



Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

1997

BILTEN

Muzikološki kolokvij ob 75-letnici
skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka

Zbornik referatov

Bilten Slovenskega muzikološkega društva

Posebna številka

1997

VSEBINA

Uvod	5
Borut Loparnik, <i>Premislek o Urošu Kreku</i>	7
Erika Krpan, <i>Recepcija glazbe Uroša Kreka u Hrvatskoj – razine srodnosti</i>	13
Matjaž Barbo, <i>"Zgodovinskost" skladateljskega opusa Uroša Kreka</i>	21
Marija Bergamo, <i>Krekov "Pegaz na uzdi"</i>	27
Julijan Strajnar, <i>Uroš Krek, slovenski skladatelj – etnomuzikolog</i>	35
Tanja Benedik, Katarina Bogunović, <i>Bibliografija skladb Uroša Kreka</i>	43

UVOD

Na pobudo dirigenta Uroša Lajovca je bil v Ljubljani s sodelovanjem Slovenske akademije znanosti in umetnosti in Slovenskega muzikološkega društva v soboto 24. maja dopoldne v dvorani Slovenske akademije znanosti in umetnosti Muzikološki kolokvij ob 75-letnici skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka.

Kolokvija so se udeležili naši kolegi, člani društva in številni jubilentovi kolegi skladatelji in sodelavci. V uvodu je posvet pozdravil predsednik Slovenske akademije znanosti in umetnosti akademik prof. dr. France Bernik. Svoje referate, ki so objavljeni v zborniku, so prispevali: Marija Bergamo, Matjaž Barbo, Erika Krpan in Borut Loparnik. Zaokrožen odlomek iz živahne razprave po kolokviju, prispevek Julijana Strajnarja o etnomuzikološkem delu Uroša Kreka, objavljamo kot dodatek. Zbornik zaokroža bibliografija slavljencevih skladb, ki sta jo sestavili Tanja Benedik in Katarina Bogunović.

Naslednje dopoldne je Komorni orkester Slovenicum s solisti v filharmonični dvorani pod vodstvom Uroša Lajovca izvedel koncert Krekovih skladb.¹ Pripreditev je bila vključena v spored Evropskega meseca kulture.

Slovensko muzikološko društvo in Slovenicum posebno številko biltena s spoštovanjem poklanjata slavljencu, akademiku Urošu Kreku.

Urednik

¹ Na sporedu je bila Sonatina za godala (1956), Inventiones ferales za violino in godala (1962), Koncert za rog in godalni orkester (1960) in Dve epizodi iz Haydnovega dnevnika (1996-97) [druga epizoda je bila na tem koncertu predstavljena prvič]. Sodelovali so solisti: avstrijski violinist Thomas Christian, finski rogist Markus Maskuniitty, sopranistka Milena Morača in tenorist Marjan Trček.

Borut Loparnik

PREMISLEK O UROŠU KREKU

V zapuščini Marte Osterc-Valjalove se je ohranil tri strani dolg notni rokopis brez naslova, gotovo izdelek pozornega, čeprav nevajenega peresa. Delo je kaligrafsko in predloga ga je malokdaj zmotila, nemara tam, kjer je bil avtor pozabil ali samo nalahno izboljšal kakšen odtenek. Kljub temu ni dvoma, da je imel kopist, po mehkem duktusu sodeč raje kopistka, v rokah zanesljiv izvirnik. Da manjka sleherno navodilo o dinamiki, gre pač na skladateljev rovaš, najbrž je verjel, kako jo dovolj urejata že dikcija in gostota stavka. Toliko bolj natanko so zapisani agogični in artikulacijski kašipoti, razen pri odlomkih, ki jih je sam očitno štel za umevne, bodi per analogiam ali per se. Iz obojega, njegove minucioznosti in skrbnega čistopisa, lahko verjetno povzamemo, da skladbi res nista imeli naslova, ne skupnega ne vsaka zase. Gre za tonalno kar najbolj oddaljeni miniaturi, ki ju ne družijo niti reminiscence niti enako gradivo in bližnji postopki, ob kratkem nobena zunanja poteza. Seveda bi mogli ugibati, ali sta bili del večje celote, toda zdi se bliže njenemu značaju in vsebini, da ju je sorodno razpoloženje oblikovalo v intimen diptih malih dnevniških zapisov. Takšnemu bi preprosto obče ime zlahka skazilo ravnovesje. In vzneseni poudarek bi najbrž ne ujel refleksivnega mika, ki mu strežeta. Če smo torej zadeli pravo, se je avtor nalašč izognil besedi, kakorkoli je že tehtal možnosti in uzance.

Vse ostalo je dobro razvidno. Stavka – prvi v tempu Andante, drugi z oznakama Allegro ma non troppo–Andante – sta namenjena klavirju. In skladatelj je potrdil čistopis na dnu zadnje strani: »*Krek Uroš, 1. november 1940*«. Bilo mu je torej dobrih osemnajst let in delo je najstarejše, kar jih danes poznamo, najbolj zgodnje med tistimi, ki jih je naključje izmaknilo presoji bolj kritičnih dni. Za glasbenika, o katerega mladih dejanjih ne vemo ničesar, je nemara efialtsko znamenje, drobir, čigar robovi lahko pustijo sledove na tej ali oni faseti natanko brušenih oblik, ki jim je dovolil imprimatur. Navsezadnje sta rokodelska samozavest in muzična digniteta okop njegovega sveta pred naplavinami, ki jih nosi življenje. Tudi se ni še zgodilo, da bi bil segel po nekdanjih zapisih ter jim dodal, kar najde izkušena misel. O t. i. redakcijah, novih različicah opusov, bi komaj našli kaj trdnega. Prej o delih, ki jih je bil nekda

postavil na ogled in se jim danes odmika, morda z občutkom, da je zgrešil mejo med hotenjem in dosežkom, tisti trenutek, ko je dolžan avtor krekovsko introvertne destinacije izbrati uresničeni ideji prostor zunaj ali znotraj svojega okopa: v oboru avtocenzure ali pred občinstvom. Takšna je pač knuta vodil, kadar so za vedno; leta jim dajo trdo oblast, ki hoče do dna minulemu zanosu ter ne ceni opotekanja med voljo in nadzorom.

Tudi miniaturni brez naslova sta bili deležni ocene, kam sodita njuna razločnost in obrtna veljava. Zdi se, da je mladi skladatelj verjel v oboje, se pravi, da je upal na izvedbo, tako kažeta podpis in širokopotezen pianistkin zaznamek, da so note »*last Marte Osterc Valjalo*«. Če nič drugega, jih torej smemo brati kot vademekum v pokrajino zgodnjih let. In obnebje, ki se razpira, je samosvoje. Šolski pogledi njegovih vizur so kajpak na dlani, bržkone prepleteni z glasbo, o kateri učitelji niso mnogo govorili. Prostor je tonalen, najraje diatonski ali vsaj odmaknjen podorom zmuzljive kromatike. Tu je avtor domač, giba se naravno, obvladuje razdalje in gradivo jezika ter svobodno izbira besedišče, denimo vezave tonaliteta, celtonsko lestvico, barve in tenzijo sekund, velike septime in zvečane kvarte, igro zabrisanih akordnih sorodstev in parafraziranih kadenc. Da opazujemo klasično šolano roko, pove tudi zgledno vodenje glasov, ki živijo v razgibanem ritmu, nič manj natanko umerjena tridelna oblika.

A ta podoba je kljub osenjavam prehlasten kroki, lahko bi jo našli med iztržki profesorskih katalogov. Več globine ji dajo tanjše poteze, nikakor zameglene, celó osupljivo ostre – toda zbrane kakor samoumevno v ozadju, ki ga naglo uho zanemari. Njihov delež ni viharliško razkazovanje, argumenta ad oculos so Kreku očitno neprijetni, prav mogoče jih že tedaj šteje k nedostojnim znamenjem svojega opravila ... takšna drža pa izpostavlja najbolj pomenljivi facit nove umetniške narave: disciplino. Nobene prisile ni v njej, tudi nobenih pedagoških vajeti. Smoter, ki jo obvezuje, imenujemo preudarnost, kar je seveda sinonim avtorske – zgolj avtorjeve – odgovornosti za red. In red je samó ena, edina prava logika dela, ki jo je ustvarjalec dolžan najti ter spoštovati. Ali in kako se ujema s pravili, z izročilom torej, ni vprašanje vzgoje, alias kalupov, temveč osebnosti, doumevanja in poguma, na kratko umetniške moči. Poteze, ki jih prikriva šolska lupina obeh miniaturni, so zato iniciacijski sledovi. Ni videti naključje, da sta obe zaokroženi z enaindvajsetim taktom, še zlasti, ker delitev ni vsota ponavljanj idem per idem. Sploh so ponovitve, kajpak variirane, bolj izjema; misel teče med premenami gradiva in aluzijami na motive, kakor bi jo vabil rapsodičen navdih – toda njen ustroj opozarja, da je skladatelj prav nemladeniško strog, redkih besed in tankega okusa. Ne dovoli

si lagodnosti in ne verjame t. i. navdušenju. Le utrinki povedo, kakšni so bili vzorci, kompozicijski ali pianistični, ki jim je našel prenovljeno dikcijo, in samo doživljajska krhkost govori o zgodnjih letih. Vrhu tega slutimo po vtisu, ki ga pušča celota, iskanje, ki ne bo za vekomaj tavalo k lastnemu zvoku: naj sta miniaturo kakorkoli preprosti, disciplina in izbirčnost sta jima našli odtenke, ki jih šole ne učijo.

Si licet parva componere magnis in s pojmovnikom naše tedanje estetske geografije se kaže Krekov prostor domala na sredi med Ostercem in Škerjancem. To mesto opredeljuje dvoje paradigmatičnih opcij njegove držbe: dediščino, ki jo zgodovina nalaga prihajajočim, in vrojeno danost, ki mu je kazala pot. Vemo, okoliščinam se lahko ustvarjalec upre ali upira, ezopsko in prekucuško, zamlada ali do konca ... le s sabo naj ne bo navzkriž in naj ne išče boja. V paralelogramu obeh silnic, kakor ju zaznava, se neogibno dopolnjuje umetniški fatum, ki mu je hkrati gospodar in igrača, nasprotnik in adept. Le hitenje s pišem vetrov ali umik iz njihovih vrtincev priča o koreninah, s katerimi je zasidran v grudi lastne imanence. Kreku je zato prostor med antagonizmi postavil najbolj nevarno in gotovo najteže rešljivo uganko tega stoletja, ki se poganja v skrajnosti, da bi ne zgubilo ravnotežja in žebra ideologije, da bi mu ne zavidala vanitas idej. Kajti na sredi, kjer je moral in hotel ostati, so odločale ideje, njihova medsebojna odvisnost in propria causa, razmerje doživetega s povedanim ter ekvivalenca izročila z lastnim – vseskozi in zgolj nomos osebnega. Ne zoper, tudi ne zunaj časa, vendar sub specie totalitatis, ki terja pravico izbora, ki jo narekuje suverenost, ki je plod samozavesti, ki jo spočne narava, ki je temelj človekove intimne, ki je danost. Kar sproža in vodi korak, dogleda smer, odtehta misel in zariše cilj, je potemtakem psihološki kontinuum muzičnega bitja v krožnici sveta, nikakor svet po sebi kot vaba in quodlibet estetskih beganj. Varščina ustvarjalca na vrtljaku življenja je odgovornost pred sabo in umetniškim, ne pehanje za trenutnim. Zanj so, kakor za Thomasovega orglarja Morgana, »ves čas samó orgle, sáme orgle«.

Najbrž bi veljalo logos »trenutno« zamenjati z »novim«, pač po negodni rabi naših dni – ko bi beseda v Krekovem slovarju ne imela tako izostrenega pomena. Novo mu je le na novo obvladana, domišljena in povedana vsebina. Zajame jo lahko sleherni jezik, če je dovolj bogat in enovit, tudi vsaka faktura, če je dosledna, in njuna mimetika, danes bi rekli trend, je obrobni, natančneje zrcalni facit dejanja, s katerim stoji ali omahne pojem novosti. Mutatis mutandis je torej kontekst njegovega pomena zelo blizu umetniškemu tveganju, tistemu seveda, ki ga je terjalo sredinstvo. Med antagonizmi se je Krek mogel obdržati in dokazati le z vsebino, prenovljeno po kanonu svoje poetike in

izpisano v tej poetiki naravnem novoklasičnem jeziku. Ni dvoma, da je bilo vztrajanje gorjupo, še celó, ko je minila temna zarja mladosti. Zaležnikom so rabile danajske veščine in moral se je nenehoma otepati – ne z njihovim, temveč s svojim nemirom. A dragocenejše muke bi mu bogovi ne mogli naložiti: silila ga je, da vrže na kocko, kar verjame, in dožene, kako bo potrdil svoj prav. Bilo je v tolažbo, kadar je med obrambo vzkliceval sorodne duhove, recimo Prokofjeva, Stravinskega, Brittna, nato Bartóka, spodbujalo je, ker jim je znal odgovoriti z enakim, in bilo je zdravilno samospraševanje, dajalo je pogum ter gotovost, da ni umanjkal pri poglavitem, v sozvočju miselnega ustroja in vsebine. Prvi je tako ostal klasicističen, namerjen k sintezi gradiva, ki naj ga delo utemelji, splete in razplete. Njegov doživljajski vir, obseg in sporočilo pa je izrekala vsebina, zavoljo senzibilnega vzgona tega »romantika po duši«, kakor si je dejal, bolj brahmsovski argumentum, manj ravelovska distanca. Če je slog način mišljenja – in Krekov je gotovo – sta se tu oblikovala jedro povednosti in značaj poetike, ki ju razbira slovenski glasbeni spomin. Barve so jima nanесли intuicija in zorenje, premene let in duha, sprva neznani chiaroscuro osenjav je dodal idiom ljudske muzike. In kolikor trše je vedrino mladih dni, denimo razigranost *Simfoniette*, brzdala življenja ječa, toliko globlje so se zadirali dvomi odčaranega sveta – pomislimo na *Inventiones ferales*. Utrip in svetloba Krekove artis poeticae sta se drugačila.

Kajpak se še vedno, slej ko prej v tankih plasteh, ki jih luščita electio et compositio, dokler ni mera povedanega zaokrožena in je zadoščeno strogi postavi rokodelske izvedenosti. Vendar je Kogojeva maksima, da glasba ni površje, ampak dno, tudi Krekov confiteor. Uči, da se ogrinjalo znanja prilega drži duha le tedaj, kadar je skladno z njegovim značajem. Sicer ga prezremo. In ker letopisi govore, da Krekovo delo ni zdrsnilo mimo poslušalcev, nam ta signum razkriva podobo nravi, ki jim je usoda vtisnila muzični nagon. Dovoljuje nam misel o lirizmu, ki ga je čas pretkal z baladnim espressivom, o razbole-nem refleksivnem drgetu in tenji odmaknjene samote, o introvertnih odzivih in mehkem, zadržanem opoju izročnosti. Nemara je njihova imaginacija osred-je, morda zgolj del slovenskega značaja – brez dvoma je stičišče, ob katerem je naša glasbena zavest prepoznala Krekovo sporočilo. Z njegovo besedo »znanje in védenje, zaupanje in zvestobo« nacionalni identiteti.

