

UDK 78.071.1Krek U.

Gregor Pompe

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

»Klasik« glasbe 20. stoletja – vprašanje modernega in tradicionalnega v opusu Uroša Kreka

The »Classic« of 20th Century Music – The Question of Modern and Traditional in the Works of Uroš Krek

Prejeto: 7. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 7th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: Uroš Krek, slovenska glasba, glasba 20. stoletja

Keywords: Uroš Krek, Slovenian music, 20th century music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek skuša razrešiti slogovna vprašanja, ki nastanejo ob preučevanju opusa Uroša Kreka. Navidezno neskladje med visoko estetsko vrednostjo del in njihovo neinovativnostjo je razrešeno s pomočjo oznake »klasik slovenske glasbe 20. stoletja«, kar je recepcijska oznaka, ki prevzema tako vrednostne kot tudi zgodovinske in lokalne determinante. Kot osnova razpravi služijo analize štirih skladateljevih del za godala.

The article tries to resolve the questions raised in the course of investigating of Uroš Krek's work. The seeming discrepancy between the high aesthetic value of his works and the indifference towards innovation is solved with the help of the designation "the Slovenian classic of 20th century music". The designation has receptional value, but assumes also historical and local determinants.

Problemska izhodišča

Raziskovalci sodobne slovenske glasbe skoraj soglasno izpostavljajo visoko estetsko vrednost opusa Uroša Kreka (1922–2008). Ivan Klemenčič uporablja za Krekovo glasbo

oznake »odličnost« in »izbranost«,¹ Marija Bergamo govori o »velik[i] osebnosti slovenske glasbe 20. stoletja«,² Niall O'Loughlin pa je prepričan o »visoki kvaliteti«³ Krekove umetnosti, »njegova glasba izrazito sodi v ospredje moderne slovenske kompozicije«,⁴ medtem ko nekatera izmed njegovih del celo »stojijo zelo visoko v evropski glasbi 20. stoletja«. ⁵ Hkrati s tako visokim estetskim priznanjem pa raziskovalci že tudi ugotavljajo, da si je Krek takšen status zaslužil kljub temu, da je bil »navidez nazadnjaški skladatelj«⁶ ali, kot to poantirano formulira Matjaž Barbo, da je za njegovo pozicijo znotraj zgodovinskega razvoja slovenske glasbe značilna nekakšna »nezgodovinskost«. ⁷

Opredelevanje Krekovega položaja torej razkrije skladateljevo ambivalentno vlogo, ki niha med visokim estetskim dometom in izključenostjo estetike »napredovanja« pa tudi med eklektičnim sintetiziranjem najrazličnejših slogovnih vplivov in lastno glasbeno govorico. Tako je kar težko razumeti misel, da je Krek »s svojim edinstvenim kompozicijskim jezikom samohodec, ki ni obvladljiv z običajnimi kategorijami«, ⁸ in jo nato povezati z dognanji, da lahko v Krekovih delih najdemo številne »delc[e], značilne za posamezne 'tokove'«, ⁹ »presenetljivo različne, skorajda nezdružljive elemente«¹⁰ in da prevzema tako poteze glasbenega jezika nekaterih modernističnih skladateljev kot tudi značilnosti preteklih slogov in ljudske, arhetipske modele. ¹¹ Določanje značilnosti Krekovega kompozicijskega sloga in njegovo uvrščanje v glasbeno-zgodovinsko logiko postane plen dveh težko umljivih paradoksov: njegova glasba je estetsko izstopajoča, kljub temu, da se izogiba duhu inovacije, njegov kompozicijski jezik je individualen, a hkrati sestavljen iz mnogih jasno razločljivih tokov vplivov.

Oba problema se zdita ključna in značilna za raziskovanje slovenske glasbe 20. stoletja. Ob njiju sem trčil že ob pripravljanju monografije Pisna podoba glasbe na Slovenskem, ko sem Kreka uvrstil v širok in izmuzljiv »predal« z naslovom »Slovenski klasiki 20. stoletja«. ¹² Termin »klasiki« ni bil izbran z znanstveno previdnostjo, temveč bolj intuitivno in nika kor ni želel vzpostavljati ožje zveze z neoklasicizmom, čeprav izkazujejo dela mnogih skladateljev, ki sem jih uvrstil pod to oznako, izrecne neoklasicistične slogovne vplive. Gre za oznako, ki je recepcijska in vrednostna: »slovenski klasiki 20. stoletja« naj bi bili tisti skladatelji, ki so živeli in ustvarjali v 20. stoletju in so si že zagotovili izstopajoč status v domači glasbeni kulturi, slogovno pa niso bili zavezani nobenemu sodobnejšemu toku, temveč so tradicionalni glasbeni stavek, ki je slonel na tonalni terčni funkcijskosti, motivično-tematskem delu in formalno-ritmični periodiki, le deloma in večinoma plaho dopolnili tudi s kakšnimi sodobnejšimi kompozicijskimi tehnikami.

¹ Ivan Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, ur. Lojze Lebič, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 2003, str. 115.

² Marija Bergamo, »Ustvarjalni duh metafizične naravnosti«, v: *Muzikološki zbornik* 44 (2008), št. 2, str. 5.

³ Niall O'Loughlin, »The Music of Uroš Krek: Towards a Definition of its Style«, v: prav tam, str. 17.

⁴ Isti, *Novejša glasba v Sloveniji*, prev. M. Menart, Ljubljana, Slovenska matica 2000, str. 153.

⁵ Isti, »The Music of Uroš Krek«, str. 28.

⁶ Isti, *Novejša glasba v Sloveniji*, str. 153.

⁷ Matjaž Barbo, »Zgodovinskost' skladateljskega opusa Uroša Kreka«, v: *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 21–26.

⁸ Prav tam, str. 24.

⁹ Leon Stefanija, »Uroš Krek: ustvarjalna izhodišča in zapuščina«, v: *Muzikološki zbornik* 44 (2008), št. 2, str. 13.

¹⁰ Marija Bergamo, »Krekov 'Pegaz na uzdi'«, v: *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 29.

¹¹ M. Barbo, nav. delo, str. 25.

¹² Jurij Snaj in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU 2003.

