen. Večerna (op. 22, št. 1) zahteva dokajšnji glasovni razpon, tudi njena klavirska spremljava je manj preprosta, kot na splošno opažamo v Krekovi rabi tega instrumenta. Akordne zasnove Nedelje (op. 22, št. 2) so dobro koncipirane, manj pa pritegne melodika tega samospeva, ki pa v celoti vendarle pritrdi domnevi, da ga je skladatelj pristno doživel in tako tudi oblikoval. Glasovna mikavnost je poudarjena v Uvelih rožah pod steklom (op. 22, št. 4) in v Posvetilu (op. 37, št. 2). Svoji „dragi ženi" je Krek posvetil Poslednjo željo (op. 37, št. 4), v kateri teče pevski glas umirjeno in poudarjeno doživljeno, podprt s klavirskim, zanimivo strukturiranim stavkom. Zaradi razmeroma

pogostih kromatizmov se zdi zahteven samospev Ob zidu (op. 20, št. 4), ki ga navdihuje tudi živahen klavirski stavek, impresiven predvsem zaradi desne, večidel v šestnajstinkah tekoče roke, medtem ko prinaša leva roka zvočno ne kdove kaj napete akorde. Predzadnja med samospevi te edicije je Ekstaza (op. 20, št. 6), ki začne s svežim harmonskim uvodom in je kar precej kromatizirana; ne posebno razpet, vendar izrazno prepričljiv glas vstopi v petem taktu.

Urednik te zbirke je omenjene samospeve iz še neobjavljenih — teh je čez 50 — verjetno izbral, ker je bil prepričan, da so najboljši in da odgovarjajo Krekovim karakteristikam te vrste literature. Vredno pa bi bilo, da bi jim dodal še nekaj nadaljnjih, ki niso ne tehnično ne umetniško manj kvalitetni.

Prvemu zvezku te edicije je sledil drugi, ki je obsegal klavirske skladbe: Domače epizode (op, 29, št. 2), Veselo obvestilo (op. 62), Romanco (op. 47, št. 1), Škratov ples (op. 50), Iz naših logov (op. 55, št. 1 in 4), Humoresko (op. 43, št. 3) in Valse romantique (op. 46). Zanje je bilo v že omenjenem uvodu rečeno, da „nimajo pravega vzornika“, „njihov slog je jasen, čist, ne da bi očitoval karakteristike velikih klavirskih mojstrov“. Škerjanc je menil, da se Krek v njih še najbolj „približuje Schumannu in Brahmsu, seveda brez njunega virtuoznega bleska“. Za zbirko Domače epizode je dejal, da „diskretno zamolčuje dogodke, na katere se posamezni stavki prav gotovo nanašajo“, kar naj bi veljalo konkretnim programskim vsebinam. Domneval je, da je ta zbirka „prvi poskus pri nas, uporabiti folklorno občutje v klavirski glasbi“, ob tem pa poudaril, da sem ne šteje Sattnerjevih in Foersterjevih parafraz, „ki so bolj zunanjostne kot pa resnična uporaba latentnih značilnosti naših napevov“. Opozoril je na divergenco med prvo in četrto epizodo, „ki prikazuje očitno razdaljo med obeležjem alpske in dolinske (morda prekmurske?) folklore“. To je seveda samo hipoteza, ki v tem kontekstu ne rešuje problema, temveč ga samo nakazuje kot možnost. Za ostale skladbe je menil Škerjanc, da „kažejo vedro, neobteženo in problematiki ter psihološkim tekstom nenaklonjeno Krekovo naturo“, ki da je vedno našla „ravnovesje izven sarkazma in ironije“.

Krekov klavirski stavek res ni bil problematičen. Po svojem konceptu pa je le nagibal k bogatitvi zvoka. To je dosegel s spretno izvedenimi akordnimi konstrukcijami, z zadržki in s kromatiko, ki je bila sicer relativno redka, pa se je tu in tam vendar zgostila. Tudi modulacije niso bile pogoste, toda bile so domiselne, iznajdljive, večkrat tudi duhovite. Arhitektonsko so skladbe drugega zvezka skrbno zasnovane, pregledne in za izvajalca privlačne. Kljub nezapletenosti mu nudijo dovolj priložnosti za učinkovito realizacijo lirično razpoloženega in doživljajsko napetega izraza.

Te značilnosti veljajo v glavnem tudi za skladbi zadnjega, tretjega zvezka te edicije, za Tihe večere (op. 57, št. 1) in Blaženo zatopljenost (op. 57, št. 2). Obe deli sta za violino in klavir, tehnično sta preprosti, izrazno pa dokaz iskreno čutečega skladatelja.