Summary

Thoughts on Uroš Krek

Two hitherto unknown piano miniatures, written by Uroš Krek when he was 18-and-a-half years old, are the starting point of the reflection about the defining characteristics of him as a composer: discipline, midpoint relationship between the tradition and avant-garde, decisive meaning of musical form, introversion and reflex lyricism. The Slovenian musical consciousness recognises these characteristics as a whole as representing the national "indigenous" tonal language.

Erika Krpan

RECEPCIJA GLAZBE UROŠA KREKA U HRVATSKOJ – RAZINE SRODNOSTI

Ovome je zapisu prethodila najprije neka vrst inventure. U mjeri u kojoj je to bilo moguće ispitani su arhivi Hrvatskoga radija, Zagrebačkih solista, Zagrebačke filharmonije, Glazbene tribine Opatija i Dubrovačkog ljetnog festivala. Ovoga potonjeg vrlo površno jer je dokumentacija Festivala u cijelosti stradala u požaru koji je uništio festivalsku zgradu u Dubrovniku u ratu 1992. godine.

U svakom slučaju, rezultati te inventure uzeti su ionako samo kao poticaj i polazišna informacija za drugi dio naslova ovoga malog izlaganja i nikako ne bi smjeli u ovako nepotpunom obliku biti smatrani konačnima.

Jedno, međutim, i ovakva razina podataka nesporno pokazuje. Slovenski skladatelj Uroš Krek bio je cijenjen i uvažen skladatelj u Zagrebu pedesetih godina, točnije u razdoblju između 1953. i 1963. godine. Neke između izvedaba njegovih djela tih godina zasigurno su bilješka od važnosti u autorovu umjetničkom životopisu. Posebno stoga što je spomenutih godina Krek pripadao malobrojnom krugu skladatelja s područja bivše Jugoslavije, koji su, bez obzira na nacionalnu ili generacijsku pripadnost, nalazili mjesta u pomno sastavljanim programima Državnoga simfonijskog orkestra u Zagrebu, Simfonijskog i komornog orkestra Radio Zagreba, Zagrebačkih solista te Simfonijskog orkestra Jugoslavenske radiodifuzije. S većom ili manjom učestalošću izvedbi bili su to slovenski skladatelji Lucijan Marija Škerjanc i Uroš Krek te hrvatski Stjepan Šulek, Boris Papandopulo, Bruno Bjelinski, Milo Cipra i od mladih Milko Kelemen.

Za ovu je prigodu zanimljiv podatak da su mahom sva Krekova djela izvođena u Zagrebu u tom razdoblju naišla na pozitivan odjek u kronikama, ali je unatoč tome također činjenica da nakon praizvedbe na Muzičkom biennalu Zagreb 1963. djela *Inventiones feales za violinu i orkestar* zanimanje za ovog autora u Zagrebu zamire, a težište se prebacuje u Opatiju, na Tribinu glazbenog stvaralaštva Jugoslavije. Okolnosti su izvedaba međutim u Opatiji bile takve da ne mogu biti od osobita značenja za ovaj današnji razgovor.¹

Vratimo se stoga na kronološki početak. "Ono što u Krekovoju *Simfoniatti* ubrzo osvaja slušaoca, to je jaka invencija, koja u svakom momentu nešto kazuje" zapisuje kroničar Narodnoga lista nakon prve hrvatske izvedbe *Simfoniette* u Zagrebu 6. listopada 1953. Iduća godina bilježi čak tri izvedbe violinskog koncerta, a 26.9.1955. prvi se puta u Zagrebu izvodi *Koncertna muzika za fagot i orkestar*; uz Komorni orkestar Radio Zagreba i Antonia Janigra nastupio je Rudolf Klepač. Isti je kroničar opet oduševljen i opet govori o invenciji, o sugestivnosti, ali i o iskrenosti i neposrednosti.² Samo nekoliko mjeseci kasnije, 5. siječnja 1956. isti orkestar i isti dirigent prazivode prvu verziju *Mouvements concertants*, djelo koje će kasnije, 1967., autor preraditi i dopuniti.³ U međuvremenu će i Dubrovački simfonijski orkestar staviti na svoj repertoar *Koncertnu muziku za fagot i orkestar*, a Zagrebački solisti *Sonatinu za gudače*. Neka od djela snimljena su za Radio Zagreb. Snimka *Sonatine za gudače* pod naslovom *Sonata za gudače* iz 1958. godine i danas postoji u fonoteci Hrvatskoga radija. Vjerujem da će ova kronološka uporišta biti dostatna da afirmiraju ideju o dobroj recepciji glazbe Uroša Kreka u spomenutom razdoblju, ali i da upozore kako je bliskost sa zagrebačkim krugom ranije spomenutih hrvatskih skladatelja bila i značila više od puke protokolarne obveze na jugoslavenskoj razini. Iako mlađi, Krek je u Zagrebu mogao naći korespondentne ideje, mogućnost umjetničkoga isto- ili sličnomišljeništva s određenim brojem hrvatskih autora, koje nije povezivala toliko generacijska pripadnost koliko pristup, misao o glazbi, način gledanja na skladateljski zadatak.

Ukoliko bih sada obavljenu inventuru pokušala povezati sa sjećanjima morao bi, dakako, biti spomenut odnos Uroš Krek – Stjepan Šulek kao najistaknutiji u Krekovoju zagrebačkoj aktivnosti. Međutim, temeljitije motrenje iskazuje onodobne skladateljske komunikacije složenijima i zanimljivijima no što se to u prvi mah čini, osobito danas, pri kraju stoljeća, kada s potrebnom distancijom prosuđujemo spomenuto doba, ljude i događaje.

1 Pod okolnostima se podrazumijeva način selekcije kojim su djela uvrštavana u program Tribine na temelju rada i odabira republičkih selekcijskih komisija.

2 Nenad Turkalj, Prvo "muzičko veče" Radio Zagreba, *Narodni list*, 28. IX. 1955.

3 Prema u Hrvatskoj dostupnim arhivskim podacima (MIC-KDZ) prvu je verziju djela *Mouvements concertants* praziveo Komorni orkestar Radio Zagreba s dirigentom Antoniom Janigrom 5. siječnja 1956. u okviru ciklusa pod naslovom "Muzika XX. stoljeća". Leksikon *Slovenska glasbena dela* bilježi, međutim (str. 127), da je djelo praziveo Slovenska filharmonija s dirigentom Bogom Leskovicem 30. prosinca 1963. u Ljubljani.

Podrazumijevam tu ponajprije potrebu da se iz područja paušalnog procjenjivanja tadašnjih događaja istragne sljedeće:

1. kriterij u odnosu na određivanje vrijednosti i značenja pojma kontinuiteta
2. pitanje razlikovanja tradicije i tradicionalizma
3. pitanje o nacionalnom u glazbi.

Daleko od namjere da ovaj moj današnji prilog ovome skupu priloži raspravu na te tri velike teme, one su spomenute kako bi se upozorilo da su svi ovdje do sada spomenuti skladatelji svojim opusima u njih involvirani.

U svim se kasnijim razmatranjima toga desetljeća, koje je prethodilo utemeljenju Muzičkog biennala u Zagrebu, govorilo o tome razdoblju kao o godinama u kojima se pripremao glazbeni prevrat, u kojima je do krajnjeg izražaja došla, kako zapisuje Nikša Gligo "anakrona situacija tadašnje hrvatske glazbe".⁴

Najveća odgovornost pripisivana je umjetničkoj isključivosti Stjepana Šuleka, čija je orijentiranost na tradicijske stečevine, smatralo se, kočila u razvoju čitavu jednu generaciju njegovih učenika. Imajući na umu i svoga profesora ranih će šezdesetih godina Milko Kelemen zapisati kako je "sasvim logično da se kompozitor mora kretati na 'djevičanskom području' gdje nema mnogo 'utabanih' mjesta i gdje nema mnogo unakrsnih putova. Na žalost mnogi su se današnji kompozitori zbog raznih kompleksa, radnih navika, usvojenih shema a i zbog straha pred nepoznatim učvrstili na svojoj poziciji, okrenuli pogled unatrag, uprti na leđa eklektizam i sonatnu formu i ostali stupovi od soli poput Lotove žene".⁵ Trideset i koju godinu kasnije Kelemen će ustvrditi kako avangarde već odavna nema i kako je nužno tražiti neprestance nove oblike skladateljskog izraza.

Ispitujući vlastiti odnos sa svijetom avangarda je šezdesetih godina u Zagrebu osporila duhovni prostor onima koji su, svatko na svoj način, kontinuitet shvaćali kao *conditio sine qua non* vlastita umjetničkog smisla. Izostanak ikakva sporazuma trajao je više od dva desetljeća. Bruno Bjelinski o tome kaže: "Mislim da sam imao isti osjećaj kao i Šulek. Mi to fiziološki nismo mogli podnijeti. (...) Nisam uspio u toj muzici razlikovati originalno od neoriginalnog. Bilo je to kao da netko neku pjesmu govori na kineskom."⁶

4 Gligo, Nikša, *Između suvremenosti i avangarde*, 1995., neobj.

5 Kelemen, Milko, Nigdje ni traga panici, zbornik *Novi zvuk* (ur. Petar Selem), Zagreb, 1972., str. 148.

6 Krpan, Erika, Volim da me vole, *Danas*, 1989., 402.

Vrijednost stanovitoga duhovnog prostora može, međutim, biti važnija od umjetničkoga čina kojega će taj prostor proizvesti. Ta će diskrepancija između duhovnoga i umjetničkog u Hrvatskoj ubrati šezdesetih i sedamdesetih godina dosta žrtava. Rekla bih da je i izostanak Krekove glazbe sa zagrebačkih podija nakon 1963. jedna takva žrtva. Povukla se Krekova jednako kao i neke druge glazbe na čiju se vrijednost danas oslanjamo kada nastojimo uspostaviti kakav takav poredak u glazbenim događajima tih godina. Važno je također kazati da se nastojanje oko suspenzije određenoga glazbenog svjetonazora ("Vjere", rekao bi Krek; "načina življenja", rekao bi Papandopulo; "divno je biti glazbenik", kazao je Bjelinski) nije u Hrvatskoj odvijalo posve prema avangardnome protokolu. Jer crta se kontinuiteta pokazala vrlo otpornom i održala se stasanjem, nazovimo ga, trećega kruga hrvatskih skladatelja koji su – za razliku od pripadnika tzv. nove hrvatske glazbe ranih šezdesetih godina, koji su revolucijom nastojali izazvati promjenu načela glazbe – do promjena stizali evolucijom, (kako bi rekao hrvatski skladatelj Petar Bergamo) koje se načelo kasnije pokazalo kao i te kako moguća i vjerojatna perspektiva svekolike hrvatske (i ne samo hrvatske) glazbe.

No, bez obzira na ishod, danas se može smatrati da je duhovno podneblje u kojemu se pedesetih i ranih šezdesetih godina događala glazba u Ljubljani i Zagrebu iskriilo znakovima sličnih pitanja, znakovima bliskosti koja se – kada je riječ o Urošu Kreku – očitovala na tri razine: odnosom prema obliku, prema ekspresiji i prema glazbenom folkloru.

Dakako, kada je riječ o formi, najjednostavnije je, a u biti i najtočnije, povući crtu prispodobe između Kreka i Šuleka, jer su i jedan i drugi umijeće oblika dovodili do perfekcije, u uvjerenju da je zanat, izvrstan i dotjeran u – kažimo to sada – tradicijskom, naslijeđenom smislu te riječi, temelj svakoj umjetničkoj glazbenoj tvorbi. Međutim, Šulek je slabo ili nikako bio spreman na ustupak bar na znatiželju koja bi ga vodila prema promjeni kao mogućnosti ili kao odklonu, a iskorak koji se ponekad može naći u kakvoj njegovoj partituri doimlje se poput nesvjesnog dodira s realnošću. Očito znatiželjniji i otvoreniji, Krek u *Sinfonii per archi*, primjerice, prelazi taj rubikon, bitno, međutim, ne ugrožavajući područje vlastite estetike. Onaj koji je u Hrvatskoj postupio slično: unutar vlastita izražajnog obzora dotaknuo i sintaksu jednoga drugog jezika, jest Milo Cipra. Također je i neka vrst apolinijske čistoće izraza što zaodijeva taj besprijeckorno proporcioniran i prozračan Krekov stavak, manje značajka Šulekova koliko Ciprina, jer Šulekova je iskrena patetičnost, dramatično poimanje svijeta, intenzivno do mjere koja nikada neće narušiti formalni red, ali će postići gustoću ekspresije koja svijest o umijeću ponekad gura na rub opažaja.

Stoga je i ludički element u Šuleka gotovo blizu groteske, karikature, dok je Krek zaigran na neki nepatetičan, podatljiv način, koji je, recimo, tipičan i za Bjelinskoga, iako je u njegovoj glazbi taj način vrlo često vezan uz izostanak velike linije koju nadomješta neprekidni rad s motivom.

Treća je od spomenutih razina komunikacije rad s uzorcima folklorne glazbene provenijencije kao s potencijalnom temeljnom glazbenom građom.

"Nije mi poznata umjetnička epoha koja se ne bi oplodivala narodnim motivima, u koju ne bi prodirao, iako samo na sporedni ulaz, topao dah neakademske invencije", zapisao je Krek prije točno tri desetljeća.⁷

Krug pitanja što ga skladatelj tako plemenito naziva "toplim dahom neakademske invencije" u stvari je, bar u Hrvatskoj, još uvijek tvrd orah otvorenih pitanja; početak je, dakako, mnogo stariji od generacija o kojima je ovdje riječ, iako su neki od skladatelja – Papandopulo, primjerice – itekako stvaralački živo sudjelovali u glazbenim zbivanjima u razdoblju između dva svjetska rata, koje je posebno intenzivno aktualiziralo tu problematiku, s nizom razloga između kojih mnogi nisu činili dio ondašnjega hrvatskog duhovnog obzora.

Iako se znatan dio Papandopulova opusa smatra paradigmatiskim kada je posrijedi primjena građe folklorne glazbene provenijencije, valja reći da je u nevelikom broju skladbi ta građa doista kao uzorak i prepoznatljiva. Puno su češće ti uzorci podvrgnuti preobrazbama koje ih svode tek na udaljeni ishodišni poticaj ili pak ta građa apstrahira do samoga ruba prepoznatljivosti.

