

Leon Stefanija

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Uroš Krek: ustvarjalna izhodišča in zapuščina

Uroš Krek: Creative Concepts and Legacy

Prejeto: 14. avgusta 2008
Sprejeto: 5. septembra 2008

Received: 14th August 2008
Accepted: 5th September 2008

Ključne besede: Uroš Krek, slovenska sodobna glasba, zgodovina slovenske glasbe

Keywords: Uroš Krek, Slovenian contemporary music, Slovenian music history

IZVLEČEK

Prispevek prinaša pogled na ustvarjalna izhodišča in rešitve letos preminulega akademika, skladatelja, profesorja kompozicije na ljubljanski Akademiji za glasbo, etnomuzikologa in radijskega glasbenega urednika Uroša Kreka. Obravnava opus, ki je z vzvišeno preprostostjo že zarana postal in z vsakim novim delom ostajal deležen iskrene hvaležnosti tako izvajalcev kot poslušalcev. Krekov opus se izmika togosti glasboslovnih značnic in ga vezem s preteklostjo navkljub prežema čar nekakšne neminljive igre. Zaradi obojega je še posebej umetniško privlačen v obdobju, ko ustvarjalci skušajo združiti za 20. stoletje tako značilno hrepenenje po novem, ki so ga mnogi ustvarjalci skušali najti v temeljitem odstopanju od minulega in uveljavljenega, z ustvarjalnim zanosom, ki ohranja in spodbuja pristnost dialoga s preteklostjo in uveljavljenimi umetniškimi merniki.

ABSTRACT

The article describes the creative views and solutions of Uroš Krek, a prominent Slovenian musician: composer, professor of composition at the Academy of Music in Ljubljana, ethnomusicologist and chief broadcasting music editor, academician of the Slovenian, Croatian and European Academies of Sciences and Arts, who passed away on 3. May 2008. The article presents an oeuvre that was crowned with genuine gratitude by performers and audiences thanks to its sublime simplicity from the very beginning of the composer's career. One can seldom find a composer's output in which – despite its deep rootedness in the past, especially in neoclassicism and in folk music – the role of spiritual creativity is so distinctive as not to allow to compare the music with past futures, because it somehow resists ageing.

Pogled muzikologa

Redkost je skladateljski opus, ki bi s tako vzvišeno preprostostjo že zarana postal in z vsakim novim delom ostal deležen iskrene hvaležnosti tako izvajalcev kot poslušalcev.

Še večja redkost je opus, za katerega je kljub očitni ukoreninjenosti v preteklost, zlasti novoklasicizem in ljudsko glasbeno dušo, tako značilna vloga duhovne kreativnosti, ki je ni mogoče umestiti med pretekle prihodnosti, ker se upira staranju.

Tak skladateljski opus se izmika togosti glasboslovnih značnic. Njegovim vezem s preteklostjo navkljub ga prežema čar nekakšne neminljive igre. Zaradi obojega je še posebej umetniško privlačen v obdobju, ko ustvarjalci združujejo za 20. stoletje tako značilno hrepenenje po novostih, ki so ga mnogi ustvarjalci skušali najti v temeljitem odstopanju od minulega in uveljavljenega, z ustvarjalnim zanosom, ki ohranja in spodbuja pristen dialog s preteklostjo in uveljavljenimi umetniškimi velikostmi. Obdobje, v katerem so se glasbene vrednote skupaj s skrajnostmi obeh avantgard domnevno porazgubile v nepreglednem veriženju različnosti, namreč izsiljuje ponoven premislek o spoznavnem obzorju glasbe, ki ima na voljo malo raznorodnih izrazil – samo tone in zvoke –, kljub mnogim različnim možnostim njihovega povezovanja in preoblikovanja.

Danes se zdi, da so se dodobra prepletle nekoč vsaj deklarativno razmejene niti klobčiča ločnic med avantgardnim in tradicionalnim, novim in starim, visokim in nizkim, resnim in zabavnim, cerkvenim in posvetnim, kompleksnim in enostavnim. Obenem pa ni jasno, ali so se pričakovanja in hotenja, povezana z glasbo, spremenila: ostajajo primerljiva s tistimi, ki jih preteklost vseskozi potiska naprej.