Krekov skladateljski opus je bil v glavnem posvečen samospevu. Ni kdove kaj obsežen, bolj kot tehnično je vreden umetniško. Iz njega odseva umetnik, ki se je kljub svoji notranji duhovní dvojnosti razkril tudi kot glasbeni ustvarjalec izrazito lirične narave, kot skladatelj, ki je v slovensko glasbo svojega časa prispeval vrsto tehtnih skladb. Ne samo v času Novih akordov — takrat še posebno — ampak tudi v 30-ih letih, ko stil, ki ga je zastopal, tudi na Slovenskem na splošno ni bil več aktualen.

Še mnogo bolj kot skladateljsko je bilo pomembno Krekovo uredniško in kritično delo. Z Novimi akordi je pokazal, kako je treba voditi glasbeno revijo, ki se ne ozira v preteklost, marveč v prihodnost. Novim akordom gre tako rekoč neoporečna vrednost. Krek jih je dvignil na raven, ki je bila podobna tujim, kvalitetnim revijalnim tiskom te vrste. Vanje je pritegnil številne sodelavce, ki jim je bil tudi mentor. Pozorno je spremljal njihov razvoj, jih uvajal v napredno miselnost in skrbel, da so njihovi prispevki pozitivno odmevali v razvoju slovenske glasbe. Slovenska glasba mu je bil glavna naloga, njej je dal vse svoje sposobnosti in moči. Prizadeval si je za visoko stopnjo glasbene kritike, ki jo je meril v čim večjem skladu z dosežki evropskega prostora na tem zahtevnem in občutljivem področju, se pravi strogo objektivno in strokovno preverjeno. Za to dejavnost, ki si je ni lastil kot

nekaj, kar bi pripadalo samo njemu, si je pridobil razne sodelavce, ki so vredno pomagali razvijati slovensko glasbeno kritiko. Vendar gre po tej strani Kreku poglavitna vloga, ta že zavoljo tega, ker je kritiki položil idejne temelje, ki so bili vplivni še potem, ko se je njegov nazor že zdavnaj moral umakniti novim umetnostnim in s tem tudi estetskim kriterijem.

S svojim delom je Krek slovenski glasbi utiral pot v njeno novo, evropskim tokovom sorodno razvojno fazo. Bil je in ostal osebnost ne glede na to, da se sodobnosti v svoji zreli dobi ni pridružil. Svoji ustvarjalni bíti je ostal zvest, ne da bi zanikal potrebnost prejšnjih in nujnost prihajajočih, drugače usmerjenih mladih skladateljskih rodov.

PRIMERJALNI NAPOTKI

1875—1893

Gojmir (Gregor) Krek rojen 27. junija 1875 v Gradcu. Po zgodnjem otroštvu tam obiskoval ljudsko šolo in gimnazijo, maturiral 1893. Že 1888 napisal prvo skladbo, prve literarne poskuse pa 1889. V tem letu začel študirati glasbo na glasbeni šoli Štajerskega glasbenega društva.

1877: osnovano v Ljubljani Cecilijino društvo.
1878: rojen A. Lajovic, začela izhajati revija Cerkveni glasbenik.
1880: rojen S. Premrl.
1881: rojen V. Talich.
1881/2: G. Mahler dirigent Deželnega gledališča v Ljubljani.
1882: rojen I. Stravinski.
1883: umrl R. Wagner, rojen A. v. Webern.
1884: rojen V. Mirk.
1885: E. W. Degner postal ravnatelj glasbene šole v Ptuju.
1886: rojen Iz. Cankar.
1888: rojen F. Reiner.
1890: F. Rakuša objavil Slovensko petje v preteklih dobah.
1891: E. W. Degner postal ravnatelj glasbene šole Štajerskega glasbenega društva v Gradcu.
1892: rojen M. Kogoj, v Ljubljani ustanovljeno slovensko Deželno gledališče in v njegovem okviru slovenska Opera, B. Ipavec napisal opero Teharski plemiči.

1893—1900

1893—1897 študiral na pravni fakulteti graške univerze in promoviral za doktorja prava 1898. Do 1896 nadaljeval šolanje na glasbeni šoli. Od 1897 bil v sodni službi v Gradcu. V tem času že komponiral,

1893: rojen predstavnik četrttonske glasbe A. Hába.
1894: W. Kienzl napisal popularno delo Evangelimann, ki ga omenja tudi Krek.
1895: rojena P. Hindemith in S.

pa dirigiral in se udejstvoval tudi kot glasbeni recenzent in pisec raznih glasbenih člankov.

Osterc, R. Savin pa komponiral Tri Aškerčeve balade.
1896: umrl A. Bruckner, F. Gerbič napisal opero Kres.
1897: umrl J. Brahms, rojen M. Bravničar, W. Kienzl postal dirigent Štajerskega glasbenega društva, učil na njegovi glasbeni šoli in tu deloval do 1917.
1898: rojen St. Vurnik, B. Ipavec komponiral Serenado za godalni orkester, v Ljubljano prišel tudi glasbenik J. Procházka.
1899—1900: Izhajala revija Glasbena zora v redakciji F. Gerbiča.