Iako su rukopisi različiti, ipak bih se usudila kazati da je i Krek u nekim djelima usvojio načelo po kojemu je "dah neakademske invencije" doista samo dah, polazište koje će funkcionirati u posvemašnjoj ovisnosti o autorском identitetu. Stoga ta razina asocijativnosti, kada je riječ o udaljenoj folklornoj glazbenoj građi, i zaokuplja tek kao jedna od međusobno besprijekorno uravnoteženih sastavnica. Jednako kao i kod Papandopula, izbor nije – osim iznimno – pitanje krajolika, nego građe kao imanentne glazbene vrijednosti. Dragotin Cvetko misli da je riječ o "prilagođenosti novom vremenu",⁸ što svakako ima smisla ako se ima na umu ranije spomenuta teza o prihvaćanju promjena kao dijela evolutivnog procesa.

Nesklona sam, u pravilu, dovršavati svoje uradke bez zaključka. Ovog puta, međutim, odustajanje se od zaključka nameće gotovo samo po sebi. Jer,

7 Vehovar, Milena, *Glazba je zame vera, svetovni nazor, Slovenec*, 1996., 80/143.

8 Krek, Uroš, *Susret sa folklorom, Zvuk*, 1967, 75-76, str. 16.

nismo se susreli danas da raspravimo složena pitanja vezana uz pojavu avangarde u Sloveniji ili Hrvatskoj, nego da obilježimo jedan iznimno vrijedan i živ umjetnički opus, čiji je trag prešao granice njegove domovine. Dobro je za obje strane da je u doba kada je za tek stasalog skladatelja to osobito važno, našao dosluh s kolegama u Hrvatskoj. Tih desetak godina javnog, a potom i niz godina privatnog druženja, dopušta danas kroničaru da, uočivši točke doticanja u opusima nekih od sudionika događaja spomenutih godina, prepozna istinsku aristokračičnost kojom su svi oni gradili vlastiti duhovni prostor i duhovni prostor svog naroda.

"Glazba je za mene vjera, svjetonazor, sve u životu", kazao je Uroš Krek novinaru pred nepunu godinu dana.⁹ I Šulek i Cipra, i Bjelinski i Papandopulo mislili su isto. Naša je sreća da su u tome ostali dosljedni.

Summary

Krek's music reception in Croatia

Between 1953 and 1963, the composer Uroš Krek was highly respected in Zagreb, the Croatian capital. Many performances of his works were not only well received by audiences, but also attracted critical acclaim. He had a lot in common with other Zagreb-based composers of that period, especially Stjepan Šulek, Milo Ciper, Bruno Bjelinski and Boris Papandopulo sharing the same opinion about the key challenges facing composers. Avant-garde composers in Zagreb at the time were braking barriers. They denied spiritual space to those who believed that continuity was a *conditio sine qua non* of their own artistic raison d'être. This divergence of views was equally evident in performance practice and eventually there was no place on the concert programmes for many composers – including Uroš Krek.

Even so, the red tape of continuity in Croatia proved very resistant. It was preserved in the works of a specific group of composers who observed the avant-garde from the outside. The same issue arose in musical circles in Ljubljana, enabling one to draw parallels and identify common points between composers from the two cultural spheres.

The heritage of the tradition of musical thought emphasises the classical method of composition as the basis of every art form. It is here that we discover the likenesses between Krek's endeavour for perfection and Stjepan

9 Cvetko, Dragotin, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, 1991., str. 424.

Šulek's elaboration of musical form. Similar characteristics arise when one compares Krek and Bruno Bjelinski as far as the playful aspect of musical thought is concerned. On the other hand, we can compare Krek with Boris Pa-pandopulo when we talk about the use of musical idioms originating in folk music in its immanent musical sense.

In all the likenesses and differences, we detect a genuine aristocracy with which all these composers built their own spiritual space and the spiritual place of their nation.

Matjaž Barbo

"ZGODOVINSKOST" SKLADATELJSKEGA OPUSA UROŠA KREKA

Temeljni predmet zanimanja umetnikov 19. stoletja je bila "poetika", prostor, v katerem so "izstopili" iz območja ozkega glasbenega, likovnega ali literarnega in segli v sfero umetnosti same, v "čisto lepoto". Izza "lupine" naslikanega predmeta, v romanu izpisane zgodbe ali s toni obsežene strukture se je skrivalo kot neoprijemljivo in nedostopno, predvsem pa večno in nespremenljivo Lepo, ki se mu je lahko približal le nad vsakdanje spone privzdignjen ustvarjalni duh. Samo umetnostno bistvo je bilo sicer nedostopno tudi za ustvarjalno potenco genija, ki pa se je dokazoval na drugi ravni – kot svojiski iznajditelj novega na ravni gradiva.

V glasbi je na začetku 20. stoletja prišlo do znamenite zaostritve harmonskega jezika, ki je posledično privedla do končnega zloma glasbene "perspektive", torej tonalnih funkcionalnih odnosov. Vse osrednje smeri oblikovanja Nove glasbe 20. stoletja je tako rodilo radikaliziranje ideje "napredovanja kompozicijskih sredstev", ki se je razvijala vzporedno z vero v moč zgodovinskega napredka.

Po drugi svetovni vojni, ko je Evropa razpadla na dva ideološko nasprotna si politična bloka, je zaupanje v zgodovinsko upravičenost kot temeljno estetsko presojevalno merilo ostalo z določenimi razlikami v veljavi na obeh straneh. Na Vzhodu so poudarjali podreditev glasbe socialno-zgodovinskim nujnostim: dialektika socialnega napredovanja pogojuje dialektiko estetskega spreminjanja. Na Zahodu pa se je v krogu darmstadtских ustvarjalcev izoblikovalo prepričanje, da je tisto, kar je v kompozicijsko-tehničnem razvoju zgodovinsko nujno, hkrati tudi estetsko ustrezno. Temeljno formulo, ki so jo po postopnem prizadevanju, da bi odvrgli pezo ideološke ustreznosti in dosegli ustvarjalno avtonomijo, prevzeli tudi glasbeniki na Vzhodu, je oblikovalo zgodovinsko filozofsko mišljenje Theodorja W. Adorna. Premise njegove zgodovinske filozofije so izhajale iz pojmovanja mitizirane "ene", osrednje zgodovine. Po Adornu je gibalno silo zgodovine (ki je sedaj sama nadomestila skladatelja v vlogi subjekta zgodovine) predstavljala "tendenco gradiva" kot središčna kategorija glasbenega razvoja. Zgodovina kot kronologija kompozicijskih tehnik je namesto zapisovanja zaporedja umetniških del merila

korake tehničnega napredka. Po Dahlhausovem mnenju je imelo to za posledico, da "zgodovine niso oblikovala estetsko posrečena dela [...], temveč je bilo nasprotno od zgodovine na določen način odvisno, kaj bo priznано kot estetsko ustrezno: delo ali pa tudi koncept oz. proces."¹

Diktat gradiva je vzpostavljala dikatat tehnike, katere premene so v 20. stoletju sestavljale zgodovino. Glasbeno zgodovinopisje 20. stoletja si je za mero pri presoji tehtnosti del našega časa jemalo zgodovinsko upravičenost kompozicijskih tehnik in skladateljskih konceptov. Paradigmatičen primer radikaliziranega pogleda na to je "zgodovिनotvoren" opus Karlheinz Stockhausna, pri katerem posamezno delo ne pomeni avtonomne estetske tvorbe, ampak beleži stopnjo v razvoju kompozicijskih tehnik.

Tudi v slovenskem glasbenem zgodovinopisju, kolikor presoja čas po drugi svetovni vojni, je zaslediti podobno težnjo po opredeljevanju posameznih uveljavljujočih se kompozicijskih "zgodovिनotvornih" konceptov. Tako smo navajeni označevati modernistični odklon v Novo glasbo, ki naj bi po logiki historičnega "napredovanja" brez prekinitve zamenjal socrealistične tendence kot vnovičen vstop slovenske glasbe v "zgodovino", kot "dohitevanje" sodobnih evropskih tokov in s tem novo vzpostavitev estetsko relevantnega kompozicijskega sistema.

Mejnik pomeni navadno koncert "novih del slovenskih skladateljev" 15. aprila 1952, na katerem so se z deli predstavili Stanko Prek, Zvonimir Ciglič, Radovan Gobec in Primož Ramovš.² Vendar predstavlja pravi začetek uveljavljanja Nove glasbe šele nastop glasnikov modernizma ob koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let. Spomladi 1954 so se nekdanji dijaki Jurija Gregorca, povezani v Klub komponistov, predstavili na večeru svojih skladb, njihov zreli vstop v javnost pa zaznamuje prvi koncert skupine Pro musica viva 10. januarja 1962. Nekaj let pred tem, v letih 1957 in 1958, je prve koncerte v okviru društva Collegium musicum pripravil tudi Pavel Šivic, nekdanji Osterčev učenec in skladatelj z izrazito modernističnimi estetskimi nazori.

V vmesnem, nekako zgodovinsko "praznem" prostoru ostajajo pri takem opazovanju ustvarjalci petdesetih let in tisti, ki so jim bili tuji ideali uveljavljujoče se Nove glasbe. Zanimivo je, da je Niall O'Loughlin kot zunanji opazovalec zapisal, da je bilo v petdesetih letih v primerjavi z Britanijo slovensko

1 Carl Dahlhaus, *Geschichte und Geschichten*, v: *Die Musik der fünfziger Jahre*, Mainz 1985, 10.

2 Prim. Borut Loparnik, *Biti skladatelj*. Pogovori s Primožem Ramovšem, Ljubljana 1984, 105; prim. tudi Lojze Lebič, *Glasovi časov II*, *Naši zbori* 45 (1993), št. 5-6, 117.

"skladateljstvo /.../ ravno tako dremavo". Kljub temu slovenske glasbe tistega časa ni označil kot nezanimive, ker je bilo "takrat napisano veliko občudovanja vredne glasbe", pri čemer je posebej izpostavil Ramovšev *Musique funèbre* in Krekovo *Simfonietto*.³

Zdelo se je, da je "dremavost" petdesetih let prekinil novi modernistični val, ki se je uveljavljal zunaj običajnih institucionalnih poti. Uroš Prevoršek je v oceni dveh koncertov slovenskih komornih del, ki sta si v razmiku manj kot enega meseca sledila leta 1961, zapisal, da je šlo za "začeten neuspeh". Obsodil je "neprivlačno ekskluzivnost", po kateri so se na sporedih obeh večerov pojavljala ista imena, zato pa "so izostali zelo vidni slovenski skladatelji".⁴ Za primer je navedel Uroša Kreka, Daneta Škerla, Zvonimirja Cigliča in Janeza Matičiča (torej samo Škerjančeve učence) ter Lucijana Marijo Škerjanca, Blaža Arniča in Karola Pahorja. Medtem ko je šlo pri odnosu med "našimi mojstri" (kot Prevoršek imenuje zadnjo trojico skladateljev starejše generacije) in rodod mlajših ustvarjalcev za značilen generacijski prepad, ki po logiki zgodovinskega spreminjanja praviloma postavlja tudi estetske bariere, pa je razlika med skladatelji iste generacije zanimiva in simptomatična. Gre za ločevanje med skladatelji, ki so pisali Novo glasbo, in tistimi, ki je niso. Prve so v tem času, pa tudi še pozneje, imenovali "sodobne". Izraz ni pomenil sočasnosti, temveč so ga uporabljali v pomenu edino relevantne estetske paradigme časa. Vsi, ki v ta krog niso sodili (med njimi tudi Uroš Krek), so tako posledično veljali za "nesodobne", to pa je v tistem času pomenilo negativno estetsko oznako.

Primož Ramovš je Krekovo delo v petdesetih letih označil za "škerjančevsko". Na vprašanje Boruta Loparnika, ali ni bil v petdesetih letih nihče podobno modernističen kot on, je odgovoril: "Ne da bi vedel. Matičič je bil takrat še zelo *škerjančevski*,⁵ Ciglič s svojo *Simfonijo* tudi, prav tako Krek s *Simfonietto* in *Violinskim koncertom*."⁶ Ramovšev izraz nima estetskega predznaka, opozarja pa vendarle na razliko, ki so jo tedaj mnogi skladatelji in glasbeni pisci razumeli tudi kot kvalitativno estetsko ločnico med različnimi poetskimi koncepti.

3 Niall O'Loughlin, Vzporeden razvoj med Slovenijo in Britanijo od druge svetovne vojne do danes, v: Slovenska glasba v preteklosti in sedanosti, ur. Primož Kuret, Ljubljana 1992, 146.

4 Uroš Prevoršek, Slovenske komorne skladbe, Delo 3 (1961), št. 79 (22. 3.), 6.

5 Podčrtal pisec.

6 Borut Loparnik, Biti skladatelj, 116.

Uroš Krek ni sodil v krog skladateljev, ki so pri nas uveljavljali Novo glasbo. Ne srečamo ga na sporedih koncertov skupine Pro musica viva. Njegovih skladb v šestdesetih letih tudi ni na sporedih Ansambla Slavko Osterc, prav tako (po mojih podatkih) ne na programih koncertov društva Collegium musicum. V primerjavi z nekaterimi mlajšimi kolegi, ki so veljali še za neuveljavljene, je bil v šestdesetih letih tudi razmeroma redke gost osrednjih domačih glasbenih festivalov. V Radencih so ga v tem času izvedli le dvakrat (1967 samospeve Trikraljevska, Bežji ftiček in Soldaška; 1971 pa delo Episodi concertanti). V Opatiji so v istem času slišali šest njegovih skladb (1964 Pet narodnih pesmi, 1967 Concertino za piccolo in orkester, 1968 Staroeip-tovske strofe za tenor in godalni orkester, 1970 Lirično suite in Thème varié za trobento in klavir ter 1971 Episodi concertanti), zato pa več skladb njegovih sodobnikov (Ramovš je imel npr. na sporedih 19 skladb, Petrić 13, Božič in Jež po 12, Lebič in Štuhec po 11, Švara in Šivic po 10, Merku 9 itn.).

Krek je s svojim edinstvenim kompozicijskim jezikom samohodec, ki ni obvladljiv z običajnimi kategorijami, po katerih zgodovinarji z indukcijo razbi-ramo skupne slogovne poteze ustvarjalcev nekega časa, da bi jih lahko nato ustrezno "popredalčkali". Stisko neoprijemljivosti Krekovega opusa kaže večina preglednic dogajanja v slovenski glasbi po drugi svetovni vojni.

Cvetka Bevc je ena redkih, ki je uvrstila Kreka med "progresivne" ustvar-jalce povojnega obdobja. Zapisala je, da se je že leta 1948 "v vrsti koncertov predstavila nova generacija, ki je z imeni Janeza Matičiča, Zvonimirja Cigliča, Uroša Kreka in Aleksandra Lajovica pričela odkrivati 'ideološko neobremen-jene' poti glasbenih ustvarjanj."⁷

Tudi Dragotin Cvetko je povezal Uroša Kreka s Cigličem, Škerlom in La-jovicem, ki da so "časovno in stilno Kreku blizu". Zanimivo je, da je njihov slog opredelil *per negationem*: "Avantgardno se ne predstavljajo, med nadaljevalce moderne 30. let vsekakor ne sodijo."⁸ Poudarek je zgovoren, čutiti je namig na "nesodobnost" navedene skupine, na njen izstop iz logičnega zaporedja "napredovanja" glasbene zgodovine.