V svojih parcialnih raziskavah glasbe Vilka Ukmarja in Matije Bravničarja sem že pokazal, kako sta oba skladatelja selektivno sprejemala vplive sodobnejših kompozicijskih tehnik in jih mestoma kombinirala s tradicionalnim metjejskim izročilom – za Ukmarja je tako značilna želja po tem, da bi bil sodoben, a v resnici ni sočasen,¹³ Bravničar pa med sodobnimi slogovnimi impulzi izbira in se ne prepušča skrajnostim, temveč previdno išče sredinsko, »zlat« pot.¹⁴ Še posebej je zanimiv odnos obeh skladateljev do dodekafonije, konec šestdesetih let že preteklemu in tako skorajda »klasičnemu« (!) kompozicijskemu slogu, saj je pri obeh mogoče najti poizkuse sestavljanja nekakšnih dvanajsttonskih vrst (v Ukmarjevem samospevu »O, saj ni smrti« iz cikla Astralna erotika, izdanemu leta 1968, in v istem letu nastali Bravničarjevi skladbi *Fantasia rhapsodica*), ki pa imajo le melodičen, »linearen« pomen in nikoli ne pridobijo širše harmonske, glasbeno-stavčne ali celo strukturalne veljave. Bravničar in Ukmar torej zaupata le preverjenemu.

Nekaj podobnega velja tudi za ostale skladatelje, ki sem jih v monografiji označil kot »klasike«: za B. Arniča, L. M. Škerjanca, D. Žebreta, M. Kozino, M. Lipovška, D. Švaro, Z. Cigliča, P. Šivica, P. Ramovša in D. Škerla. Seveda je že na prvi pogled očitno, da našteje skladatelje poleg izrazitih generacijskih prelomov (najstarejši med naštetimi, M. Bravničar, je bil rojen leta 1897 in najmlajši, D. Škerl, leta 1931) ločijo tudi slogovne poteze – medtem ko je Škerjančev opus skoraj v celoti mogoče uvrstiti v moderno, pa se je Ramovš po začetni neoklasicistični fazi trdno zavezal modernističnemu iskateljstvu. Prav zaradi tega sem v monografiji oznako »slovenski klasiki« še nadrobneje razločil v tri podkategorije, ki pa na metodološko neuskladen način najprej prinašajo zgolj zgodovinsko razmejitev – »klasiki« med obema vojnama in povojni »klasiki – in nato še slogovno zaznamovanost (»umik v neoklasicizem«). Izkaže se, da je ob vseh razlikah zgoraj naštetim skladateljem skupna prav ta nenavadna, ambivalentna poteza, ki jo je mogoče odkriti tudi pri raziskovalcih Krekovega opusa: večinoma gre v slogovnem pogledu za konservativne skladatelje, ki odklanjajo novatorske težnje, pa vendar njihovemu delu pripisujemo znatno estetsko vrednost in zgledno obrtniško dodelanost. Takšna diskrepanca zna biti ena izmed karakteristik slovenske glasbe 20. stoletja.

Ekskurz: moderno in tradicionalno v slovenski poeziji 20. stoletja

Namen tega prispevka ni prediranje v problematiko metodologije zgodovinopisja in njene povezave z aksiologijo, niti ne natančno razčlenjevanje celotnega pomenskega območja termina »klasik« (SSKJ poleg antičnega umetnika navaja še avtorja »del, ki imajo (umetniške) značilnosti, izhajajoče iz določenega naroda, jezika«), temveč s pomočjo analitičnega prediranja v opus Uroša Kreka jasnejše definiranje v prejšnjem razdelku izpostavljene ambivalentne razcepljenosti.

¹³ Gregor Pompe, »Poizkus slogovne določitve samospevov Vilka Ukmarja«, v: *Vilko Ukmar. Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika*, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo v Ljubljani 2006, str. 57-68.

¹⁴ Isti, »Violinske skladbe Matije Bravničarja in vprašanje 'klasičnosti' v glasbi 20. stoletja«, v: *Matija Bravničar. Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika*, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo v Ljubljani 2008, str. 67-85.

Še pred tem pa velja pozornost nameniti podobnemu problemu, s katerim se sooča slovenska literarna veda ob preučevanju slovenske poezije 20. stoletja. Janko Kos je diskrepanco med estetsko vrednostjo in estetsko »nenaprednostjo« nekaterih literarnih del 20. stoletja razrešil s pomočjo dvojice pojmov moderno in tradicionalno, ki jo je prevzel od švicarskega komparativista Maria Andreottija.¹⁵ Kos je na problematiko trčil ob poizkusu definiranja pojma moderna lirika – ugotovil je, da je mogoče zometke moderne lirike iskati že pri avtorjih slovenske moderne z začetka 20. stoletja, da pa v tem stoletju nikakor ni vsa lirika moderna.¹⁶ Pri razločevanju med pojmom tradicionalno in moderno si je najprej pomagal z značilnostmi v zunanji formi (struktura verzov, kitic, skladnja, ritem, jezik), nato pa je znake modernosti poiskal tudi v notranji formi (vsebinska raven literarnih motivov). Ker je ugotovil, da oba kriterija ne zadostujeta, je bistvo moderne lirike odkril v njeni duhovno-tematski zasnovi, ki naj bi bila zavezana metafizičnemu nihilizmu.¹⁷ V skladu s svojo delitvijo je Kos pripravil tudi dve ločeni antologiji slovenske poezije – Slovenska lirika 1950 do 1980 in Moderna slovenska lirika –, pri čemer zadnja seveda izpušča tiste avtorje (npr. J. Menart, T. Pavček), katerih lirika ne izkazuje modernih potez.

Na prvi pogled se zdi, da bi Kosova razdelitev lahko pomagala razrešiti tudi muzikološko dilemo ob opisovanju sloga Uroša Kreka, toda ob prenašanju literarnih določil v glasbo se vzpostavi, da muzikologija težje ločuje med zunanjo in notranjo formo glasbenega dela. Ločevanje, ki ga je v slovensko literarno vedo vpeljal Janko Kos,¹⁸ poenostavljeno ločuje med formalnimi in vsebinskimi potezami literarnega dela. Že preprosta Hanslickova »glasbena« enačba vsebina glasbe=njena forma pa nam pove, da v glasbi notranje forme ni ali vsaj, da je njeno določevanje zelo oteženo. Glasbena analiza se tako večinoma omejuje na strukturalne značilnosti kompozicijskega stavka (po Kosovi logiki na zunanjo formo), medtem ko ostaja vsebina glasbenih del (torej notranja forma) – posebej »čistih«, instrumentalnih – zmuzljiva.