1900—1914

1900: Krek položil praktični sodni izpit in postal sodni adjunkt v Ljubljani, kjer bil v tej funkciji do 1902.

1900: rojen L. M. Škerjanc.

1901: Krek začel urejevati Nove akorde, katerih založnik je bil L. Schwentner. To leto je postal pod-porni član ljubljanske Glasbene matice.

1901: umrl G. Verdi.

1902/1903: Pravniško se Krek izpopolnjeval na univerzi v Leipzigu.

1903: malo pred jesenjo se Krek vrnil v Ljubljano kot sodnik.

1903: umrl H. Wolf.

1904: v decembru bil Krek poklican v tajništvo Vrhovnega sodišča na Dunaju.

1904: umrl E. Hanslick, avtor spisa Vom Musikalisch-Schönen, v katerem pojasnil svoje pojmovanje o značaju in vlogi glasbe.
1906/07: G. Mahler komponiral svojo znamenito VIII. simfonijo.

1907: Krek postal svétniški tajnik na Dunaju, odkoder že od odhoda iz Ljubljane urejeval Nove akorde.

1907: F. Busoni objavil Entwurf einer neuen Aesthetik dér Tonkunst, R. Savin napisal opero Lepa Vida.
1908: umrli B. in G. Ipavec ter E. W. Degner, osnovana prva Slovenska filharmonija pod vodstvom dirigenta V. Talicha.
1909: A. Schönberg napisal monodramo Erwartung in Fünforchesterstücke, še prej pa med drugim

simfonično pesnitev Pelleas und Melisande (1903) in Fünfzehn Gedichte aus das Buch der hängenden Gärten (1908—1909).

1910: Notnemu delu Novih akordov prikljućil literarno prilogo.
1911: Krek postal dvorni tajnik.

1910: I. Stravinski komponiral Žar ptico, kmalu nato pa še Petruško (1911) in Le Sacre du printemps (1913).
1910/11: F. Reiner dirigent slovenske Opere v Ljubljani.
1911: A. Schönberg objavil svojo Harmonielehre.
1912: konec prve Slovenske filharmonije, Talich zapustil Ljubljano, H. Sattner napisal oratorij Assumptio, umrl A. Aškerc, C. Debussy komponiral balet Jeux.
1914: začetek prve svetovne vojne, konec Novih akordov, v katerih zadnjem letniku je M. Kogoj objavil svoj zbor Trenutek, v katerem je nakazal elemente ekspresionistične stilnosti.

1914—1918

V času prve vojne Krek skladateljsko skoraj v celoti obmolknil, pač pa vzdrževal stike s slovenskimi glasbeniki in za povojni čas načrtoval obnovo Novih akordov.

1915: F. Gerbič napisal Lovsko simfonijo.
1916: H. Sattner komponiral kantato Soči.
1917: umrl F. Gerbič, H. Pfitzner objavil Futuristengefahr in napadel F. Busonija, A. Berg začel komponirati opero Wozzeck.
1918: umrl C. Debussy.

1918: Krek postal višjesodni svétnik na Dunaju.

1918—1942

1918: Krek novembra dodeljen višjemu deželnemu sodišču v Ljubljani.
1919: prav tam postal Krek svétnik deželnega sodišča.
1920: Krek izvoljen za rednega profesorja pravne fakultete ljubljanske univerze, v tem letu tudi

imenovan za člana javno-pravnega odseka v zakonodajnem svetu pri ministrstvu pravosodja.
1920/1: dekan pravne fakultete.
1921/2: rektor ljubljanske univerze.

1922—1923: R. Savin napisal opero Matija Gubec.
1924: M. Kogoj začel komponirati opero Črne maske in jo končal tri leta zatem (1927).
1925: začeli izhajati Zbori v redakciji Z. Prelovca, trajali so devet let (do 1934).
1926: umrl A. Foerster.

1926/7: Krek dekan pravne fakultete.

1927: umrl J. Aljaž.
1928—1929: izhajala Nova muzika v redakciji E. Adamiča.
1929: A. Hába komponiral četrttonsko opero Matka.

1929: Krek izvoljen za člana Slovanskega ustava v Pragi.
1929—1931: Krek član vrhovnega zakonodajnega sveta.
1930: Krek, ki v poldrugodesetletnem presledku le tu in tam skladal in bil v 20-ih letih nadzornik glasbenih šol ter v času 1922—1927 želel obnoviti Nove akorde, a v prvotni obliki, s čimer ni uspel, znova začel skladati, čeravno tudi le občasno.