Jakob Jež, ki je svoj pogled na slovensko glasbo med letoma 1945 in 1990 predstavil v nekem intervjuju,⁹ je ostro zarisal osnovne poteze sloven-skega glasbenega razvoja po 2. svetovni vojni. Omenjeni čas je razdelil na tri

7 Cvetka Bevc, Katakizma avantgarde med socialističnim normativizmom in nacionalno bitnostjo slovenske glasbe, Muzikološki zbornik 24 (1988), 94.

8 Dragotin Cvetko, Slovenska glasba v evropskem prostoru, Ljubljana 1991, 425.

9 Pregled je zato nekoliko bolj poljuden, brez pretenzij po znanstveni širini in natančnosti.

enaka petnajstletna obdobja. Za prvo po njegovem mnenju velja, da "spričo strokovne premoči pred vojno šolanih mojstrov (Lipovšek, Šivic, Švara, Škerjanc) oblast glasbe ni mogla povsem nadvladati". V drugem obdobju je Jež izpostavil prodor "svobodnjaške skupine mladih skladateljev Pro musica viva".¹⁰ Krek v tej razdelitvi razumljivo ne sodi ne sem ne tja, njegovo mesto je nekje v "nezgodovinski sredini".

Za Krekovo glasbeno govorico ne veljajo pravila iskanja trenutku ustreznih kompozicijskih tehnik, po katerih lahko v slovenski glasbi govorimo o dodekafoniji z začetka 60. let, o serialnih poskusih iz srede desetletja ali o aleatoriki iz druge polovice šestdesetih. Krek s svojim opusom izstopa iz take kronologije. Prevzema le nekatere poteze glasbenega jezika ustvarjalcev novatorske prednje straže ter jih z značilnostmi preteklih slogov in z ljudskimi arhetipskimi modeli povezuje in preoblikuje v enkratno, težko opredeljivo glasbeno govorico. V literaturi zato srečamo mešanico raznorodnih slogovnih oznak skladateljevega opusa, vendar ob njih tudi presežnike, ki jih pri drugih slovenskih skladateljih, tudi njegovih sodobnikih, ni. Uroš Krek je – kljub morda izraziti "nezgodovinskosti" svojih skladb – vsekakor ena osrednjih osebnosti slovenske glasbe 20. stoletja. Uspešnost in estetska prepričljivost njegovih del dokazujeta, da bledi pomen še ene od velikih idejnih paradigem časa, z njo pa se poslavlja naš vek, ki si je skušal lastiti vse – tudi umetnost in čas (če parafraziram Heideggra in Lévinasa). Glasba se ne izpolnjuje sama v sebi, ne govori le svoje zgodovinske zgodbe, ampak pomeni nujno tudi odgovornost za drugega, z urejanjem časa vstopa pred obličje Neskončnega. In taka je glasba Uroša Kreka. Sama ne išče zgodovine, ki bi jo potrjevala. Nasprotno – zgodovina glasbe se oblikuje v njej.

Summary The "historicity" of Krek's opus

The radicalisation of the "the development of compositional means" idea was generated by central streams forming the New Music of the 20th century, which was developing in parallel with the faith into power of the historical progress. The music history, too – Slovenian similar to the European – has exposed individual establishing of "history-making" concepts in its examination of the post war period. In the intermediate, somehow historically "empty"

¹⁰ Marijan Zlobec, Posledice modernizma v glasbi. Skladatelj Jakob Jež o aktualnih glasbenih temah, Delo (Sobotna priloga) 32 (1990), št. 279 (1. 12.), 28.

space between post-war social-realism and modernism going into the sixties, there are some artists who could not accept the ideals of the New Music that was constituting at the time. Uroš Krek was one of them. With his unique composition language he is left alone, uncontrolled by normal historic categories. In his works he takes only some of the outlines of the musical language of the contemporary artists. These outlines, with the characteristics of the previous styles and folk primordial models, are combined and transformed into unique musical language. Uroš Krek is undoubtedly one of the central personalities of the 20th century Slovenian music. The success and persuasiveness of his works prove that yet another of the great ideal paradigms fades away and along with it this century that tried to own everything – including art and time.

Marija Bergamo

KREKOV "PEGAZ NA UZDI"

Nisem pripravila laudatie, ki sodi med najtežje poklicne naloge. Ne bi ji bila kos.

Načrt za prispevek sem izpeljala iz Kunderine zamisli: Da bi preprečil potvarjajoče prevode svojih literarnih del, je Kundera sestavil seznam besed-ključev, besed-vprašanj, (tudi "besed-ljubezni", kot jih imenuje), ki naj bi razložile oporne točke njegove poetike. Moje, žal šele prvo približevanje estetski in poetski biti skladatelja Uroša Kreka se bo torej poskusilo opreti na določeno število pojmov oz. sintagm, ki naj bi – kot nekakšni zemljemerski količki – zamejili področje. Geslovník zajema to pot osem "ključev"- iztočnic (v počastitev jubilaranta opremljenih z akrostihom), možno pa bi ga bilo seveda širiti in poglobljati.

I. Uvod mi je omogočil mojster sam, s tem ko mi je ponudil dostopno pot: pred nekaj leti je v pogovoru z Marijanom Zlobcem uporabil (sicer v zvezi z vprašanjem posameznikove odgovornosti za usodo slovenske glasbe) metaforo *Pegaza na uzdi*, ki da ga *vsak mora voditi sam*. Ob natančnejšem razmisleku se izkaže, da je krilati konj, ta simbol pesništva in pesnjenja, ki mu poskušamo nadeti uzdo, ga zauzdati, – več kot posrečena podoba, da namreč zadeva bistvo skladateljevega ustvarjalnega dela.

V časih, ki so bili (in so) izrazito nenaklonjeni metafizičnemu umevanju umetnosti in ki odločno odklanjajo izrazno-izpovedne vsebine, ujete v trdno zastavljene oblike, kot tudi samo dihotomijo vsebina-forma, izpričuje Uroš Krek – verbalno in muzikalno – estetske temelje in vodila, ki jih čuti kot gibala lastne glasbenosti. Ne odreče se Pegazu, pogumno vztraja pri nagibu, doživljajskosti, kontemplaciji, pri zvočni viziji, pri "liričnih navdihih" in "dramatični resnobnosti", pri "notranjih muzikalnih vrednotah", vztraja torej pri nekdanjem skupnem mitu in humanističnem izročilu zahoda, – se pravi, da mu je blizu pojmovanje lepega, ki ga Kundera definira kot *nenadno vžgano svetlobo tistega, kar še nikoli prej ni bilo povedano*.

Takšen izhodiščni položaj je – v naših geografsko-duhovnih koordinatah – običajno pogojeval ekspresionistično intonirane, močno osebno

zaznamovane izide z očitnimi inovacijskimi tendencami, ki jim ni manjkalo skrajnosti.

Krekova glasbena narava je drugačna: disciplinirano-zadržana, največkrat premišljeno uravnovešena, nadzorovana, harmonizirajoča. Zato skladatelj svojega Pegaza, tudi če (in ko) mu dovoli močnejšo gesto in drznejši skok, krepko drži na uzdi.

II. Razmerje antinomije, ki je dejansko protislovje le na prvi pogled, izpostavlja naslednje geslo v obravnavo – vprašanje jaza v Krekovem ustvarjalnem konceptu.

Vidim dva možna odgovora: na splošni in na osebni ravni.

Moderni čas je dediviniziral svet in naložil posamezniku, mislečemu jazu, vsakokratni ponovni premislek o njegovih določitih. Kaj me opredeljuje? So to skrita občutenja in osebna vizija sveta? Ali pa zunanja dejavnost, ki je ne moremo vedno nadzorovati? Morda pa pojavi sveta in splošni duh, ki se vsiljuje individualnemu duhu. Odgovori so različni, celo nasprotujoči si. Posameznik, kot temelj vsega, posreduje v umetniškem delu našega časa svoj izvirni izraz, vendar v njem ne izpoveduje in ne razkriva svoje najgloblje intimne. Individualizem modernega časa je objektiviziran, rahlo zastrt in se sprašuje o umetniški resnici – svoji lastni in svojega časa. Ni več zaščiten, ne s skupno idejo in ne s pojavnostjo, ne zavezujeta ga ne stilna enotnost, ne samoumljiva tradicija, zato so procesi iskanja lastne umetniške pisave dolgi in težavni.

V tem splošnem okviru se artikulira *glasbeni jaz* Uroša Kreka, jasen v čisto glasbenem mediju, neobtežen s prisilo estetike originalnosti, antipsihologizirajoče zbran in ubran, ozaveščen v glasbeno-zgodovinski izkušnji (ki ne izključuje nobenega modela, tudi novih ne), vendar zadržan do skrajnosti in zavezan določenim skladateljskim poetikam, ki so, kot da jih pogosto opazuje od zunaj, potrjuje, preizkuša. Pravzaprav se zdi, da vstopa v različne vsebinske in doživljajske situacije in spet izstopa iz njih, opazuje "življenje življenja", kot pravi pesnik, ne da bi njegovo vživljanje bilo zaznamovano s premočno osebno izpovedno tenzijo. "Nevsiljiva drža", kot je nekoč dejal? "Osebnostna poteza" (M.Zlobec), ali veselje, kot pravi sam, ob "opazovanju svojega podviga za zaveso neke imaginarne melodije", se pravi: sposojenega melodičnega modela, ki se podvrže avtorski transpoziciji? Ali vse troje hkrati?

III. Odpreti velja naslednjo temo: vprašanja skladateljevega domisleka, pristnosti in izvirnosti ter etnične opredeljenosti.

Ernst Křenek je v petdesetih letih, ko se je odločal za serialnost, formuliral misel, da "skladatelji očitno nimajo več nekdanjega zaupanja v moč domisleka /.../ in hočejo izpovedati tisto, kar presega njihovo lastno domišljijo."

Uroš Krek zaupa domisleku in domišljiji, saj sta izhodišča njegove glasbenosti. Sta tista, ki osrediščata ponekod presenetljivo različne, skorajda nezdružljive elemente njegovega kompozicijskega sistema. Domislek, ali izhodiščno "zvočno vizijo", kot pravi sam, velja s pomočjo domišljije, ki si šele išče "pravih besed", oblikovati v urejeno, smiselno in trdno strukturo, ki naj bi bila vsebinsko in gestično enopomenska. In hkrati izvirna, se pravi značajsko zaznamovana.

Krekova izvirnost se zavestno opira na arhetipske vzorce tal in prostora, ki jih močno čuti v sebi in jih želi izročati naprej, oblikovane po njegovi lastni meri. Tisti "studeneč preteklosti" o katerem govori Thomas Mann, zavedno ali pa tudi ne, uravnava in vodi (tudi) skladateljevo delo. Krek ga najbolj jasno prepozna v starem slovenskem izvirnem večglasnem petju, rad pa tudi poudarja etnično opredeljenost svoje osebnosti. Zdi se, da ga ta osnova, ki mu jo – skupaj z govornimi intonacijami jezika – ponuja posplošeni sklop predikativnih sodb, tudi stereotipov, ki (po Devereuxovi definiciji) sestavljajo pojem etnične osebnosti – podpira v samozavestnejšem izkazovanju (celo utelešanju) slovenske identitete, približno v okvirih, ki jih je zarisal Anton Trstenjak.

Uroš Krek v prenosu splošnih prepričanj in stališč na področje glasbenega gradiva, tonskih sistemov in sintaktičnih razmerij ter načinov gradnje hierarhične strukture, ki naj bi imela estetski učinek, močno nadzoruje svoj prvotni impulz in intuiciji nadeva uzde dokaj stroge glasbene sistematike. Izbrano gradivo razporeja, variira, usklajuje, razvija in estetizirajoče preizkuša. Pri tem pušča "pomene" odprte, čeprav je večkrat očitno, da v procesu oblikovanja vgrajuje v zvočno snov duhovne vrednosti. S pomočjo prepoznavnih "modelov", pravzaprav kombinacij glasbenih elementov, ki jih njegovo okolje pozna in na katere lahko računa, namreč sproža pri izobraženem poslušalcu načrtovane in pričakovane učinke, spodbuja njegovo domišljijo, porajanje asociativnih slik, čustvene reakcije, skratka – odziv.

Ta bartókovski model etnične zaznamovanosti glasbenega dela, ki ga Krek uspešno prakticira, pa se pri njem veže še na neko drugo osebnostno potezo.

IV. Širša javnost v Krekovi glasbi čuti določeno "odmaknjeno", "aristokratsko" držo, ki izhaja, dejala bi, iz njegovega *dvojnega središča*, ali bolje iz

zanesljivosti tečaja, ki ga utrjujeta dve dopolnjujoči se nasprotji: Krek je svetovljan in Slovenec; njegov odnos do glasbe je racionalen in emocionalen, objektivni in subjektivni; njegova glasbena misel je čista in tudi funkcionalno obarvana, enkrat zelo široko razpredena, drugič ozka, tu drzna in predrzna, tam plaha in manj izrazita.

V. Kundera bi tak skladateljski portret takoj označil kot tipičen za "male narode" Srednje Evrope, ki morajo nenehno primerjati lastno s tujim in ga vrednotiti glede na nekakšna abstraktna univerzalna merila "velikega sveta". Z "arogantnim znanjem velikih", pravi, morajo računati, saj "nenehno občutijo, da je njihov obstoj ogrožen". Kazalo bi se strinjati z njegovim mnenjem, da specifični razvojni ritem takih narodov – na umetniškem področju poteka zgodovinsko asinhrono – lahko predstavlja tudi prednost.

V primeru Uroša Kreka je prav tak položaj gotovo botroval veliki obrtniški skrbnosti njegovega skladateljskega dela, saj je tradiciji metiera pri nas moral prispevati krepak delež sam. Razen tega je mnoge njegove prispevke določenim glasbenim zvrstem narekovala zavest, da je primanjkljaj nujno treba nadomestiti, se pravi, da je omenjeni položaj stopnjeval skladateljevo odgovornost. Povzročil je, dalje, določeno "nečistost" oblik, oziroma občutek za protislovja, ki se dopolnjujejo. In končno: srednjeevropejstvo se pri Kreku izkazuje tudi v posebni duhovni palimpsestnosti, ki spodbuja toleranco do različnih glasbenih estetik in poetik ter je gotovo prej prednost kot ovira. Seveda, če se je kot take zavedaš in jo izkoristiš.