Pri Urošu Kreku (21. 5. 1922, Ljubljana – 3. 5. 2008, Jesenice) izstopa prav zavest o nenehnem pretakanju istih glasbenih želja skozi različne pojavne oblike. Njegov opus izhaja iz prefinjenega duha, ki ostaja zvest tradiciji velikanov glasbene Zahoda, pri katerih je glasba umetnost *posluha* in *slišanja*, ne le golega sluha in poslušanja.

Izhodišča

Krek je na Akademiji za glasbo doštudiral kompozicijo (1947) pri Lucijanu Mariji Škerjancu in se istega leta zaposlil na Radiu Ljubljana (glavni glasbeni urednik od 1950 do 1958). Nato je delal kot asistent Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU in od 1967 do leta 1982 profesor za kompozicijo na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Verjetno sta tudi širina in raznolikost poklicne poti prispevala k previdnosti v ustvarjanju, ki je suvereno, idejno sklenjeno, vsebinsko zaokroženo, skratka: zvesto samemu sebi, čeprav je daleč od slogovnega čistunstva. Prav ta nevsiljena, z lastno roko brzdana navada vključevanja in prežemanja izbranih glasbenih izrazil v izrazito samosvojo celoto dopušča reči, »da je bil [Uroš] K[rek] vedno postmodernist (še pred nastopom postmoderne)«¹.

Krek je svoje ustvarjalno vodilo razkril z besedami fizika W. Heisenberga: »Le pristni konzervativec zmore postati pravi revolucionar, kajti pristni konzervativec pozna vso bolečo težo protislovnosti starih teorij, da se mu nekoč odpro tista ozka, zanj edina veljavna vrata, skozi katera bo naravnal svoj korak.«² Deloval je v nekakšni »nezgodovinski sredini«³, kjer se je izmikal možnostim, »da bi prišla kakršna koli ideologija v umetnost

¹ Andrej Rijavec, »Krek, Uroš«, v: Enciklopedija Slovenije, 6. zvezek, Ljubljana 1992, str. 6.

² Iz pogovora s skladateljem ob podelitvi Prešernove nagrade leta 1992; Marijan Zlobec, *Komponiranje – aristokratsko opravilo*, Delo 7. 2. 1992.

³ Matjaž Barbo, »Zgodovinskost« skladateljskega opusa Uroša Kreka', v: zbornik referatov z Muzikološkega kolokvija ob 75-letnici skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka, Posebna številka Biltena Slovenskega muzikološkega društva, Ljubljana, 1997, 25.

[...], da bi že vnaprej določali kvaliteto po smernicah različnih struj.«⁴ Tako je imel v kompozicijskem procesu »neprestano v sebi človeka, ki bo nekoč poslušal te moje note«.⁵

Lahko rečemo, da je bil Krekov umišljeni poslušalec najraje vpet med »nacionalno in osebno poetiko« in se je ravnal po fasetah »stapljanja obeh govoric v enovit glasbeni jezik«.⁶ Ključno načelo, ki se ga je vseskozi držal, je bilo aristokratsko: »sebe potisneš v ozadje, da postaneš svoj«.⁷ Nenehno iskanje odtenkov pretapljanja obstoječega sicer dopušča dvom v novum skladateljevega opusa. Toda Krekorva samokritičnost – bil je skladatelj, ki je vsako zapisano noto temeljito presejal, zato je njegov opus številčno razmeroma majhen – zavrača vsakršno poenostavljanje ali posplošitev. Krekov imaginarni poslušalec se je s »konzervativnostjo« opiral na »zasebno« (»subjektivno«) veljavo glasbenega izraza, ki ga je iskal in našel s pretanjenim razslojevanjem »občega« (starega, univerzalnega, »objektivnega«). Pri ustvarjanju se je opiral na izrazito univerzalno vodilo, ki ga ni mogoče poenostavljati in posploševati z opozicijami tipa staro – novo, moderno – postmoderno, avantgardno – tradicionalno ipd. Tovrstnih izrazitih nasprotij v Krekovem opusu ni: prebrani delci, značilni za posamezne »tokove«, so v njegovih skladbah vedno našli neko skladje, ne pomiritve, pač pa prostor, znotraj katerega so se dopolnjevali in žasrčili drug drugega, nikoli izključevali.