Tudi zato so glasbene slogovne označbe večinoma tesno povezane z značilnimi kompozicijskimi tehnikami – glasbena zgodovina se razkriva tako predvsem kot zaporedje sprememb v glasbenem stavku in kompozicijski tehniki. Prav zaradi tega postajajo pereča vprašanja, kako slogovno ovrednotiti Klasično simfonijo Sergeja Prokofjeva iz leta 1917 in številna dela, ki so nastala pod vplivom te kompozicije še globoko v drugi polovici 20. stoletja – literarni vedi namreč ob podobnih problemih ostaja še možnost preučevanja notranje forme dela: tako je tudi danes še vedno mogoče napisati sonet, ki bo po strukturi kitic in verzov, verzni shemi in tipu rim identičen Prešernovim sonetom, vendar pa bo slogovna »drugačnost« otipljiva prek notranje forme, tj. vsebine, ki lahko v staro formo vnaša motive in teme iz sodobnega sveta. Tudi zato se zdita simfonija Prokofjeva in leta 1951 nastala Krekova neoklasicistična Simfonietta »sumljivo« podobni, medtem ko Jesihovi soneti v staro formo vnašajo izrazito sočasno problematiko. Ali še drugače: v glasbi Lojzeta Lebiča, torej skladatelja, katerega slog naj bi se gradil na »ozadju modernizma,

¹⁵ Mario Andreotti, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Bern, Stuttgart, Haupt ²1990.

¹⁶ Janko Kos, »Moderna slovenska lirika«, v: *Moderna slovenska lirika. 1940–1990*, ur. isti, Ljubljana, Mladinska knjiga 1995, str. 174–193.

¹⁷ Prav tam, str. 181.

¹⁸ Isti, *Morfologija literarnega dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1981.

iz katerega izhaja,¹⁹ bi zelo težko iskali sledi metafizičnega nihilizma, čeprav je jasno zavezan estetski »modernosti«. Prej nasprotno: skladateljve glasbe ne gre razumeti zgolj kot nekakšne akustične igre, saj je v njej moč iskati »duhovno razpoloženje«,²⁰ »celotna struktura skladb[e] [pa ima] pravzaprav globlji, esencialni pomen.«²¹ Kategorije notranje forme in duhovno-tematske vsebine so iz glasbe težko razberljive, kar je posledica njenega zapletenega semantičnega statusa.

»Klasično« = »vmesno«?

Kljub mamljivi možnosti, da bi Krekovo glasbo označili kot tradicionalno, se zaradi zgornjih dilem velja takšnemu označevanju ogniti in bolj natančno premisliti, kakšne poteze pridobiva podobno nejasna oznaka »klasično« ob preučevanju skladateljevega opusa. Iz pregledovanja literature o Krekovi glasbi je mogoče izluščiti, da je klasičnost pravzaprav nekakšno stanje vmesnosti, kar najbolj jasno izpostavlja Borut Loparnik, ki skladateljev zgodnji opus postavlja na »sred[o] med Ostercem in Škerjancem«,²² podobno pa naj bi Krek ostajal »na sredi« tudi v kasnejših ustvarjalnih obdobjih. Spet imamo torej opravka z ambivalenco, ki se je je očitno zavedal tudi skladatelj sam, ko je priznal: »Nikoli nisem bil modernist. Sem pa razvijal svoj slog do te mere, da se lahko reče, da skladam sodobno.«²³ Na nenavaden način se torej skladatelj hkrati odreka inovativni eksperimentalnosti, a hkrati želi aktivni stik s sodobnim trenutkom. In še bolj paradoksalno se zdi, da takšno sočasnost Krek išče s pomočjo »dialoga z znanim«,²⁴ da »išče novum v starem, klasičnem.«²⁵ Takšno razklanost L. Stefanija smiselno izpelje v misel, da Krek »izraša iz glasbene zgodovine, a se hkrati izmika zgodovinskosti«,²⁶ Andreja Rijavca pa navidezno neskladje pripelje celo do parafraze znamenite Lyotardove misli o tem, da lahko »neko delo [...] postane moderno zgolj pod pogojem, če je najprej postmoderno«,²⁷ saj ob slogovni oceni Krekovega dela zapiše, da skladateljeva »koncertantna dela osemdesetih let dokazujejo, da je bil Krek vedno postmodernist (še pred nastopom postmoderne)«. ²⁸

Toda Krekov »dialog z znanim« ni nikoli usmerjen v glasbeno samorefleksivnost, v poudarjeno izražanje lastne slogovne brezzgodovinskosti ali prebujanje izrazitih semantičnih potencialov. Krek je tudi v tem pogledu »klasičen«, zato bi njegov opus le s težavo postavljali v območje postmodernizma; možna bi bila celo antitetična priortitev Rijavčeve oz. Lyotardove misli, namreč da Krek prav gotovo ni postmodernist, ker nikoli ni bil modernist.

¹⁹ Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000, str. 146.

²⁰ Leon Stefanija, »Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtnine 20. stoletja«, v: *Muzikološki zbornik* 37 (2001).

²¹ Matjaž Barbo, *Pro musica viva*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 2001, str. 202.

²² Borut Loparnik, »Premislek o Urošu Kreku«, v: *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 9.

²³ Jože Humer, »Uroš Krek in slovensko zborovstvo«, v: *Naši zbori* 52 (2002), št. 2, str. 4.

²⁴ M. Bergamo, »Ustvarjalni duh metafizične naravnosti«, str. 8.

²⁵ L. Stefanija, »Uroš Krek: ustvarjalna izhodišča in zapuščina«, str. 13.

²⁶ Prav tam, str. 15.

²⁷ Jean-François Lyotard, *Postmoderna za začetnike*, Ljubljana, Analecta 2004, str. 22.

²⁸ Andrej Rijavec, »Uroš Krek«, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 6, ur. Marjan Javornik, Ljubljana, Mladinska knjiga 1992, str. 5.

Krekova »nezgodovinskost« je gotovo posledica treh jasnih paradoksov, ki jih odpira vpogled v njegovo ustvarjalnost. Najprej je tu v začetku omenjeno neskladje med visoko estetsko vrednostjo njegovih del in sočasnim zanikanjem estetike napredka, temu se pridružuje določevanje izrazitih osebnostnih slogovnih potez, ki pa naj bi izražale iz sintetiziranja znanega, in končno še želja po aktualni sodobnosti s hkratnim odpovedovanjem v drugi polovici 20. stoletja vodilnemu slogovnemu toku: modernizmu. Prav v razpetosti med zgornjimi paradoksi, v hkratnem izmikanju skrajnosti – v tem smislu je treba razumeti tudi Klemenčičevo misel, da sta Kreku tuja tako »polna abstrakcija in poduhovljenost modernizma kot tudi konkretnost in idealiziranje tradicije«²⁹ – je mogoče ugledati Krekovo tipiko. Krek »ne sodi ne sem ne tja«,³⁰ je nekje na »sredini«. Prav zaradi takšne »vmesnosti« Kreka razumem kot klasika glasbe 20. stoletja.