VI. Razen povedanega pa Krekovo estetsko držo prav gotovo močno zaznamuje situacija skladatelja, ki si prizadeva za nekakšno *kontinuiteto razvoja* v času, ko njegovo okolje doživlja avantgardni prelom in krize. Moderno in avantgardno se pri nas soočata na majhnem prostoru s šibko tradicijo. Nevaren položaj za mlado nacionalno kulturo; v njem je skladatelj Krek k sreči vztrajal na srednji poti (edini, ki, po Schönbergu "ne pelje v Rim", četudi se je pri nas prav ta izkazala za pravo); v koordinatah tiste zgodovine, v kateri se "posameznik pogovarja s tistimi pred seboj" in hkrati izpričuje svoje lastno stališče. Čutil je, kot je pred kratkim dejal, da bi njegov opus "moral dopolniti tradicijo slovenske glasbe s tistimi deli, ki jih naši simpatični pionirji niso mogli ustvariti." Napredek razume dvojno: (1) kot znotraj-glasbeno utemeljno razvijanje nastavkov, ki kličejo po nadaljevanju, in (2) kot odzivanje na zunajglasbeno zgodovino, na tiste danosti družbenega življenja, ki narekujejo (tudi) glasbi določene naloge in jo do neke (še dopustne) mere funkcionalizirajo. Zaveda se prisile novega okoli sebe. Očitno pa vendarle ni prepričan, da mu

možnosti, ki za to etiketo stojijo, ponujajo bistvene in zaželeno premike. Zato ni nikoli nabiral elementov iz katerih bi izdelal absolutni akustični novum. Prizadeval si je raje za sinteze pozorno izbranega. Namesto eksperimentov in izzivov je nenehno obnavljal, razširjal in nato spet zoževal svojo zalogo sredstev v smislu tistega nenehnega spreminjanja in obnavljanja, ki je ena temeljnih značilnosti zahodnoevropske kulture.

VII. **Elementi Krekove *kompozicijske tehnike*** izhajajo iz zarisanega estetskega ozadja, katerega substanco je Carl Dahlhaus (za 19.st.) označil takole: "postaviti ganotju in prevzetosti nasproti idejo, utemeljiti korespondenco med etosom in spoznavanjem glasbene strukture." Krek se, kot nadaljevalec te tradicije v našem stoletju, močnejše prevesi na drugo plat Dahlhausove definicije, drži pa se glasbenega dela kot ciljno usmerjene in zaprte, enovite celote. Ozavešča strukturo, gradi različno motivirane in načrtovane oblike, vzpostavlja hierarhični red med elementi, včasih z njimi tudi manipulira in se neprikrito veseli svojega obvladovanja gradiva. Vendar se tehniki nikoli do konca ne izroči in ne prepusti, saj mu sama po sebi ni dovolj. Cilji in smotri so postavljeni višje: to sta lepo in vrednost.

Sprejema pa omejitve na vzorce, ki se spremenjeni ponavljajo in omogočajo sporazumevanje in razumevanje. Neoklasicistične modele obravnava suvereno, vendar njegov način obstoja v času, ki ga ne označuje več trdna stilna norma temveč primat mišljenja v pojmih časovne vrste (spredaj-zadaj, napredno-nazadnjaško, sodobno-zaostalo), nista ideološka polemika in refleksija. Najpogosteje si izbere že omenjeni neoklasicistični stilni modus, ki je dovolj odprt, toleranten in blizu njegovim naravi. V njegovem okrilju lahko predstavi svojo glasbeno izkušnjo s preteklostjo in razgledanost po tehnikah različnih časov, lahko preizkusi tonalne, neotonalne, atonalne in dodekafonske prostore, izživi ritmično impulzivnost pogosto ostinatnega lika in polifonsko razpredanje linij, lahko oblikuje kontrastne konstelacije in vendar ostane v objektiviziranem odmiku, lahko v glasbeno tkivo vgrajuje ljudske intonacije brez nezaželenih pretirano ekspresivnih nadihov ... poetološke modele Brittna, Prokofjeva, Stravinskega, Hindemitha ali Bartóka prepoznavamo v Krekovih osebnostno obarvanih, drugače kontekstualiziranih rešitvah, ki nosijo lasten ustvarjalni naboj, pomen in sporočilnost.

VIII. **Končno** – zaključek naj velja *razumljivosti* Krekove glasbe. Skladatelj je očitno pripravljen na dialog s poslušalcem. V njem pa se, kot pravi Hans-Georg Gadamer, umetniško delo "nenehno preobraža" in pravzaprav šele dopolnjuje do tistega "modusa svojega obstoja, ki naj bi bil njegova dejan-

ska resničnost". Mnoga Krekova dela so že doslej to svojo "dejansko resničnost" praktično preizkusila v dolgem, uspešnem življenju v našem in v tujih prostorih.

Izhodišče te skladateljeve lastnosti, pravzaprav dokaj redke vrline, vidim v njegovem načrtovanju dialoga s tem, ko glasbeno strukturo veže na predpostavke in zveze, za katere upa, da jih bodo razumeli, dešifrirali, spoznali in si jih po svoje razlagali. Roman Ingarden predlaga za tak način dela, ki računa na izpolnitev in dopolnitev umetnine od strani sprejemnika, pojem "shema". V njej skladatelj vnaprej zariše, zahteva ali dopušča svobodno dopolnjevanje na način, v katerem vsakdo lahko prepozna sebe.

Taka umetnost izpolnjuje svoj namen: posreduje estetsko vrednost in prispeva k samospoznavanju. Uroš Krek zavestno, morda včasih tudi nezavedno, operira s takimi shemami. Zdi se, da z njihovo pomočjo razglašča danes vse preveč pozabljeno načelo, namreč, da se morata umetnik in umetnost nenehno odpirati dialogu.

Glasbi Uroša Kreka bi želela tudi v prihodnosti čimveč dialogov na najrazličnejših ravneh.

Summary Krek's Pegasus on a bridle

The author tries to identify some basic points of Uroš Krek's music in a sort of Kundera's key-words. These are the cues:

- Krek displays the *aesthetic bases* of his music. They are disciplined, controlled and harmonised: *he restrains his Pegasus*.
- The *musical myself* of Uroš Krek is concentrated in clarity and the awareness of the musical historical experience. He is devoted to poetics that do not express strong emotions.
- The composer trusts his *idea* and *imagination*, his *originality* consciously relies on *archetypal patterns* of the ground and *intonation of the language* that is built in his elaborated personal musical system.
- Krek's "distant" musical attitude is the result of his cosmopolitan and Slovenian *duality*. His attitude to the music is rational and emotional, objective and subjective. His musical thought is clear and functionally coloured, daring and shy at the same time.
- Krek's *technical skill* derives from specifically asynchronised developmental pace of the *"small nations" of Central Europe*; his responsibility is

to fulfil the Slovenian music with music that was not composed before. This sort of responsibility also includes the "*hybridity*" of the form and the sense for the completing *contradiction*.

- When avant-garde is rupturing and undergoing crises, Krek strives for a *continuity* of progress. He constantly renews and changes his supply of means of composition, which are built into his synthesis.
- Krek's *composition technique* originates in devotion to the music idea, which has evolved in a very conscious and hierarchically settled structure. The composer is looking forward to managing the material, and sets beauty and worthiness for his goal.
- Krek's music is understandable and communicates with the listener, mainly because it uses familiar and recognisable musical – communicational schemes. This is music that is open for a discussion in time.

Julijan Strajnar

UROŠ KREK, SLOVENSKI SKLADATELJ – ETNOMUZIKOLOG¹

Akademik profesor Uroš Krek velja za enega najpomembnejših slovenskih skladateljev našega časa. Glasbenim krogom in širšemu občinstvu je dobro znan pri nas in po svetu. Manj znano ali sploh neznan pa je njegovo delo na etnomuzikološkem področju. Več let (1958-1967) je delal v Glasbeno narodopisnem inštitutu kot asistent za ljudsko glasbo. Pred tem je bil tudi več let vodja glasbenega programa ljubljanskega radia. Nato je bil profesor kompozicije ter teoretičnih predmetov na Akademiji za glasbo vse do upokojitve.

V tem zapisu naj opozorim predvsem na delo in nekatera dejstva, ki so za slovensko etnomuzikologijo izrednega pomena. Pri tem se opiram zlasti na njegovo delo, ohranjeno v zapisani obliki, in tudi na osebne izkušnje, ki sem jih imel kot njegov večletni sodelavec. Ob svojem dvanajstletnem terenskem delu je v 17. radijski oddaji Iz zapiskov zbiralca ljudskih pesmi iz cikla Slovenska zemlja v pesmi in besedi zelo lepo razložil, kaj naj raziskovalec dela. Povzel bom (ne dobesedno citiral) nekatere glavne misli.

Etnomuzikolog, glasbeni narodopisec, mora imeti troje vrlin: zaljubljen mora biti v svoj poklic, preprost in naravno prisrčen naj bo v občevanju z ljudmi, zelo radoveden mora biti. Nič mu ne sme uiti, kar ima neposredno ali posredno zvezo z ljudsko glasbeno umetnostjo.

Vsekakor pa je njegova prva naloga zbiranje ljudske glasbe na celotnem slovenskem etničnem območju. Če je le mogoče "na vroče", to je v funkciji, toda z občutkom in s pravo mero (npr. mrliške pesmi pri bedenju, vahtanju, razne navade in šege...). Ne sme prezreti narečnih posebnosti, povprašati za glasbila, ples, izdelovanje preprostih glasbil, itd.

Tako je Uroš Krek zapisoval, snemal z magnetofonom in s filmsko kamero, npr. na Dolenjskem, Gorenjskem, v Prekmurju, v Ribniški dolini, v Halozah, v Reziji ... Na terenu je znal pri pevcih, godcih, pripovedovalcih, pri gostiteljih mojstrsko in rahločutno ustvariti dobro in prijetno, zaupno razpoloženje, tako da so snemanja večkrat potekala prav do jutranjih ur v sproščenem, pri-

1 Besedilo je avtor prispeval kot povzetek svoje razprave na kolokviju.



Valens Vodušek, Uroš Krek, pevci v hiši Hlebanjevih, Srednji vrh nad Martuljkom, 4. junija 1960. Fotoarhiv GNI

jateljskem vzdušju in so posnetki zato še bolj prepričljivi, nepotvorjeni, iskreni. Za Uroša Kreka to nikakor ni bila samo *"visoka teorija"*. Tak je vedno bil in je. Kdor je bil z njim na kakšnem *"njegovem terenu"*, mi bo to lahko potrdil in kar je pomembneje, to bi mi potrdili vsi informatorji (če uporabim to grdo besedo).

Na koncu omenjene oddaje je še povedal, da so za zbiralca najlepše zadoščenje, zelo lepo in nepozabno doživetje, pogovori z ljudmi. Nudijo spoznanje, kako ljudje občutijo lepote naše dežele, se izražajo, pojejo, muzicirajo in plešejo ... in ne nazadnje, da glasbeni narodopisec tako ohranja za prihodnost dokumente naše ljudske kulture, dokazuje naše ustvarjalne moči. Res lep, enostaven, razumljiv program ter utemeljitev etnomuzikološkega raziskovalnega dela. Pravemu zbiralcu oziroma etnomuzikologu se delavnik nikoli ne izteče in tudi če je zasebno povabljen na gostijo, naj bi šel pravzaprav tja z magnetofonom, ali pa vsaj zapisal, če, in kakšne pesmi so povabljeni zapeli, kaj so povedali, itd. Na tem mestu moram iskreno obžalovati, da nisem imel magnetofona, ali da si nisem dobro zapomnil vseh pogovorov in razglabljanj o

ljudski glasbi, ki smo jih večkrat imeli v slaščičarni blizu Glasbenonarodopisnega inštituta v Wolfovi ulici dr. Valens Vodušek, Uroš Krek in jaz. Vse, kar sem takrat slišal in se naučil, bi težko dobil v še tako dobrih etnomuzikoloških učbenikih.

Posneto gradivo je Uroš Krek tudi natančno, kritično, toda zelo hitro transkribiral. Razumljivo je, da je dobro poznal transkripcije Béle Bartóka in drugih. Kar je bilo pomembno za naše gradivo, je sicer prevzel, toda treba je bilo najti marsikatero novo rešitev za naše konkretne primere (rubato, petdelnost). Njegove transkripcije ne vsebujejo samo not, temveč tudi opombe, analize, razmišljanja o glasbenem gradivu, o slogu petja, o ritmičnih posebnostih. Marsikatera transkripcija je pravzaprav že mala študija, dobra podlaga za etnomuzikološko razpravo. Pozneje sem sam veliko transkribiral in mi je kar šlo, saj sem imel pri Kreku "dobro šolo". Ko sem naletel na zame nerešljiv ritmični ali melodični problem, sem enostavno pogledal, kako je podoben problem rešil on. In s "skupno pomočjo" je bilo takoj lažje. Naj zapišem, čeprav se bo Uroš Krek morebiti jezil, da je "naša transkriptorska šola" pri tujih kolegih zbujala odobravanje, priznanje. Veliko tujih sorodnih ustanov je prevzelo naš način transkribiranja (npr. natančno transkripcijo vseh kitic, povzetek kitic za poljudno objavo, vprašanje anakruze, itd.) Večkrat so mi tuji kolegi priznali, da je naš način razumljivejši, enostaven, manj zapleten kot npr. transkripcije Béle Bartóka in drugih.

Na Krekovo pobudo je začel Glasbenonarodopisni inštitut pripravljati novo serijo komentiranih radijskih oddaj Slovenska zemlja v pesmi in besedi, ki se že nekaj desetletij oglašajo vsak torek na prvem radijskem sporedu. Njegova inštrumentacija belokranjske pesmi Aj zelena je vsa gora je postala zvočni simbol serije. Bil je tudi med pobudniki za korpus Slovenske ljudske pesmi. Doslej so izšli 3 zvezki in pod objavljenimi notami je največkrat zapisano: transkripcija U.K.

Posebej bom poudaril še raziskovanje v Reziji l.1962 v skupni ekipi slovenskih in italijanskih raziskovalec, ki so "odkrili" rezijansko ljudsko glasbeno bogastvo. Takrat je tudi navdušil italijanskega muzikologa Giorgia Natalettija, da je pripravil za Radio Ljubljana serijo predavanj o problemih sodobne etnomuzikologije z naslovom Hinc sunt leones.

Stike je imel tudi z drugimi pomembnejšimi etnomuzikologi, npr. z Erichom in Doris Stockmann, z Vinkom Žgancem, Cvjetkom Richtmanom ... Za nas je še zlasti pomembno njegovo sodelovanje s Constantinom Brâilouijem, ki je za naš radio pripravil serijo 25 komentiranih oddaj o ljudski glasbi z vsega sveta. Vse to dragoceno gradivo hrani zdaj zvočni arhiv inštituta.

Koliko ljudskih pesmi je Uroš Krek priredil za najrazličnejše sestave, verjetno še sam ne ve. Omenil bi samo, da je n.pr. za mešani zbor iz Porabja priredil in mu takorekoč "na kožo" napisal več ljudskih pesmi. Tudi za Akademsko folklorno skupino France Marolt je priredil splet prekmurskih plesov. Še bi lahko naštevati.