Čeprav nikoli ni iskal stika z glasbeno avantgardo, je vsako delo novost: po svežini misli in prefinjenosti, dodelanosti in klenosti izraza. Krekov novum je torej osebni novum, ki črpa iz tradicije ne da bi jo skušal preoblikovati, temveč da bi umetniško »izrabil« njeno moč. »Novo mu je le na novo obvladana, domišljena in povedana vsebina.«⁸ Krek išče novum v starem, klasičnem. Ne skuša ga *presegati*, temveč *dodelovati*, ustvarja »neobtežen s prisilo estetske originalnosti, antipsihologizirajoče zbran in ubran«⁹. Brez filozofije in brez izrazitih zunanjih pokazateljev je Krek ohranjal žlahtno glasbeno tradicijo, ki glasbi ne pusti postati »dekla vsakdanjega izkoriščanja in zlorabe do skrajnih meja«.¹⁰

Rešitve

Glasbeni opus Uroša Kreka je prvenstveno instrumentalen. Težko je izbrati reprezentativno delo v vrsti tistih, ki so jih tako kritiki kot poslušalci toplo sprejeli in sodijo med skladateljeve glavne stvaritve: *Sonati za violino in klavir* (1946 in 1994), *Simfionietta* (1951), *Mouvements concertant* (1955), *Sonatina za godalni orkester* (1960), *Inventiones ferales* za violo in godalni orkester (1962), *Concertino* za piccolo in orkester (1966), *Staroegiptovske strofe* za tenor in orkester (1967), *Sinfonia per archi* (1973), *La journée d'un bouffon* za kvintet trobil (1973), *Sur une mélodie* za klavir (1977), *Trije impromptuji*

⁴ Pogovor s skladateljem, »Kjer sem, naj bo veliko ustvarjalnega dela«, v: Večer 7. 2. 1992.

⁵ Prav tam.

⁶ Delo, 7. 2. 1992.

⁷ Prav tam. Prim. še spremeno besedo Boruta Loparnika k avtorski zgoščenki Uroša Kreka iz zbirke Edicije Društva slovenskih skladateljev. Portreti slovenskih skladateljev Ed. Dss. 996002.

⁸ Borut Loparnik, »Premislek o Urošu Kreku«, v: zbornik referatov z Muzikološkega kolokvija ob 75-letnici skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka, Posebna številka Biltena Slovenskega muzikološkega društva, Ljubljana, 1997, 9.

⁹ Marija Bergamo, »Krekov »Pegaz na uzdi«, v: zbornik referatov z Muzikološkega kolokvija ob 75-letnici skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka, Posebna številka Biltena Slovenskega muzikološkega društva, Ljubljana, 1997, 27.

¹⁰ Marjan Zlobec, »Komponiranje – aristokratsko opravilo«, v: Delo, 7. 2. 1992.

za violino solo (1985), *Koncertni diptihon* za violončelo in orkester (1985), *Koncertna fantazija* za klarinet in orkester (1987), *Canticum Resianum* za mezzosopran in komorni orkester (1988), *Dedicatio* za simfonični orkester (1989), *Invocation* za obojo in klavir (1992), *Cantus gratias agentis* za sopran, trobento in orgle (1994), *Mala suita* za 5 violin in violi (1996), *Dve uglasbeni epizodi iz Haydnovega dnevnika* za sopran, tenor in komorni orkester (1996, 1997).¹¹

Z jezikom estetične topologije postmoderne, ki v »diferencah« pravzaprav ne ponuja drugega kot drobirja v osnovi prastare sopostavitve »grobega« in »prefinjenega«, bi mogli reči: Krekov glasbeni stavek ne kaže nobenih posebnih analogij z oblikoslovnimi predlogami, temveč njegove temeljne poteze izhajajo iz iščočega odnosa do izbrane tradicije zvrsti – iščočega doslednosti glasbene logike, zasnovane na dopolnjevanju med glasbenimi prviniami. Misel Boruta Loparnika, ki je Krekovo mladostno poetološko vodilo in »najbolj pomenljivi facit nove umetniške narave« strnil z eno samo besedo – disciplina –, tako ponuja primerno izhodišče analize Krekove glasbe. Tako kot o prvi ohranjeni skladbi Uroša Kreka velja namreč tudi za oblikovnost njegove glasbe v celoti: »Nobene prisile ni v njej, tudi nobenih [...] vajeti«¹² v smislu skrajnosti racionalnega urejevanja glasbenega toka.