Toda ta oznaka ni statična, temveč dinamična kategorija – klasičnost skladatelja v petdesetih letih 20. stoletja se razlikuje od klasičnosti ob koncu 20. stoletja v tem pogledu, da so v petdesetih letih postali splošno sprejeti, nič več eksperimentalni in modno inovativni številni kompozicijski postopki, tehnike in materiali, ki so se sprva odlikovali prav po svoji radikalnosti. Od tod možnost, da sta lahko klasika slovenske glasbe 20. stoletja navidez slogovno tudi tako različna skladatelja, kot sta na primer Lucijan Marija Škerjanc in Uroš Krek – prvi je ostajal globoko v 20. stoletja zavezan predvsem estetiki moderne, drugi pa je, kot bomo spoznali v nadaljevanju, prevzemal tudi neoklasicistične in ekspresionistične impulze, blizu mu je bil Bartókov tip folklorizma in nenazadnje v drobcih tudi gosteša zvočnost zvočnih kompozicij in nekateri aleatorični postopki.

Prav pregledovanje Krekovega opusa nas lahko utrdi v prepričanju o dinamičnosti kategorije klasičnega – odnos do sodobnih in tradicionalnih kompozicijskih izrazil je Krek ves čas spreminjal: v svojo »klasično« govorico je postopoma sprejemal tiste kompozicijske tehnike oz. materiale, za katere se je izkazalo, da imajo lahko trajnejšo vrednost in da torej prestopajo modno eksperimentalnost. Prav zato premene v Krekovem slogu precej nadrobno odražajo tudi postaje v zgodovini slovenske glasbe po drugi svetovni vojni – Krek je pač slogovno reagiral na tiste impulze, ki so postopoma in počasi prek posameznih skladateljskih opusov, festivalov ali drugih informacij vdiral v Slovenijo. Seveda pa je bil Krekov »reakcijski« čas vedno zavezan »ideologiji« klasičnega: v svoj glasbeni »jezik« je sprejel samo tisti novum, za katerega je ocenil, da ni več zgolj formalističen, eksperimentalen, nasilno revolucijski – skratka, da je »že« postal »klasičen«.

Analitični primeri

Prav zaradi dinamične slogovne prilagodljivosti zunanjim impulzom Niall O'Loughlin Krekov opus deli v štiri obdobja. (1) V zgodnji neoklasicistični fazi (1946–58) naj bi iskal svojo osebnostno govorico, (2) v naslednjem desetletju (1958–69) naj bi bil zaradi svojega službovanja na Glasbenonarodopisnem inštitutu pod vplivom ljudske glasbe, (3) v tretjem obdobju (1970–80) naj bi bilo v središču poudarjeno ekonomično delo z majhnimi melodičnimi celicami, (4) medtem ko naj bi zadnje obdobje (od leta 1980

²⁹ I. Klemenčič, nav. delo, str. 115.

³⁰ M. Barbo, »Zgodovinskost« skladateljskega opusa Uroša Kreka, str. 25.

naprej) prinašalo sinteze vseh prejšnjih.³¹ Kljub temu, da se zdi takšna periodizacija mestoma nekoliko nasilna in neizenačena, saj je mogoče poteze združevanja različnih slogov najti v vseh fazah Krekovega skladateljskega razvoja in ne šele po letu 1980, podobno pa velja tudi za izredno ekonomično motivično delo, pa vendarle velja O'Loughlinovo razlikovanje preveriti na izbranih analitičnih primerih. Sam sem izbral štiri skladbe za godala – po eno izmed vsakega izmed zgoraj omenjenih obdobj.

Sonatina iz leta 1956 kaže najbolj razločno neoklasicistične poteze. Neobremenjen glasbeni »diskurz«, osrediščen na muzikantski zamah, je I. Klemenčiča celo vodil do misli, da gre za »razvedrilo in ne izpovedi namenjeno skladbo«.³² Skladatelj je pazljivo izbral že naslov – sonatina kot »mala sonata« prinaša v obrisih poteze sonatnega ciklusa: prvi stavek je napisan v sonatni obliki z močno skrčeno reprizo (prva in druga tema nastopita polifono združeni), počasni drugi stavek je klasična tridelna pesemska oblika (ABA'), pri čemer kontrastni B del prinaša karakterne poteze scherza, medtem ko je finale oblikovan kot sonatni stavek z izpeljavo, ki je reducirana na mimobežno epizodo (nima motivično-tematske izpeljevalne vloge). Toda neoklasicistična ni le izbira tradicionalnih formalnih modelov, temveč tudi zavezanost ekonomičnemu motivično-tematskemu delu. Prva tema prvega stavka je tako dosledno izpeljana iz enostavnega motiva (gl. primer 1), ki je v značilni klasicistični maniri pravzaprav kombinacija razloženih akordov, skladatelj pa deloma ohranja tudi idejo monotematskosti, saj v razvoj druge teme jasno vstavi reminiscenco na motiv prve teme (gl. primer 2), sorodnost obeh tem pa končno izdaja skrajšana repriza z njuno sopostavitvijo. Podobno sta motivično povezana tudi sicer kontrastna dela A in B v počasnem stavku – krajši motivični drobec se iz prve, široko razpete teme naseli tudi v motivično bolj fragmentarno zasnovani B del (prim. primer 3 in 4) – že v sami prvi temi pa si pri melodičnem izpeljevanju Krek pomaga z inverzijami motivičnega gradiva. Idejo motivične povezanosti Krek ohranja tudi na ravni cikla, saj koda finala prinaša reminiscence na motivični material prvega stavka.

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of a sonatina. It is arranged for four string instruments: Violin I, Violin II, Violin, and Violoncello. The score is written in a single system with four staves. The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The score shows a clear melodic line in the violins and a supporting harmonic structure in the violin and cello. The piece begins with a strong rhythmic motif that is repeated and varied throughout the first few measures.

Primer 1: začetek prvega stavka Sonatine z značilnim motivičnim delom, spremembami taktovskega načina in vzporedno terčno harmonijo

³¹ N. O'Loughlin, »The music of Uroš Krek«, str. 18.

³² I. Klemenčič, nav. delo, str. 119.