Posnel je tudi 13 barvnih etnoloških in etnomuzikoloških filmov, sicer na malem formatu 8 mm, od katerih je 6 ozvočenih s komentarjem in glasbo.²

Uroš Krek sicer ni pisal "referatov" za kongrese, toda njegovo etnomuzikološko delo je za slovensko kulturo enako pomembno kot njegovo skladateljsko delo.

In za sklep še rezijansko voščilo, ki se mu pridružujejo vsi, ki ga poznajo kot glasbenega narodopisca, kot Uroša!

"Buh daj Urošu živet kar je let

za citirēt inu za pēt!

Lēpo stoj, pā Lili!"

Summary

Uroš Krek, Slovenian composer – ethnomusicologist

Uroš Krek's valuable ethnomusicological work is generally less well known. He worked at the Institute of Ethnomusicology for nine years and has kept in touch with the institute ever since. His research as well as film and music recordings of original folk music are based on his true love toward this work, on a direct approach to country people and on constant professional curiosity. During his field work in many parts of Slovenia he, mainly thanks to his personal contact with these people, obtained information that was not distorted and could also be regarded as confidential. Krek's transcriptions of the original documents are precise and critical. They exemplify the professional approach to folk music material. He brought the profession to the radio in a more popular form. He has made many international contacts which were important for the development of the Slovenian ethnomusicology. Many of Krek's

Prim.: Ljudski plesi (Predgrad), 1961, nemi; S poti po Vremski dolini, 1961, nemi; Rezija – deveta dežela, 1962, zvočni; Pomladne igre – Železniki, 1963, zvočni; Prišel je Kurent – Dravsko polje, 1963, zvočni; Kresni večer na Njivi – Rezija, 1963, zvočni; S poti po Reziji, 1963, nemi; Kongres SUFJ – Cetinje, 1963, nemi; Lončene piščalke – Ribnica na Dolenjskem, 1964, zvočni; Žebljarski dan – Železniki, 1964, nemi; Jurjevanje, 1965, nemi; Belokranjske pisanice – Preloka, 1966; nemi; Kresnice – Adlešiči; 1967, nemi.

folk arrangements appear as author compositions due to his deep relationship with the original.



Spredaj: Giorgio Nataletti, Uroš Krek, Italo Tejo, Marija Šuštar, Milko Matičetov, Nanda Nataletti; zadaj stojita: Pino Vecchiet, Valens Vodusek.
Fotoarhiv GNI.

20:625

$\text{♩} = 118$

1
2
3
4
5
6
7
8

De-kle je pa-la naj-cke dve, na sre-di mor-ja te vo-de,
i-no je pa-la bra-te-cu, ta dru-go svoj-ma lju-be-mu,
Al i-muš naj-si bra-te-cu ka-koš pa svoj-ga lju-be-ga,
te bra-te-cu mi u-mo-re, na-zaj ga mi-kdar me do-bim,
te lju-be-ga mi u-mo-re, ne lu-koš dru-gi-ga do-bim,
Al ljub na vra-me o-j-otz miš, od-se-ka ljuv-ci glev-co pri,
glev-co po mor-ja pla-va-lu, na-zaj se je odgo-va-ja-la,
En lump si biv, en lump si boi, do-kler po svet se kla-tiv boi,

Pono rubato, quasi giusto $\text{♩} = 112 - 120$

De-kle je pa-la naj-cke dve, na sre-di mor-ja te vo-de,

de-kle je pra-la naj-če dve na se-di mor-ja te vo-de.
 e-no je pra-la bra-te-cu, ta dru-go svoj-mu lja-be-mu.
 al i-maš naj-si bra-te-cu ku-ker na svoj-gu lja-be-ga!
 a bra-te-ca mi u-mo-re, na-saj-ga mi-kdar ne do-brim.
 a lja-be-ga mi u-mo-re, se lu-koš lju-či-ga do-brim.
 a lju-čje na vraz-me o-j-stri mi, od-se-ka lju-či-glav-oo pri.
 glav-ca po mor-ju pla-va-la, naj-saj se je odgo-var-ja-la.
 en lump ni briv, en lump se boi, do-kler po svet se kla-tiv boi.

Giust (solopojana) $\text{♩} = 92-96$

de-kle je pra-la naj-če dve na se-di mor-ja te vo-de.

GNI št. 20.625

Izvor: Jastrobļje, Tuh. dol., Gor.

Kraj

zapis: Ljubljana

Pril.: DRAŽI JE BRAT OD LJUBEĀA

SNP 711 - 714

Pol: Francka Pistotnik, Ančka Cencelj,
Angela Štrmšek

Posnetek: 24.3.1957

Vodušek

Trak: 14 / 0,00 - 0,41

Transkr. mel: Krek

teksta: Kumer

/: Dekle je prala bralčke dve
na sredi morja te vode...:/

ANALIZA:

TIP: M

7 : 1: 77 /

Ri 34 III | 1. 1. 1. 1. | 1 H TT TT, TDDT

STRUKTURA:

Met	7	7	7	7				
Verz	M	N	M	N				
Rim	6	6	6	6				
Obl	A	A	B	C				
Tdim	2	2	2	2				
Harm	TT	TT	TD	DT				
Kad	V	V	2	1				
Grup								
Takt	3/4		4/4 2/4	3/4				
Lin								

Ton

Amb

MM

Duo

H, d - c

r = 118

r = 92

3 pl
p. 2

Draži je brat od ljubega, Jastrobļje v Tuhinjski dolini, faksimile transkripcije in kartotečni popis Uroša Kreka, Arhiv GNI.

Tanja Benedik, Katarina Bogunović

BIBLIOGRAFIJA SKLADB UROŠA KREKA

VSEBINA

1.0. Uvod v bibliografijo del Uroša Kreka, legenda	43
1.1. Filmska glasba	45
1.2. Scenska in dramska glasba	45
1.3 Orkestrske skladbe	45
1.4. Komorne in solistične skladbe	50
1.5. Zborovske skladbe	59
1.6. Razno	66
2.0. Indeks skladb	67

1.0. Uvod v bibliografijo del Uroša Kreka, legenda

- Pregled prvih izvedb se opira na skladateljeve podatke in nekatere koncertne liste. Za vse zborovske skladbe točnih podatkov ni, saj zborovskih dogajanj sistematično ne spremlja nihče, zbori sami pa o izvedbah ne obveščajo nikogar.
- Pregled objavljenih skladb zajema vse tiske vključno s tistimi, ki bodo objavljeni letos v počastitev skladateljeve obletnice.
- V pregledu arhivskih posnetkov in izdanih zvočnih zapisov so zajeti vsi razpoložljivi podatki iz ZKP RTV, založbe Helidon in Radia Ljubljana, žal pa se vsi podatki kljub tehnološkemu in računalniškemu razvoju v navedenih institucijah še vedno shranjujejo na nesistematsko razporejenih kataložnih lističih in je do popolnoma realnih informacij nemogoče priti.

- V bibliografiji manjka vsaj ena skladba, ki je skladatelj ni želel uvrstiti v pričujočo publikacijo.
- Bibliografija je razdeljena na pet večjih sklopov (filmska, scenska, orkestrska, komorna in zborovska glasba), v okviru le teh pa so skladbe zaradi večje preglednosti razporejene po abecednem redu.
- Kadar je v enem razdelku na voljo več podatkov, so ti naštetni eden za drugim in ločeni s črto. Kadar je navedenih več različnih posnetkov istega izvajalca, so najprej navedeni datumi ter št. trakov, ločeni s črto, za njimi pa izvajalec. Kadar je v ciklu izvajalec posnel samo posamezne dele, so ti navedeni v oklepaju za izvajalčevim imenom.

Legenda

BG = Breitkopf & Hartel, Wiesbaden. Založba je prevzela večino skladb Hansa Geriga.

DSS = Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana

EP = Edition Peters,

HG = Založba Hans Gerig, Köln

NZ = Naši zbori, Ljubljana

PE = Pizzicato, Udine

PVH = Pizzicato, Basel

* = skladba ni bila izdana, je pa v DSS na razpolago za izposajo

SF = Slovenska filharmonija, Ljubljana

MF = Mariborska filharmonija, Maribor

RTVL = Radiotelevizija Ljubljana

RTVS = Radiotelevizija Slovenija

RTVZ = Radiotelevizija Zagreb

RTB = Radiotelevizija Beograd

JRT = Jugoslovska radiotelevizija

AG = Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

GŠ = Glasbena šola

MePZ = Mešani pevski zbor

UPZ = Učiteljski pevski zbor

APZ = Akademski pevski zbor

MoPZ = Moški pevski zbor

MoKZ = Moški komorni zbor

KZ = Komorni zbor

VS = Vokalna skupina

MMZ = Mešani mladinski zbor

SKZ = Slovenski komorni zbor

ŽePZ = Ženski pevski zbor

DPZ = Dekliški pevski zbor

MPZ = Mladinski pevski zbor

KUD = Kulturno umetniško društvo

ZKP RTV = Založba kaset in plošč RTV Slovenije

TGP = Trakovi glasbene produkcije (v živo)

S = Simfonični posnetek

K = Komorni posnetek

Z oz. Zb. = Zborovski posnetek

Pri zbiranju podatkov so nama pomagali:

Lili in Uroš Krek, Radio Slovenija, Televizija Slovenija, Helidon, Društvo slovenskih skladateljev, Narodna in univerzitetna knjižnica – glasbena zbirka, Tomaž Faganel in Ambrož Bajec-Lapajne.

1.1. Filmska glasba

1. **Barok v Ljubljani**, režija: France Kosmač /1953/
2. **Lucija (po romanu F.S.Finžgarja)**, režija: France Kosmač /1966/
3. **Povest o dobrih ljudeh (po noveli Miška Kranjca)**, režija: France Štiglic /1975/
4. **Sence pod ostrim vrhom (po noveli Miška Kranjca)**, režija: Mirč Kragelj /1975/
– *Posnetek arhiv Radia Slovenije*: 8.10.1975, S-3148; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad

1.2. Scenska in dramska glasba

5. **Šel je popotnik skozi atomski vek: Bor Matej**, radijska in TV oddaja /1958/
6. **Zvezde so večne: Bor Matej**, SNG Drama /1959/
7. **Kurent: Cankar Ivan**, radiofonska poema /1976/
8. **Ojdip in sfinga: Cocteau Jean**, radijska drama /1968/
9. **Krvava ptica: Hieng Andrej**, radijska drama /1979/
10. **Prizori s ptico: Kaštelan Jure**, radijska poema /1974/
11. **Princ Homburški: Kleist Heinrich von**, SNG Drama /1969/
12. **Pomladni dan: Kosmač Ciril**, radijska drama /1969/
13. **Aretej: Krleža Miroslav**, SNG Drama /1960/
14. **Sinja ptica: Maeterlinck Maurice**, Lutkovno gledališče /1965/
15. **Pesmi Tadijanovića**, literarno-glasbena oddaja /1956/
16. **Vihar: Shakespeare William**, radijska drama /1957/
17. **Antigona: Smole Dominik**, SNG Drama /1960/
18. **Pod mlečnim gozdom: Thomas Dylan – Udovič Jože**, radijska drama /1967/

1.3 Orkestrske skladbe

1.3.1 Avtorska dela

19. **Canticum Resianum** za mezzosopran in komorni orkester /1988/
Prva izvedba: 1988 Ljubljana: Eva Novšak-Houška – mezzosopran, Komorni orkester RTVL, dir. Anton Nanut

Založba: Edicije DSS 1224, Ljubljana 1990

- *Arhivski radijski posnetki:* 28.10.1988, 13868-90/ 1.9.1989, S-5333/ 1990, S-5432; Eva Novšak-Houška – mezzosopran, Komorni orkester RTVL, dir. Marko Munih
- *Zvočni zapisi:* Ljubljana 1995, SAZAS 0283; Eva Novšak-Houška – mezzosopran, Godalni orkester SF, dir. Marko Munih; v: Alojz Ajdič, Uroš Krek/ Udine 1990 Pizzicato C009; Eva Novšak – Houška – mezzosopran, Komorni orkester RTVL, dir. Anton Nanut; v: Canticum Resianum

20. Concertino za piccolo in orkester /1966/

Prva izvedba: 1967 Ljubljana: Janez Petrač – piccolo, Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad

Založba: Edicije DSS 1111, Ljubljana*/ HG 714, Köln

- *Arhivski radijski posnetki:* 24.5.1967, S-1136; Janez Petrač – piccolo, Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ 18.1.1985, TGP-805; Irena Grafenauer – piccolo, Orkester SF, dir. Vanče Čavdarski
- *Zvočni zapisi:* Ljubljana 1970, Helidon FLP 10002; Janez Petrač – piccolo, Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad; v: Musica Slovenica: Krek, Ciglič, Jež

21. Dedicatio (Posvetilo) za simfonični orkester na melodiko Gallusovega moteta “Miserere mei deus” /1989/

Prva izvedba: 1989 Ljubljana: Orkester SF, dir. Uroš Lajovic

Založba: Edicije DSS 1237, Ljubljana*

22. Dve uglasbeni epizodi iz dnevnika Josepha Haydna za sopran in komorni orkester (I) /1966/, za tenor in komorni orkester (II) /1997/

Prva izvedba: 1996 (I), Ljubljana: Milena Morača – sopran, Komorni orkester Slovenicum, dir. Uroš Lajovic/ 1997 (II) Ljubljana: Marjan Trček – tenor, Komorni orkester Slovenicum, dir. Uroš Lajovic

23. Inventiones ferales za violino in godalni orkester /1962/

Prva izvedba: 1963 Zagreb: Igor Ozim – violina, Komorni orkester RTVZ, dir. Pavle Dešpalj

Založba: Edicije DSS 170, Ljubljana 1965/ Edicije DSS 370, Ljubljana 1968/ BG 553, Wiesbaden, klavirski izvleček BG 645, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki:* 24.12.1963, S-32; Igor Ozim – violina, Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ 22.1.1970, S-1880; Igor Ozim – violina,

Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ 5.7.1992, S-5489; Igor Ozim – violina, Orkester SF, dir. Samo Hubad

- *Zvočni zapisi*: Ljubljana ok.1971, Gallus LP 4633; Igor Ozim – violina, Godalni orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ Maribor 1995, SAZAS RS003; Igor Ozim – violina, MF, dir. Samo Hubad (Inventiones ferales – Lento); v: Radio Maribor – 50 let,

24. Koncert za rog in godalni orkester /1960/

Prva izvedba: 1961 Zagreb: Jože Falout – rog, Komorni orkester RTVZ, dir. Stjepan Šulek

Založba: Edicije DSS 99, Ljubljana 1961, klavirski izvleček Edicije DSS 581, Ljubljana 1972/ BG 558, Wiesbaden/ HG 1107, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki*: ?, 01573; Jože Falout – rog, Komorni orkester RTVZ, dir. Stjepan Šulek/ 3.2.1971, S-2030; Jože Falout – rog, Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad
- *Zvočni zapisi*: Ljubljana ok. 1977, KD – 0448/ ok.1979, ZKP RTV LD – 0448; Jože Falout – rog, Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad; v: Jože Falout – rog