Krekovo osnovno oblikotvorno načelo je: razvijanje glasbenega poteka po neka-kšnem intuitivnem, vselej dodobra prečiščenem dopolnjevanju med glasbenimi izrazili. Zanj je značilna dosledna subtilna *igra prvinskih simetrij*, bolje: *igra premen poudarkov med glasbenimi prviniami*. Po doslednosti tenkočutno izoblikovane stavčne teksture bi Krekove skladbe sodile med kompozicijske predloge ireduktibilnega, v osnovi modernističnega procesa »prevrednotenja« istega – kljub sicer (novo)klasi(cisti)čni podstati.

Vprašanje semantične vsebnosti glasbenega stavka – tako pomembno tako za modernizme 20. stoletja kot za obdobje postmoderne – se zdi odveč zaradi (novo)klasi(cisti)čne zasnove in klasičnega tematično-motivičnega razvijanja. Tematično-motivična mreža povezav in njena biologistična vzporednica z organsko obliko – oblikoslovnim izhodiščem »čisto glasbenega« vsaj od kompozicijskih učbenikov A. B. Marxa dalje – je sicer resda razpršena po kompleksni vrsti, zlasti v obdobju romantizma reflektiranih »zgodovinskih in filozofskih razsežnosti« (Tadday 1999: 2).¹³ Toda dosledna igra prvinskih premen in tematska zasnova Krekovih del razkrivata le svojo lastno estetsko sporočilnost, ki zunanje pomenske vzporednice prepušča le v tolikšni meri, kolikor se jim po oblikovnosti izmika.

¹¹ Krekova dela so tiskana v edicijah Društva slovenskih skladateljev (Ljubljana), Breitkopf & Härtel (Wiesbaden), Peters (Leipzig), Pizzicato (Videm), Helvetia (Basel).

¹² Borut Loparnik, *Premislek o Urošu Kreku*, v: Muzikološki kolokvij ob 75-letnici skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka, Zbornik referatov, Posebna številka Biltena SMD, Ljubljana, 1997, 8.

¹³ Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar, 1999, 2. Taddayeva študija pojma »romantike« v glasbi je revizija vplivne študije o estetiki instrumentalne glasbe z naslovom *Die Idee der absoluten Musik* Carla Dahlhausa (1978). Tadday izčrpno argumentira tezo, da je ideja funkcijsko nevezane glasbe – po Dahlhausu temeljna estetska premisa instrumentalne in posledično »romantične« glasbe – eden od postulatov estetike 19. stoletja, ki so močno vplivali tudi na pojmovanja glasbe v 20. stoletju. Avtor ne zanika pomena in vloge ideje absolutne glasbe, vendar je ne obravnava kot edine premise estetike avtonomije dela, temveč jo utemeljuje s stališča subjektivnosti recepcije estetskega.

Zapuščina

Težko je reči, zakaj je Krekova glasba slišati in videti tako preprosta, na videz morda staromodna za okolje, ki je bilo priča eksploziji samosvojih – po mnenju mnogih revolucionarnih – avtorskih rešitev. Z različnimi glasbami (pre)nasičena sodobnost se je seveda odrekla nekaterim med njimi; navidezno bogastvo se je nemalokrat izkazalo za varljivo, četudi samo v posameznih plasteh. Pravzaprav bi oporekali misli, da ravno to kulturno okolje, prežeto z različnimi glasbami, krepi zavest o dejstvu, da bogastva ustvarjalnega življenja ne kaže meriti z vatli trenutne dopadljivosti, temveč po aristokratskem učinku, ki se izmika primežu časa. Odtod nemara izvira šarm razsrediščene glasbene sodobnosti, ki jo polnijo razlike: nihče ne more mimo podrobnosti. S tem se osrednje glasbene tradicije Zahoda ne razkrivajo kot skupki kompozicijskih obrazcev, temveč se v njihovih obrisih razgaljajo živa znamenja ustvarjalnega procesa. In zanj niso ključne slogovne usmeritve. Njegova mernika sta discipliniranje miselnega toka skozi konico pisala in stvariteljska entelehija, ki oblikovornim gradnikom najdeva tančine zunanje sklenjenosti in učinkovne privlačnosti.