Primer 2: motivična zveza med prvo in drugo temo prvega stavka Sonatine

Primer 3: začetek drugega stavka Sonatine



Primer 4: motivična povezava med A in B delom drugega stavka Sonatine

Kljub takšni formalni preglednosti, ki v marsičem spominja na klasicistične postopke, se Krek zgodnjemu slogu tudi jasno izmika: metrični utrip daje občutek ponavljajoče se periodičnosti, toda ob natančnejšem pregledovanju se vendarle izkaže, da Krek slednjega s številnimi in nenadnimi spremembami taktovskega načina vendarle ves čas subtilno ruši (gl. primer 1). Podobno velja tudi za harmonski stavek – Krek pretežno uporablja molove in durove trizovke (včasih jih »obogati« tudi s harmonsko tujimi toni), redkeje še štirizvoke in zmanjšane akorde, toda skoraj nikoli harmonskega sosledja ne podvrže funkcijski logiki; še največkrat imamo opravka z zapovrstnim, vzporednim nizanjem trizvokov (v primeru 1 si tako sledijo od četrtega takta dalje C-dur, D-dur in e-mol), ki postane celo glavna teksturna značilnost finala (gl. primer 5: vzporedno si sledijo E-dur, sekstakord C-dura, g-mol, A-dur, C-dur, D-dur in E-dur).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is divided into three measures. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure features a piano (p) dynamic and includes a list of chords: C-dur, G-dur, A-dur, D-dur, and E-b7. The Viola part in the second measure is marked 'pizz.'. The third measure returns to a forte (f) dynamic. The Violoncello and Contrabasso parts have dynamics of f, p, and f across the three measures respectively.

Primer 5: začetek tretjega stavka Sonatine z značilni vzporednimi harmonijami

Krekov kompozicijski stavek v Sonatini tako jasno kaže tipično neoklasicistično »vmesnost« – skladatelj prevzema klasicistične modele (motivično-tematsko delo, formalni modeli sonatnega ciklusa, periodičnost, terčne harmonije), vendar jih tudi ves čas »potuje« (formalni modeli niso nikoli samo izpolnjeni, temveč vedno prinašajo kakšen izmik, posebnost – skrajšana repriza, epizoda namesto izpeljave, združitev počasnega stavka in scherza –, harmonija se kljub terčni gradnji izmika funkcijskosti, periodično-metrični impulz je mestoma podrt z nenadnimi spremembami taktovskega načina).

Če je takšno vmesnost v Sonatini še mogoče razložiti z neoklasicistično tehniko potujevanja, pa postanejo zadeve bolj zapletene ob pregledovanju Krekovega verjetno najbolj pogosto izvajanega dela *Inventiones ferales* iz leta 1962, nekakšnega koncerta za violino in godalni orkester. Delo je nastalo ob smrti skladateljevega očeta, zato se je neobremenjenost, »razvedrilnost« Sonatine umaknila poudarjeni izraznosti, z njo pa so se v skladbo poleg tipičnih Bartokóvskih tendenc naselile tudi ekspresionistične poteze in celo zametki dvanajsttonske tehnike.

Tako se skladba odpira z dvanajsttotskim kanonom (godala prinašajo desettonsko »temo« z značilnim intervalnim zaporedjem zmanjšane oktave, male sekunde in velike sekste, ki se nato še sekvenčno ponovi, preostala dva tona dvanajsttonske »vrste« pa sta prenešana v naslednji kanonični vstop; gl. primer 6). Kljub tej jasni odmaknitvi od diatonike Sonatine h kromatičnosti dvanajsttotskosti, pa se zdi, da Krek približevanje dodekafoniji ves čas blaži: skupni kanonični nastopi so namreč postavljeni v vzporedne terce, dvanajsttonska vrsta pa ostaja bolj na ravni tematskega gradiva in podobno kot v primeru Ukmarja in Bravničarja ne preraste v sistem. Na »omiljeno« verzijo dodekafonije kažejo tudi prvi nastopi solistične violine, ki so spet oblikovani dvanajsttotsko (opravka imamo s štirimi dvanajsttotskimi nastopi, ki pa niso izpeljani iz začetnega kanona oz. iz skupne vrste), vendar pa vsaj v začetku potekajo nad jasno harmonijo c-mola, kasneje pa nad bikordičnimi tvorbami.

The image displays a musical score for a 12-part canon, organized into three systems. The instruments are listed on the left of each staff: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Violin, Flute I, Flute II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 1 2 3 4, 5 6 7 8, 9 10 11 12), dynamics (ppp), and articulation marks (accents, slurs). The notation is in a single system with a common time signature and key signature.

Primer 6: dvanajsttovski kanon iz začetka prvega stavka *Inventiones feriales*

Ker dvanajsttovska logika ne prerašča v sistem, lahko Krek ostaja zavezan tradicionalni tridelni pesemski obliki, pri čemer je srednji del oblikovan kot *passacaglia* (za osnovo ji je belokrajnski deklški napev) z devetimi variacijami, nato pa se vrnejo tema

kanona in vnovična dvanajsttonska zaporedja, ki jih Rijavec označuje kot »linearno dodekafonijo«.³³

Že iz takšne kratke analize prvega stavka mora biti razvidno, kako je Krekova glasba sestavljena iz najbolj raznorodnih elementov: drug poleg drugega bivajo »okus« po dodekafoniji, bartókovska obdelava ljudskega gradiva, starinski formi kanona in passacaglie, ekspresionistična izraznost in tradicionalna tridelna forma s koncertantnim dialogom. Toda kljub takšni navidezni dispartnosti glasbeni tok ne vzbuja občutka močne heterogenosti, prej nasprotno, zdi se zlit iz enotnega gradiva. Bolj natančno analitično oko lahko opazi vzrok za takšno poenotenost v osnovi raznolikega materiala in tehnik: Krek ostaja zvest motivično-tematskemu delu in tako vse tri glavne motivične celice stavka (tema kanona, nadaljnja kratka melodična misel in tema passacaglie) izkazuje jasne motivične povezave (zaznamuje jih skok navzgor in nato nadaljnje spuščajoče se gibanje – intervalne razdalje se od začetnega kanona do teme passacaglie drastično ožajo):



Primer 7: motivična poenotenost v temah prvega stavka Inventiones ferales

Drugi stavek prinaša novo združevanje raznolikih slogovnih impulzov. Bolj svobodno zasnovana forma je domišljena na ozadju sonatnosti: kot je to spoznal že I. Klemenčič, imamo opravka s sonatno obliko brez reprize.³⁴ V prid sonatni obliki govori predvsem tematska bipolarnost, ki predstavlja izhodišče za motivična izpeljevanja. Toda poleg takšnega neoklasicističnega formalnega nastavka, vdirajo v drugi stavek tudi Bartókovi vplivi – ob izpostavljeni vlogi kvarte (gl. primer 8) še tisti tip folklorizma, po katerem se ljudsko gradivo enakovredno staplja s skladateljevim umetelnim kompozicijskim stavkom. Tak postopek zaznamuje v veliki meri prvo temo, v kateri mnoge pasaže in motivne enote prežema istrska lestvica:

³³ Andrej Rijavec, »Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek«, v: *Muzikološki zbornik* 12 (1976), str. 97–109, str. 104.