25. Koncert za trobento in orkester /1997/

Založba: Pizzicato PVH 017, Basel (Concerto per tromba e orchestra) v pripravi

26. Koncert za violino in orkester /1949/

Prva izvedba: 1950 Ljubljana: Jelka Stanič – violina, Orkester SF, dir. Samo Hubad

- *Arhivski radijski posnetki*: 23.6.1954, 0455; Jelka Stanič – violina, Orkester SF, dir. Bogo Leskovic/ 8.4.1963, 01472; Rok Klopčič – violina, Orkester SF, dir. Bogo Leskovic

27. Koncert za violončelo in orkester /1984/

28. Koncertantna glasba za fagot in godalni orkester s harfo in timpani /1954/

Prva izvedba: 1954 Ljubljana: Ivan Turšič – fagot, Komorni orkester RTVL, dir. Samo Hubad

Založba: Edicije DSS 612, Ljubljana*

- *Arhivski radijski posnetki*: 1.7.1954, 0643; Ivan Turšič – fagot, Komorni orkester SF, dir. Samo Hubad/ 3.4.1974, S-2897; Ivan Turšič – fagot, Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad

29. Koncertna fantazija za klarinet in orkester /1978/

Prva izvedba: 1988 Ljubljana: Slavko Goričar – klarinet, Orkester SF, dir. Hans Graf

Založba: Edicije DSS 1205, Ljubljana*

– *Arhivski radijski posnetki:* 27.5.1988, S-5210/ 27.5.1988, TGP-1605; Slavko Goričar – klarinet, Orkester SF, dir. Hans Graf

30. Koncertni diptihon za violončelo in orkester /1985/

Prva izvedba: 1986 Ljubljana: Susanne Basler – violončelo, Orkester SF, dir. Milan Horvat

Založba: Edicije DSS 1149, Ljubljana*

– *Arhivski radijski posnetki:* ?, S-5026; Susanne Basler – violončelo, Orkester SF, dir. Milan Horvat/ 11.4.1986, TGP-1123; Susanne Basler – violončelo, Orkester SF, dir. Milan Horvat

– *Zvočni zapisi:* Ljubljana ok. 1992, ZKP RTV 3806; Miloš Mlejnik – violončelo, Orkester SF, dir. János Kovács; v: Violončelist Miloš Mlejnik

31. Mouvements concertants za godalni orkester /1955/

Prva izvedba: 1955 Zagreb: Komorni orkester RTZ, dir. Antonio Janigro

Založba: Edicije DSS 87, Ljubljana 1983

– *Arhivski radijski posnetki:* 21.7.1956, 0753; Komorni orkester RTVZ, dir. Antonio Janigro/ 12.9.1968, S-1552; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ 1983, W-434; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad

– *Zvočni zapisi:* Ljubljana ok. 1981, ZKP RTV LD 0541/ Ljubljana ok. 1981, ZKP RTV KD 0541; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad; v: Uroš Krek – skladatelj

32. Rapsodični ples za simfonični orkester /1959/

Prva izvedba: 1962 Ljubljana: Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad

Založba: Edicije DSS 1098, Ljubljana*/ HG 715, Köln

– *Arhivski radijski posnetki:* 16.4.1959, 01004; Orkester SF, dir. Samo Hubad/ 25.9.1962, 01955; Simfonični orkester RTVL, dir. Bogo Leskovic/ 4.10.1973, S-2247; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ 1985, S-3661; Orkester SF, dir. Milan Horvat/ 1.1.1986, TGP-1031; Orkester SF, dir. Uroš Lajovic/ 7.2.1992, TGP-2119; Orkester SF, dir. Uroš Lajovic/ 18.6.1993, TGP-2395; Orkester SF, dir. Janos Kovács/ 20.12.1995, TGP-2780; Simfonični orkester RTVS, dir. Uroš Lajovic

- *Zvočni zapisi*: Ljubljana 1984, ZKP RTV, LD 0958; Orkester SF, dir. Milan Horvat/ Ljubljana 1995, SAZAS 0283; Simfonični orkester RTVS, dir. Samo Hubad; v: Alojz Ajdič in Uroš Krek

33. Simfonietta za simfonični orkester /1951/

Prva izvedba: Ljubljana 1952: Orkester SF, dir. Samo Hubad

Založba: Edicije DSS 460, Ljubljana 1973/ BG 1047, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki*: ?, 01148; Orkester SF, dir. Samo Hubad/ 1966, S-821; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ junij 1966, S-803; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ 29.6.1966, S-439; Simfonični orkester JRT, dir. Samo Hubad/ 1.11.1971, S-3046; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ 1987, S-5129; Orkester SF, dir. Samo Hubad
- *Zvočni zapisi*: Ljubljana ok. 1977, Helidon FLP 10015; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad; v: Musica Slovenica: Krek, Škerl

34. Sinfonia per archi za godalni orkester /1973/

Prva izvedba: 1974 Ljubljana: Godalni orkester RTVL, dir. Samo Hubad

Založba: Edicije DSS 613, Ljubljana 1975/ BG 1159, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki*: 14.3.1974, S-2895; Godalni orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ 25.5.1979; TV posnetek; balet, koreogr. Vlasto Dedovič/ 11.3.1983, TGP-451; Orkester SF, dir. Stanislav Wislocki
- *Zvočni zapisi*: Ljubljana ok..1976, 306-2/ ok. 1978, ZKP RTV LP 1120/; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad; v: Slovenski skladatelji 1

35. Sonatina za godalni orkester /1958/

Prva izvedba: 1959 Zagreb: Ansambel Zagrebških solistov, dir. Antonio Janigro

Založba: Edicije DSS 431, Ljubljana 1961/ Izdanje Saveza kompozitorja Jugoslavije, Zagreb 1961

- *Arhivski radijski posnetki*: 15.12.?, S-1454; Simfonični orkester RTVL, dir. Š. Marczyk/ ?, 01152; Ansambel Zagrebških solistov, dir. Antonio Janigro/ 21.10.1958, 0715; Orkester SF, dir. Samo Hubad/ 16.1.1973, S-2674; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad/ 24.11.1995, TGP-2775; Orkester SF, dir. Milan Horvat

36. Staroegiptovske strofe za tenor in orkester /1967/

Prva izvedba: 1967 Ljubljana: Mitja Gregorač – tenor, Godalni orkester RTVL, dir. Samo Hubad

Založba: Edicije DSS 611, Ljubljana*

- *Arhivski radijski posnetki:* 27.12.1967, S-1386; Mitja Gregorač – tenor, Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad
- *Zvočni zapisi:* Beograd ok. 1971, RTB, ISM 2; Mitja Gregorač – tenor; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad; v: Jugoslovenska muzička tribina – 1. festival jugoslovenske muzike na radiu [pl. 2]

1.3.2 Redakcije partitur

37. Judita uvertura za simfonični orkester; Kamilo Mašek – Uroš Krek, priredba, predelava in instrumentacija /1978/

Prva izvedba: 1978 Ljubljana: Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad

- *Arhivski radijski posnetki:* 30.10.1978, S-4023; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad

38. Simfonija v Es-duru, L. F. Schwerdt – Uroš Krek kompletna obdelava, za simfonični orkester /1959/

Prva izvedba: 1959 Ljubljana: Simfonični orkester RTVL, dir. Uroš Prevoršek

- *Zvočni zapisi:* Ljubljana, ZKP RTV LD 0941; Simfonični orkester RTVL, dir. Ernest Bour; v: Leopold F. Schwerdt

1.4. Komorne in solistične skladbe

39. Appassionato za flavto in klavir /1989/

Prva izvedba: 1990 Ljubljana: Michael Martin Köfler – flavta, Stefan Vlado – klavir

Založba: Pizzicato P174E, Udine 1990 (Appassionato per flauto e pianoforte)

- *Arhivski radijski posnetki:* 9.11.1990, K-5034; Michael Martin Köfler – flavta, Vlasta Doležal-Rus – klavir

40. Balada, gl. Pesmi za Evo

41. Bežji ftiček, gl. Pet ljudskih pesmi

42. Canto I in II za violo in harfo /1986-87/

Prva izvedba: 1987 Ljubljana: Mile Kosi – viola, Ruda Ravnik-Kosi – harfa

Založba: Pizzicato P394E, Udine (umaknjeno)

43. Cantus gratias agentis (Zahvalni spev) za sopran, trobento in orgle /1994/

Prva izvedba: 1994 Novo mesto: Olga Gracelj – sopran, Stanko Arnold – trobenta, Maks Strmčnik – orgle

Založba: Pizzicato PVH 027, Basel 1994 (Cantus gratias agentis – Zahvalni spev per soprano, tromba e organo, su testo di Uroš Krek, lat./slov.)

– *Arhivski radijski posnetki:* 11.4.1994, TGP-2495; Olga Gracelj – sopran, Stanko Arnold – trobenta, Maks Strmčnik – orgle

44. Capriccio notturno za violino in harfo /1996/

Založba: Pizzicato PVH 247, Udine (Capriccio notturno für Violine und Harfe) v pripravi

Prva izvedba: 1997 Ljubljana: Tomaž Lorenz – violina, Mojca Zlobko – harfa

45. Contrapunctus IX po J. S. Bachu prir. za kvintet trobil /1985/

Prva izvedba: 1986 Ljubljana: Slovenski kvintet trobil: Anton Grčar – trobenta, Stanko Arnold – trobenta, Viljem Trampuš – rog, Boris Šinigoj – pozavna, Darko Rošker – tuba

46. Druga sonata za violino in klavir (Spominjanja) /1994/

Prva izvedba: 1995 Ljubljana: Maja Cerar – violina, Gérard Wyss – klavir

Založba: Pizzicato PVH 026, Basel 1995 (Seconda sonata (Erinnerungen) per violino e pianoforte)

– *Arhivski radijski posnetki:* 26.3.1995, K-5331; Maja Cerar – violina, Gérard Wyss – klavir

– *Zvočni zapisi:* Ljubljana 1997, ZKP RTV SAZAS 103438; Maja Cerar – violina, Gérard Wyss – klavir; v: Skladatelj Uroš Krek

47. Duo za violino in violončelo /1975/

Prva izvedba: 1976 Radenci: Primož Novšak – violina, Susanne Basler – violončelo

Založba: Edicije DSS 775, Ljubljana 1974/ BG 1267, Wiesbaden

– *Arhivski radijski posnetki:* 6.10.1976, K-3320; Primož Novšak – violina, Susanne Basler – violončelo

48. Ena peissen... za kvintet trobil; Adam Bohorič – Uroš Krek prir. /1986/

Prva izvedba: 1986 Ljubljana: Slovenski kvintet trobil: Anton Grčar – trobenta, Stanko Arnold – trobenta, Viljem Trampuš – rog, Boris Šinigoj – pozavna, Darko Rošker – tuba

49. Episodi concertanti za flavto, oboo, klarinet, rog in fagot /1971/

Prva izvedba: 1971 Ljubljana: Pihalni kvintet RTVL: Jože Pogačnik – flavta, Franjo Bregar – oboa, Alojz Zupan – klarinet, Jože Falout – rog, Jože Banič – fagot

Založba: Edicije DSS 389, Ljubljana 1971

- *Arhivski radijski posnetki:* 14.5.1971, K-2388; Pihalni kvintet RTVL: Jože Pogačnik – flavta, Franjo Bregar – oboa, Alojz Zupan – klarinet, Jože Falout – rog, Jože Banič – fagot/ 25.2.1975, K-1558; Irena Grafenauer- flavta, Božo Rogelja – oboa, Marko Lednik – klarinet, Janez Polanc – rog, Jože Banič – fagot/ 24.11.1982, TGP-385; Pihalni kvintet RTVL: Jože Pogačnik – flavta, Božo Rogelja – oboa, Alojz Zupan – klarinet, Jože Falout – rog, Jože Banič – fagot/ 14.9.1984, K-607; Pihalni kvintet RTVL: Jože Pogačnik – flavta, Božo Rogelja – oboa, Alojz Zupan – klarinet, Jože Falout – rog, Jože Banič – fagot

50. Espressivo za flavto in klavir /1985/

Prva izvedba: 1985 Ljubljana: Fedja Rupel – flavta, Aci Bertoncej – klavir

Založba: Edicije DSS 1180, Ljubljana 1987

- *Arhivski radijski posnetki:* 4.12.1991, K-3712; Renata Penezič – flavta, Vlasta Doležel-Rus – klavir/ 4.2.1997, TGP-2982; Ana Kavčič – flavta, Andreja Markun – klavir/ 19.2.1986, TGP-1069/ 10.6.1986, TGP-1162; Ivajla Zlateva – flavta, Vlasta Doležal-Rus – klavir

51. Godalni kvartet /1979/

Prva izvedba: 1980 Radenci: Kvartet Varsovia: Bohuslaw Bruczkowski – violina, Marek Bojarski – violina, Artur Paciorkiewicz – viola, Wojciech Wolasek – violončelo, Poljska

Založba: Edicije DSS 983, Ljubljana*

- *Arhivski radijski posnetki:* 26.9.1980, K-4270; Kvartet Varsovia: Bohuslaw Bruczkowski – violina, Marek Bojarski – violina, Artur Paciorkiewicz – viola, Wojciech Wolasek – violončelo, Poljska

52. Godalni sekstet na temo Franka Martina /1990/

Prva izvedba: 1990 Ton Halle Zürich, Švica: Godalni sekstet Zürich: Primož Novšak – violina, Eiko Furusawa – violina, Michel Rouilly – viola, Bogomil Kosi – viola, Susanne Basler – violončelo, Luzius Gartman – violončelo

Založba: Pizzicato P263E, Udine 1994 (Streichsextett über ein Thema von Frank Martin)

- *Arhivski radijski posnetki*: 30.5.1992, K-4104; Primož Novšak – violina, Igor Ozim – violina, Mile Kosi – viola, Christiane Hutcap – viola, Susanne Basler-Novšak – violončelo, Ciril Škerjanec – violončelo
- *Zvočni zapisi*: Ljubljana 1997, ZKP RTV SAZAS 103438; Primož Novšak – violina, Igor Ozim – violina, Mile Kosi – viola, Christiane Hutcap – viola, Susanne Basler – violončelo, Ciril Škerjanec – violončelo; v: Skladatelj Uroš Krek

53. Humoreska za violino in klavir /1952/

- Prva izvedba*: 1952 Ljubljana: Karlo Rupel – violina, Marijan Lipovšek – klavir
- *Arhivski radijski posnetki*: 6.9.1960, 03882; Karlo Rupel – violina, Pavel Šivic – klavir/ 8.2.1962, 013949; Jelka Stanič – violina, Marijan Lipovšek – klavir/ 1.4.1963, 054677; Primož Novšak – violina, ? – klavir/ junij 1976, K-1732, Tomaž Lorenz – violina, Marina Šikić – klavir