1932: umrl S. Vurnik, A. Schönberg napisal opero Moses und Aron.
1934: umrl H. Sattner, P. Hindemith napisal simfonijo Mathis der Maler.

1935: Krek spet začel intenzivno skladati in v nadaljnjih šestih letih napisal številne samospeve, zbore, klavirske in druge skladbe.

1935: umrl A. Berg, D. Šostakovič napisal opero Katarina Izmajlova.
1936: umrl E. Adamič.
1937: umrl M. Hubad.

1938: član Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani.

1938: umrl E. Hochreiter.

1939: Krek začel izdajati svoje samospeve in jih do 1941 izdal v desetih „sešitkih“.

1939—1942: generalni tajnik Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani.

1942: 1. septembra v Ljubljani umrl Gojmir Krek.
1944: Glasbena matica posmrtno izdala s podporo ljubljanske Akademije znanosti in umetnosti tri zvezke Krekovih še neobjavljenih skladb.

1939: umrl Z. Prelovec.

1940: M. Bravničar komponiral Hlapca Jerneja in njegovo pravico.
1941: umrla S. Osterc in W. Kienzl.

LITERATURA

Cankar, Izidor, Dr. Gojmir Krek, v: Obiski, Ljubljana 1920, 81—109
Cvetko, Dragotin, Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejše slovenske glasbe, Ljubljana 1977, str. 173
Korošec, Viktor, Prof. dr. Gregorju Kreku v spomin, v: Slovenec, 1942, št. 202
Škerjanc, Lucijan Marija, Gregor Gojmir Krek kot skladatelj, v: Letopis Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani, 1. knj., Ljubljana 1943, 208—238
Škerlj, Milan, Gregor Krek, v: Zbornik znanstvenih razprav juridične fakultete v Ljubljani XIX., 1942, Ljubljana 1943.

VSEBINA

V času in prostoru 7

Vstop v glasbo 25

Urednik 33

Kritik 71

Dosežki 134

Novi problemi 145

Umevanje modernizma 176

Skladatelj 194

Osebnost 218

Primerjalni napotki 241

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS Z
0000019202029

ZNAMENITI SLOVENCI
Urednik Josip Vidmar

Dragotin Cvetko
GOJMIR KREK

Opremil Julijan Miklavčič

Izdala in založila v nakladi 3000 izvodov
Partizanska knjiga v Ljubljani

Za TOZD Založba Metka Pipan

Tisk in vezava Tiskara Otokar Keršovani, Pulj

V Ljubljani 1988

Knjiga je izšla s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije

Novi akordi so odprli pot mladim, k novejšemu pojmovanju naravnanim skladateljem, ki jim je bil Krekov idejni koncept pravi manifest. Med njimi so izstopali poleg Kreka samega še Anton Lajovic, Emil Adamič, Janko Ravnik in prav ob koncu revije še Marij Kogoj, ki so vsi in vsak na svoj način izdatno prispevali k razvoju slovenske glasbene misli začetnih desetletij 20. stoletja, skladateljsko in kritično. Ni pretirano trditi, da je bil prav Krek človek, ki mu pripada zasluga za relativno bogato in sodobnejše orientirano ustvarjanje slovenskih glasbenih del tega časa. Bil je ideolog, ki je, skupaj z Lajovcem, pripravljal pot slovenski glasbeni moderni.

Po prvi vojni je Krek Nove akorde nameraval obnoviti, vendar po stilu in vsebini v načinu, ki je bil primeren za obdobje 1901—1914. Toda ni uspel. Glasbena situacija se je na Slovenskem v 20-ih in 30-ih letih bistveno spremenila. Krenila je v nove smeri, ki so Kreku ostale tuje in se jim ni hotel prilagoditi. Ostal je zvest svojim načelom, čeravno se je razvojno tudi sam spreminjal, vendar vseskozi v mejah svojega ustvarjalnega nazora.

Prednostno mesto velja Kreku kot uredniku in kritiku. Toda tudi skladal je. Pisal je samospeve, zbore in klavirske kompozicije, tu in tam še dela za manjše instrumentalne sestave. Tehnično so bile njegove skladbe neoporečne, izrazno pa kažejo vplive velikih mojstrov, kot so bili na primer Wolf, Wagner, Schumann, Brahms. Ne glede na tuje zglede pa je iskal in tudi našel svoj izrazni lik. Ta ga izdaja za estetsko subtilno čutečega oblikovalca, povedno vdanega, a premišljenega ustvarjalca, ki je s svojo lirično pogojeno kreativnostjo mnogo prispeval slovenskemu vokalu vse tja do vstopa v 40-ta leta 20. stoletja, ko se je končala njegova življenjska pot.

Dragotin Cvetko

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

494232