³⁴ I. Klemenčič, nav. delo, str. 119.

Primer 8: začetek drugega stavka *Inventiones ferales* z izpostavljenjo kvarto in istrsko lestvico

Zadnji stavek je v oblikovnem pogledu precej soroden prvemu – ne le, da je oblikovan klasično tridelno (ABA'), značilno je tudi, da je srednji del izpolnjen s ponavljanji ostinatnega obrazca (v prvem stavku imamo na podobnem formalnem mestu *passaggio*). Tekstura stavka je poenostavljena, saj večino časa nad počasi utripajočimi godalnimi akordi solistična violina razpenja melodično misel, ki je zelo sorodna tematiki iz počasnega stavka *Sonatine* (gre za inverzijo – gl. primer 9), harmonski postopek pa je značilno »krekovski«: v zaporedju si sledijo trizvoki (C-dur, kvartsesktakord Es-dura, b-mol, c-mol itd.), ki pa niso več zvezani s tradicionalno funkcijsko logiko. Prav opazovanje harmonije, ki je glede na *Sonatino* v skladbi *Inventiones ferales* razširjena s pogosto uporabo bikordike in mnogimi »zamazanimi« harmonijami, nam kaže eno izmed potez Krekove »klasičnosti«: tudi za nekatere najbolj goste harmonije, ki na prvi pogled izdajajo povsem svobodno harmonsko logiko, se izkaže, da v ozadju ostajajo zavezane osnovnim kadenčnim obratom. Kot je to opazil že tudi N. O'Loughlin tak tipični primer predstavlja začetek zadnjega stavka,³⁵ ki ob izpuščanju harmonsko tujih tonov razkrije celo povsem običajno kadenco (primer 10).

Primer 9: motivična sorodnost med *Inventiones ferales* in *Sonatino*

³⁵ N. O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, str. 148.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in common time (C) and features a traditional cadence starting from the beginning of the third measure. The dynamics are marked with a piano (*p*) symbol. The Violin I part consists of a series of chords. The Violin II, Viola, and Violoncello parts feature a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a final chord. The Contrabass part provides a harmonic foundation with a similar melodic line and final chord.

Primer 10: tradicionalna kadenca z začetka tretjega stavka *Inventiones ferales*

Število vplivov, ki vdirajo v skladbo *Inventiones ferales*, je glede na Sonatino bistveno povečano in ni omejeno zgolj na potujevanje tradicionalnih, večinoma klasicističnih formalnih obrazcev. Toda kljub sopostavljanju neoklasicističnih vplivov, ekspresionistične izraznosti, dodekafonskih nastavkov, vdorov ljudske glasbe, »starinskih« (*passacaglia*) in »arhetipskih« (ostinato) kompozicijskih postopkov teče stavek celotne skladbe nenavadno gladko in homogeno. Spet smo pri Krekovi tipiki, ki jo lahko označimo kot klasično: nobenega izmed omenjenih prevzetih postopkov Krek ne uporablja dogmatsko, šablonsko dosledno in vedno ga zanimajo le zvočni rezultati tehnike, ne njena zgodovinska pozicija. Še najbolj jasno je to razvidno v odnosu do dodekafonije: Krek jo v skladbo *Inventiones ferales* sprejema v obliki poudarjene dvanajsttonske kromatičnosti, a zanemarija njeno sistematičnost – zanima ga torej njen izrazni, ekspresionistični potencial in ne njena strukturalna doslednost.

Še bolj gosta postane pri naštevanju vplivov in prevzetih impulzov *Sinfonia per archi* iz leta 1973, za katero naj bi bila po Rijavcu značilna prav sinteza različnih izraznih potencialov.³⁶ Poenostavljeno rečeno bi bilo mogoče trditi, da je šel, kar se vplivov tiče, Krek v tem delu najdlje – nekaj odsekov se spogleduje z aleatoriko, gosta akordika mestoma spominja na clustrske harmonije, ob začetnem osrediščenju na en sam ton bi smeli pomisliti celo na Scelsija. Toda ob bok takšnim modernističnim impulzom stojijo tudi nekateri povsem tradicionalni postopki: Krek ostaja zavezan motivičnemu delu, prek motivičnih reminiscenc in tonske (ne tonalne!) osrediščenosti (v vseh stavkih ima centralno vlogo ton e) je delo zasnovano kot tipični cikel, stavki nosijo poteze sonatne oblike in rondoja, pogosti so ostinati.

Dvojno igro med »novim«, sodobnim in tradicionalnim skriva že naslov – *Sinfonia* – vendar pa se skladatelj v primerjavi s Sonatino ali *Inventiones ferales* bolj izmakne podedovanim oblikovnim šablonam. Morda tudi zato čuti potrebo, da daje posameznim stavkom opisne naslove: »Pozivanje«, »Prebujenje«, »Odziv«. Toda pod takšno navidezno

³⁶ A. Rijavec, »Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek«, str. 107.

»programskostjo« se skrivajo usedline tradicionalnih oblik oz. značilna »vmesnost«. Prvi stavek se tako pričena z ritmičnim kanonom na tonu e, ki pa se nato harmonsko razširja v bližino clustra. Prav ponavljajoče repetitije kanona je mogoče povezovati s »pozivanjem«, toda nadaljnje nizanje epizod (sledi odsek, v katerem izstopa motiv z oktavo, nastop nekakšnega ljudskega okruška v značilni bikordiki – gl. primer 11 –, izpeljevanje iz motiva uvoda in motiva oktave, ponoven nastop ljudske reminiscence, ki se v nadaljevanju še dvakrat izmenja z izpeljavalnimi odseki) nas prestavlja v bližino klasičnih form instrumentalne glasbe:

»poziv«	motiv oktave (A)	ljudski »okrušek« (B)	izpeljevanje iz materiala »poziva«	izpeljevanje iz motiva oktave	ljudski »okrušek«	izpeljevanje	ljudski »okrušek«	izpeljevanje	ljudski »okrušek«
---------	------------------	-----------------------	------------------------------------	-------------------------------	-------------------	--------------	-------------------	--------------	-------------------

Zgornja oblikovna shema izdaja, da Krek v prvem stavku združuje dve klasični obliki – na sonato nas spominja kontrast v materialu (motiv oktave in ljudski okrušek) ter njegovo izpeljevanje, konstantno vračanje reminiscence na ljudsko glasbo pa prinaša rondojske poteze.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is written in 3/4 time and features a complex harmonic structure. The Violin I part starts with a series of chords, including a D major triad and a D major dyad. The Violin II part features a melodic line with a prominent eighth-note rhythm. The Viola part provides a harmonic accompaniment with chords and a melodic line. The score is marked with a piano (p) dynamic.