Ravno v procesu, katerega osrednje gibalo razkriva v nekem časopisnem pogovoru zapisano Krekovo načelo *sebe potisneš v ozadje, da postaneš svoj*, kaže iskati bogastvo skladateljskega opusa, ki izraža iz glasbene zgodovine, a se hkrati izmika zgodovinskosti, in ki črpa iz poglobljenega, tako rekoč ljubezenskega odnosa do ljudske glasbe, vendar je svetove oddaljen od izvirne ljudskosti tudi takrat, kadar si jo prilašča kot del glasbenega izraza. V tem procesu iskanja odprte estetske povednosti znotraj formalno dovršenega tonskega jezika – znotraj prefinjene brezinteresne igre podrobnosti v večidel klasicistično naravnani oblikovni čistosti glasbenega toka – je namreč neprecenljiv dar, ki ga more glasbena tradicija prejeti od ustvarjalca. Nemara pa je v tem procesu tudi največji dar, ki ga ustvarjalec nameni – tudi sebi.

SUMMARY

The article describes the creative views and solutions of Uroš Krek, a prominent Slovenian musician: composer, professor of composition at the Academy of Music in Ljubljana, ethnomusicologist and chief broadcasting music editor, academician of the Slovenian, Croatian and European Academies of Sciences and Arts, who passed away on 3. May 2008. The following points are emphasized. Seldom is a composer's output so early and thanks to its sublime simplicity crowned with a genuine gratitude by performers and audiences. Even more seldom one can find a composer's oeuvre in which despite its deep rootedness in the past, especially in neoclassicism and in folk music, the role of spiritual creativity is so distinctive as not to allow to compare the music with past futures, because it somehow resists aging.

Such a musical oeuvre evades rigidity of the musical key words, and is in spite of its ties with

the history imbued with a kind of imperishable play. Because of both these features it is attractive in the period when artists are tempted to combine the longing for the new, specific to many composers of the 20th century and their strivings to radically surpass the past and the established compositional practices, with the creative enthusiasm that preserves and stimulates the dialogue with the history of music and other established musical values. Namely, the age in which musical values, including the extremes of the avant-garde, have dispersed through the complex chain of differences enforces us to rethink the horizon of topoi involved in our understanding of music. For, once at least declaratively demarcated threads became in the last decades immersed in the clew of oppositions between avant-gardistic and traditional, new and old, high and low, spiritual and secular, art and pop, complex and simple.

The present times, (over)saturated with different musics, might for many seem alienated; indeed,

fictional richness has frequently proved itself deceptive. Though for many others exactly this cultural milieu strengthens the consciousness about the fact that wealth of a creative life cannot be measured with the cells of momentary pleasurable sensations, but should be appreciated because of the lasting aristocratic agency it awakens. Hence perhaps the alluring spell of the many faces of contemporary (and not only) musical culture, pervaded with differences: no one should overlook the details. That is the reason why today great Western musical traditions reveal themselves not as a collection of compositional models, but their contours emerge as live signs of a creative process. And for this process no stylistic orientation is central. Its main bushels are the discipline of the mental flow through the pencil and creative entelechy which is successful at finding as many telling details as possible

between the formal completion and efficacious aesthetic appeal.

Precisely in this process, the main motive of which could be seen in a newspaper interview unveiled principle saying *shove yourself aside to become yourself*, one should search for the richness of the musical oeuvre that grows out of the musical history, albeit avoids to become historical, and that is intimately related to Slovenian folk music, although at the same time stays far distant from the originally folk music, even if it comes to the fore. In this process of searching for an aesthetic openness within formally well rounded-off musical language – within refined disinterested play of details throughout classicistic formal purity of the musical flow – actually lies the invaluable gift a musical tradition can receive from an artist. Moreover, it seems that this process veils also the greatest gift an artist can receive – from himself.