Primer 11: ljudski »okrušek« z značilno bikordiko (kvartsekstakord D-dura + H-dur; kvartsekstakord F-dura + b-mol, sekstakord c-mola + a-mol)

Podobno navidez bolj svobodno je oblikovan tudi drugi stavek, v osnovi katerega pa lahko vendarle odkrijemo tipične poteze koncertantnosti (pretežni del stavka se solistična godala zapletajo v dialog s celotno godalno sekcijo), hkrati pa je na začetku zelo jasno ekspaniran motivični material, iz katerega skladatelj v nadaljevanju izpeljuje glasbeni tok, namesto tematske reprize pa nato sledi slogovni preskok z nizom terčnih harmonij (E-dur, sekstakord Cis-dura, kvartsekstakord H-dura, Es-dur, kvartsekstakord F-dura), ki izrazito izstopajo iz bolj goste harmonske podobe dela in tako prinašajo poudarjeno semantično vrednost, zaradi česar bi jih lahko razumeli v smislu naslovnega »prebujenja«.

Tudi zadnji stavek se zdi na prvi pogled oblikovno fragmentiran, toda pod navideznim verižnim nizanjem raznolikih idej se vendarle skriva premišljena osrediščenost: sprva se kaže v ponovnem kroženju okoli tona e (v obliki pedalnega tona in središča hitrih melodičnih arabesk) in nato v nizu ostinatnih vzorcev, ki se nalagajo, dokler skladatelj na višku ne ponovi »poziva« iz prvega stavka. Sklepni stavek je tako zasnovan kot nekakšen finale – usmerjen je v gradacijo in »vračanje« gradiva, ki zagotavlja oblikovno simetričnost.

Slogovni lok, ki ga napenja Sinfonia per archi je tako zelo širok – razteza se od tradicionalnih oblikovnih vodil (sonatnost, rondo, koncertantni dialog, ostinatne tehnike, motivično-tematsko delo) do aleatorike in gostih clustrskih harmonij. Toda takšna širina ponovno ne zapada nehomogenosti – Krek ne »nabira«, ampak »izbira«, njegov postopek ni zavezan nekritičnemu nizanju raznolikega, temveč pozorni selekciji materiala. Sodobnejših tehnik pri tem ne uporablja zavoljo njihove sodobnosti ali aktualnosti, temveč vedno glede na njihovo potencialno izraznost, zato so vedno kombinirane s povsem tradicionalnimi postopki. Tako nas ne more presenetiti, da so uvodne clustrske harmonije vpete v sonatno/rondojsko obliko in da lahko ob bok aleatoričnim epizodam postavimo povsem tradicionalno motivično-tematsko delo. Prav slednje kot osrednja značilnost tradicionalnega stavka ostaja Krekovo najmočnejše slogovno »lepilo«, kar nenazadnje dokazuje izpostavljena motivična vloga intervala oktave, ki ga je mogoče srečati v tematskem gradivu vseh stavkov:

The image displays a musical score for 'Inventiones ferales'. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, a bass clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a smaller treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The second system has two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The score features various musical notations including notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'pizz.' (pizzicato).

Primer 12: transformacija motiva oktave v vseh stavkih Inventiones ferales

Če je v korakih, ki jih je Krek prehodil od zgodnje Sonatine do dela Sinfonia per archi, mogoče razpoznati postopno dotekanje raznorodnih vplivov, pa Godalni sekstet na temo Franka Martina iz leta 1990, torej delo iz skladateljevega »četrtga« obdobja, ne izdaja več jasnih sledi raznolikih vplivov. Sinteze, o katerih govori O'Loughlin, je potrebno v tem primeru razumeti na povsem samosvoj način: Krekov glasbeni stavek se tudi v Godalnem sekstetu napaja iz različnih slogovnih impulzov, toda viri so zakriti in pomešani do te mere, da jih ni več mogoče razločevati. Na paradoksalen način so se posamezni vplivi v Krekovem poslednjem ustvarjalnem obdobju stopili v enoten slogovni amalgam – šele na ta način je mogoče razumeti v začetku izpostavljene ideje o tem, da ima »Krek razločen glas« in da obenem »njegov slog vključuje več razločnih struj«. ³⁷

³⁷ Niall O'Loughlin, »Expressive Emotion and Symphonic Economy: A Note on Recent Works by Uroš Krek«, v: *Muzikološki zbornik* 38 (2002), str. 85.

Krek je Martinovo temo iz Koncerta za violončelo in orkester najbrž izbral zaradi slogovne bližine (že temo zaznamuje minuciozno motivično delo, v središču katerega se znajde interval terce in v harmonskem pogledu tritonusni padec – npr. kombinaciji harmonij B-dur – e-mol, as-mol – d-mol), hkrati pa je Martinovo nizanje molovih trizvokov, osvobojenih funkcijskih vezi, sorodno Krekovim harmonskim postopkom (gl. primer 13). Tema, ki je že sama razvita s pomočjo ekonomičnega motivičnega dela, v nadaljevanju skladatelju seveda ponuja še številne transformacijske možnosti. Zanimivo je, da je Krek svoj sekstet razdelil v niz variacij, ki jih ločujejo trije intermezzi, vendar pa ni mogoče natančno določiti, v čem naj bi se slednji ločevali od variacij – tudi intermezzi črpajo motivično iz uvodoma predstavljene teme, oblikovno so ukrojeni po istih modelih kot variacije, razlik ni tudi v dolžini.

The image shows a musical score for six instruments: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Cello I, and Cello II. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a melodic line in the upper strings and a harmonic accompaniment in the lower strings. The music is marked 'p' (piano) and includes dynamic markings like '<' and '>'.

Primer 13: Martinova tema iz Godalnega seksteta

Najprej velja pozornost nameniti Krekovemu formalnemu oblikovanju. Tema je oblikovana kot klasična prehodna dvodelna oblika aa'ba", jasne poteze tridelnih pesemskih oblik pa nosita tudi druga variacija in tretja medigra. Ostale variacije in medigre so oblikovane kot sosledje odsekov, pri čemer se Krek drži vodila, po katerem se posamezni odseki vedno ponavljajo in tako navidez svobodni, skoraj rapsodični formi dajejo tudi bolj zaokroženo podobo. Ideja kontrastnega nizanja odsekov zaznamuje tudi makroformo celotnega dela, pri čemer kot povezovalno gradivo služi Martinova tema. Sekstet torej v celoti preveva hkraten občutek sodobne formalne raztrganosti (zaporedno nizanje raznolikih odsekov; bikordika, močno disonantne harmonske tvorbe) in klasične izbrušenosti (uporaba pesemske oblike, ponavljanje oblikovnih enot; zaporedje terčnih akordov), le da se skladatelj v celoti ogne slogovnim skrajnostim – navidezni enostavnosti neoklasicizma in »radikalnosti« nekaterih modernističnih postopkov iz dela Sinfonia

per archi. Prav zato je v Sekstetu težje prepoznati množico slogovnih referenc – v tej končni fazi se Krekov opus kaže v luči enovitega stapljanja klasicistične preglednosti in močne ekspresionistične izraznosti, ali kot je to smiselno formuliral N. O'Loughlin: »Prav ta kombinacija motivične ekonomije in ekspresivnega zvoka daje Krekovi glasbi njen poseben karakter in edinstveno moč.«³⁸

Sklep: klasičnost in slovenska glasbe druge polovice 20. stoletja

Analizirane štiri skladbe za godala kažejo jasne slogovne razlike – od neobremenjenega neoklasicizma Sonatine do modernističnih vdorov v skladbi Sinfonia per archi – toda obenem tudi skupne poteze, povezane s pozornim selekcioniranjem slogovnih potez in težnjo po njihovem homogeniziranju. Krek ubira isti postopek tako v skladbi *Inventiones ferales* kot tudi v delu *Sinfonia per archi* – očitne raznolike vplive skuša povezati v enotno gmoto (največkrat s pomočjo motivično-tematskega dela ali usedlin tradicionalnih glasbenih oblik), ki se izogiba skrajnostim, osnovni vodili pa ostajata ekspresivnost in obrtniška dodelanost glasbenega stavka.

Toda Krekovo »klasično« predruženje raznorodnih slogovnih vplivov glasbe 20. stoletja bi bilo mogoče razumeti tudi v ožji regionalno-zgodovinski luči. Ni namreč mogoče spregledati, da so novi vplivi v Krekovo glasbo vdirali vzporedno z njihovim sprejemanjem v slovenskem glasbenem okolju, ki pa se je vršilo glede na evropske tokove vedno v določenem zamiku oz. v časovnem intervalu, v katerem je radikalno-avantgardni slog že postal »klasičen«. Tako Krekova zgodnja Violinska sonata (1946) nosi poteze moderne in impresionizma, ki se jih je moral skladatelj navzeti v času študija pri L. M. Škerjancu in ki so v povojnem slovenskem glasbenem okolju, izrazito zaprtem za tuje, sodobnejše vplive, prevladovali. Sonatino že lahko razumemo kot odjek neoklasicističnih prizadevanj, ki so imele svoj izvor v Osterčevi »šoli« in v času socialističnega realizma s svojo navidezno izrazno nevtralnostjo in optimizmom niso predstavljala ideoloških groženj, v šestdesetih letih (*Inventiones ferales*) pa so se temu pridružili še Brittnovi, Šostakovičevi, Hindemithovi in najbolj očitno Bartókovi vplivi. Prav s temi skladateljskimi imeni je sprva stopila na pot nova generacija slovenskih skladateljev, zbranih v skupini *Pro musica viva*, ki je s svojo decidirano željo po sodobnem po obisku Varšavske jeseni v slovensko glasbo konec šestdesetih let prinesla tudi okus po modernizmu,³⁹ še najbolj v obliki zvočnih kompozicij in aleatoričnih poizkusov, manj pa serialnosti. Prav gotovo so koncerti s skladbami skladateljev skupine *Pro musica viva* tudi Kreka vzpodbudili k prevzemanju nekaterih modernističnih tehnik, kar se zrcali v skladbi *Sinfonia per archi*. Toda tudi »umirjenost« in slogovno zastrtost Godalnega seksteta je mogoče povezati s premiki v slovenski glasbi. Ta se je v devetdesetih letih že pričela izmikati prevzetim modernističnim modelom – tudi nekateri skladatelji iz skupine *Pro musica viva* so se odpovedali modernistični radikalnosti svojih del iz sedemdesetih let, mlajša generacija, ki sploh nikoli ni bila v stiku z modernizmom, pa se je pričela spogledovati s privlačnostjo

³⁸ Prav tam, str. 95.

³⁹ Prim. M. Barbo, *Pro musica viva*.

postmoderne. V tej luči je najbrž potrebno razumeti Krekovo opuščanje modernističnih tehnik, ki so že zaznamovale nekatera njegova dela v sedemdesetih letih.

Krekova trdna vpetost v premike slovenske glasbe po drugi svetovni vojni kaže na to, da je bil predvsem občutljivi sopotnik svojega glasbenega okolja in manj zvedavi pionir, toda ob vsej skladateljevi obrtniški natančnosti, zavezanosti klasični popolnosti, je mamljivo spekulativno vprašanje, kakšen bi bil slogovni pogled na Krekov opus, če bi skladatelj pripadal kakšnemu drugemu glasbenemu okolju. Prav zaradi tega je potrebno slogovno oznako »klasiki slovenske glasbe 20. stoletja« brati precej natančno: poleg vrednostne in časovne oznake prinaša tudi lokalno determiniranost.

SUMMARY

Uroš Krek belongs to the group of the most esteemed Slovenian composers of the 20th century, although many scholars point out that his style was in fact reactionary. But this is not the only discrepancy connected with the Krek's works: noticeable is also the incongruity between the notion of his personal style and the fact that in his music one can discern many different stylistic strands even that he wants to be contemporary though rejecting modernism.

Therefore one is tempted to label Krek's music as traditional, as it is a common practice in Slovenian literary criticism. Janko Kos has namely developed a typology which distinguishes between traditional and modern lyrics according to the inner and outer form and, which is most important, according to the main thematic strand that is in a broader sense connected to metaphysical nihil-

ism. But musicology can not differentiate between outer and inner form, therefore it is difficult to analyse whether a piece contains also nihilistic connotations. Therefore the designation "classic of 20th century music" is suggested.

Four analyses of Krek's compositions for string instruments from different periods of his life - Sonatina, Inventiones feriales, Sinfonia per archi, String Sextet on Frank Martin's Theme - reveal that Krek derives from different stylistic strands, reaching from neoclassicism, expressionism, Bartók's folkloristic style to some modernistic features. But these different stylistic influences are always melted in a unified amalgam. It is also important that Krek was reposed to different influences parallel with the historical development of Slovenian music in the second half of the 20th century; therefore the designation "Slovenian classic of the 20th century music" represents not only a value judgment but also a historical and local determinant.