54. Impromptu pastoral za klarinet in klavir /1993/

- Prva izvedba*: 1994 Ljubljana: Igor Karlin – klarinet, Aci Bertonec – klavir
- Založba*: Didakta (Studio Medium), Radovljica 1993; v: Slovenski skladatelji mladim klarinetistom
- *Arhivski radijski posnetki*: 26.6.1993, K-5122; Igor Karlin, klarinet, Maja Faganel – klavir

55. Invocation za oboo in klavir /1992/

- Prva izvedba*: 1992 Ljubljana: Veronika Škerjanec – oboa, Mojca Pucelj – klavir
- Založba*: Pizzicato N 268, Udine 1994 (Invocazione per oboe e pianoforte)
- *Arhivski radijski posnetki*: 30.5.1992, 06901-90/ 30.5.1992, TGP-2178; Veronika Škerjanc – oboa, Mojca Pucelj – klavir

56. Ivek se je ženil, gl. Pet ljudskih pesmi

57. Jeux pur quatre za kvartet trombonov /1986/

- Založba*: Pizzicato PVH 261, Basel 1996 (Jeux pur quatre pour 4 trombones)
- Prva izvedba*: 1988 Ljubljana: Emil Spruk – pozavna, Alojz Krajncan – pozavna, Aleksander Grašič – pozavna, Alojz Bezgovšek – pozavna

58. Kolovrat, tri skladbe za kvintet trobil /1984/

Prva izvedba: 1984 Grad Kolovrat: Slovenski trobilni kvintet: Anton Grčar – trobenta, Stanko Arnold – trobenta, Viljem Trampuš – rog, Boris Šinigoj – pozavna, Boris Gruden – tuba

- *Arhivski radijski posnetki*: 18.6.1993, K-5138; Slovenski trobilni kvintet: Stanko Arnold – trobenta, Anton Grčar – trobenta, Viljem Trampuš – rog, Stanko Vavh – pozavna, Darko Rošker – tuba

59. La journée d'un bouffon / mala simfonija za kvintet trobil /1973/

Prva izvedba: 1975 Maribor: Slovenski kvintet trobil: Anton Grčar – trobenta, Stanko Arnold – trobenta, Viljem Trampuš – rog, Boris Šinigoj – pozavna, Darko Rošker – tuba

Založba: Edicije DSS 614, Ljubljana 1976/ BG 1202, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki*: 15.4.1975, K-2393; Slovenski kvintet trobil: Anton Grčar – trobenta, Stanko Arnold – trobenta, Vili Trampuš – rog, Boris Šinigoj – pozavna, Boris Gruden – tuba/ 9.5.1984, TGP-677 (Plaisanterie); Kvintet trobil AG
- *Zvočni zapisi*: Ljubljana ok. 1980, ZKP RTV LD 0640/ KD 0640; Anton Grčar – trobenta, Stanko Arnold – trobenta, Viljem Trampuš – rog, Boris Šinigoj – pozavna, Boris Gruden – tuba; v: Slovenski kvintet trobil

60. Mala suita za pet violin in violi /1996/

Prva izvedba: 1996 Radovljica: Učenci GŠ Radovljica

Založba: Pizzicato PVH 248, Basel 1996 (Piccola suite – Mala suita per 5 violini e viola)

61. Meditacije za orgle /1974, rev. 1977/

Prva izvedba: 1974 Ljubljana: Hubert Bergant – orgle

- *Arhivski radijski posnetki*: 9.6.1983, K-4512 (Largo)/ 14.9.1985, TGP-954; Hubert Bergant – orgle
- *Zvočni zapisi*: Ljubljana 1989, Helidon 6.711006; v: Hubert Bergant, orgle,

62. Nekdo prihaja, gl. Pesmi za Evo

63. Pastir, gl. Pesmi za Evo

64. Pesmi za Evo za mezzosopran na poezijo Jožeta Udoviča; vsebina: 1. Pastir; 2. Solza; 3. Balada; 4. Nekdo prihaja; 5. Spev življenja /1981/

Prva izvedba: 1982 Ljubljana: Eva Novšak-Houška – mezzosopran, Aci Bertoncelej – klavir

– *Arhivski radijski posnetki:* 18.6.1982, K-4420/ 30.5.1992, 06901-90/ 30.5.1992, TGP-2178; Eva Novšak-Houška – mezzosopran, Aci Bertoncelej – klavir

– *Zvočni zapisi:* Ljubljana, Helidon FLP 06-006; Eva Novšak-Houška – mezzosopran, Aci Bertoncelej – klavir

65. Pet ljudskih pesmi za visoki glas in klavir; nem. prevod Valens Vodušek; vsebina: 1. Trikraljevska; 2. Bežji ftiček; 3. Soldaška; 4. Ivek se je ženil; 5. Štiri rožice /1963/

Prva izvedba: 1964 Ljubljana: Mitja Gregorač – tenor, Marijan Lipovšek – klavir
Založba: Edicije DSS 193, Ljubljana 1964 (I izd.), Ljubljana 1977 (II izd.)/ HG 573, Wiesbaden

– *Arhivski radijski posnetki:* 20.12.1963, K-76; Mitja Gregorač – tenor, Marijan Lipovšek – klavir (Bežji ftiček, Ivek se je ženil)/ 11.4.1968, K-1462; Anton Dermota – tenor, Hilda Dermota – klavir (Bežji ftiček)/ 12.2.1986, TGP-1082; Marjana Lipovšek – mezzosopran, Marijan Lipovšek – klavir (Bežji ftiček)/ april 1995, K-5346; Olga Gracelj – sopran, Nataša Valant – klavir (Bežji ftiček, Ivek se je ženil)/ 14.10.1996, TGP-2918; Marjana Lipovšek – mezzosopran, Anthony Spiri – klavir (Ivek se je ženil)

– *Zvočni zapisi:* Gallus LP 49 Sonopress (Bertelsmann ok. 1972); Mitja Gregorač – tenor; Aci Bertoncelej – klavir; v: Mitja Gregorač – tenor/ Ljubljana ok. 1990, ZKP RTV; Anton Dermota – tenor; Hilda Dermota – klavir (Bežji ftiček, Trikraljevska, Soldaška); v: Anton Dermota – Pesmi/ Ljubljana 1997, ZKP RTV; Marjana Lipovšek – mezzosopran, Anthony Spiri – klavir (Ivek se je ženil); v: Marjana Lipovšek – ljubljanski recital

66. Plesni motivi za godalni kvartet /1987/

Prva izvedba: 1987 Ljubljana: Godalni kvartet Rožmarin

67. Preludij za flavto, klarinet in klavir /1985/

68. Sarabanda za Natašo za klarinet in klavir /1993/

Prva izvedba: 1994 Ljubljana: Igor Karlin – klarinet, Aci Bertoncelej – klavir

Založba: Pizzicato PVH 005, Basel 1994 (Sarabanda per Nataša per clarinetto e pianoforte)

– *Arhivski radijski posnetki:* 14.1.1993, K-5195; Igor Karlin – klarinet, Aci Bertoncelej – klavir

69. Soldaška, gl. Pet ljudskih pesmi

70. Solo sonata za dve violini /1972/

Prva izvedba: 1972 Ljubljana: Igor Ozim – violina, Primož Novšak – violina

Založba: BG 964, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki:* 14.11.1972, K-2687; Igor Ozim – violina, Primož Novšak – violina/ 1974, D-105; Igor Ozim – violina, Primož Novšak – violina/ 30.6.1977, K-3605; Majda Jamšek – violina, Darinka Stare – violina/
- *Zvočni zapisi:* RBM Records 3014 Mannheim, Nemčija; Igor Ozim – violina, Primož Novšak – violina

71. Solza, gl. Pesmi za Evo

72. Sonata za klarinet in klavir /1976/

Prva izvedba: 1977 Ljubljana: Igor Karlin – klarinet, Aci Bertoncej – klavir

Založba: Edicije DSS 848, Ljubljana 1978/ HG 1339, Wiesbaden/ EP 9413

- *Arhivski radijski posnetki:* 17.11.1977, K-3726; Igor Karlin – klarinet, Aci Bertoncej – klavir

73. Sonata za violino in klavir /1946/

Prva izvedba: 1947 Ljubljana: Jelka Stanič – violina, Marijan Lipovšek – klavir

Založba: Edicije DSS 42, Ljubljana 1957

- *Arhivski radijski posnetki:* 21.6.1967, K-936; Vladimir Škerlak – violina, Marijan Lipovšek – klavir/ 18.6.1989, TGP-700; Alenka Maier-Popov – violina, Božena Dornik – klavir

74. Sonata za violončelo in klavir /1984/

Prva izvedba: 1985 Ljubljana: Ciril Škerjanec – violončelo, Aci Bertoncej – klavir

Založba: Edicije DSS 1150, Ljubljana 1986

- *Arhivski radijski posnetki:* 25.6.1985, K-1915; Ciril Škerjanec – violončelo, Aci Bertoncej – klavir/ 6.4.1987, TGP-1350; Ciril Škerjanec – violončelo, Aci Bertoncej – klavir/ 15.1.1997, K-5488; Ciril Škerjanec – violončelo, Mojca Pucelj – klavir
- *Zvočni zapisi:* Ljubljana 1997, ZKP RTV SAZAS 103438; Ciril Škerjanec – violončelo, Aci Bertoncej – klavir; v: Skladatelj Uroš Krek/ Ljubljana 1997, ZKP RTV; Ciril Škerjanec – violončelo, Mojca Pucelj – klavir

75. Sonatina za klarinet in klavir /1980-81/

Prva izvedba: 1983 Ljubljana: Igor Karlin – klarinet, Aci Bertoncelej – klavir

Založba: Edicije DSS 1089, Ljubljana 1984

- *Arhivski radijski posnetki:* 30.5.1983, K-4508; Igor Karlin – klarinet, Aci Bertoncelej – klavir/ 15.5.1992, TGP-2205; Jože Kotar – klarinet, Vlasta Doležal-Rus – klavir/ 15.10.1993, K-5170; Slavko Goričar- klarinet, Vlasta Doležal-Rus – klavir

76. Sonatina za oboo solo /1971/

Prva izvedba: 1973 Ljubljana: Božo Rogelja – oboa

Založba: Edicije DSS 461, Ljubljana 1972/ BG 971, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki:* K-244; Božo Rogelja – oboa

77. Spev življenja, gl. Pesmi za Evo

78. Sur une mélodie za klavir /1977/

Prva izvedba: 1977 Ljubljana: Aci Bertoncelej – klavir

Založba: Edicije DSS 914, Ljubljana 1979/ BG 1407, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki:* 1983, W-434/ 5.8.1983, TGP-570/ 1.3.1985, TGP-826/ 12.9.1986, TGP-1209/ 22.9.1990, TGP-1970/ 30.5.1992, 06901-90/ 30.5.1992, TGP-2178; Aci Bertoncelej – klavir/ 30.11.1992, TGP-2281; Benjamin Govže – klavir
- *Zvočni zapisi:* Ljubljana ok. 1981, ZKP RTV LD 0541/ KD 0541; Aci Bertoncelej – klavir; v: Uroš Krek – skladatelj

79. Štiri rožice, gl. Pet ljudskih pesmi

80. Theme varié za pozavno in klavir /1970/

Prva izvedba: 1970 Ljubljana: Branimir Slokar – pozavna, Aci Bertoncelej – klavir

Založba: BG 885, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki:* 1.4.1970, K-2172; Branimir Slokar – pozavna, Aci Bertoncelej – klavir/ 6.12.1976, K-3417; Kiril Ribarski – pozavna, Vlasta Doležal-Rus – klavir/ 22.1.1986, TGP-1061; Bogdan Vizjak – pozavna, Dušan Kranjc – klavir

81. Tri pesmi na ljudsko izročilo za srednji glas in klavir, prir.; vsebina: 1. Oj, ta gora kaninova; 2. Kata Katalena; 3. Tica vuga; /1986/

Prva izvedba: 1986 Nova gorica: Marjana Lipovšek – mezzosopran, Marijan Lipovšek – klavir

Založba: Edicije DSS 1220, Ljubljana 1991

- *Arhivski radijski posnetki:* 12.2.1986, TGP-1082/ 24.1.1990, TGP-1961; Marjana Lipovšek – mezzosopran, Marijan Lipovšek – klavir/ 15.4.1994, K-5281; Mojca Vedernjak – mezzosopran, Nadia Carboni – klavir/ 14.3.1995, TGP-2611; Matjaž Robavs – bariton, Andraž Hauptman – klavir

82. Trije impromptuji za violino solo /1985/

Prva izvedba: 1989 Ljubljana: Tomaž Lorenz – violina

Založba: Edicije DSS 1310, Ljubljana 1986 (Dva impromptuja), 1997 (II izd.)/ Pizzicato P375E Udine (Trije impromptuji per violino solo) v pripravi/ EB 8356, Wiesbaden; v: Pro musica nova: Studien zum spielen Neuer Musik für Violine, hrsg von Igor Ozim

- *Arhivski radijski posnetki:* 27.5.1991, TGP-2073; Miran Kolbl – violina

83. Trikraljavska, gl. Pet ljudskih pesmi

84. Trio za violino, violino in violončelo /1977/

Prva izvedba: 1978 Ljubljana: Primož Novšak – violina, Mile Kosi – viola, Susanne Basler – violončelo

Založba: Edicije DSS 870, Ljubljana 1979/ BG1406, Wiesbaden

- *Arhivski radijski posnetki:* 13.7.1978, K-3872/ 1983, W-434; Ljubljanski godalni trio: Primož Novšak – violina, Mile Kosi – viola, Susanne Basler – violončelo/ 5.4.1986, TGP-1115; Karel Žužek – violina, Franc Avsenek – viola, Stane Demšar – violončelo
- *Zvočni zapisi:* Ljubljana ok. 1981, ZKP RTV LD 0541/ Ljubljana 1981, KD 0541; Ljubljanski godalni trio: Primož Novšak – violina, Mile Kosi – viola, Susanne Basler – violončelo, v: Uroš Krek – skladatelj

85. Vigoroso za violino in klavir /1991/

Prva izvedba: 1992 Ljubljana: Igor Ozim – violina, Acı Bertonecelj – klavir

Založba: Pizzicato P347E, Udine 1992 (Vigoroso per violino e pianoforte)

- *Arhivski radijski posnetki:* 28.5.1992, K-4040; Igor Ozim, violina, Acı Bertonecelj – klavir/ 30.5.1992, TGP-2179; Igor Ozim, violina, Acı Bertonecelj – klavir/ 4.5.1994, TGP-2500; Nataša Popov – violina, Hinko Haas – klavir
- *Zvočni zapisi:* Ljubljana 1997, ZKP RTV SAZAS 103438; Igor Ozim – violina, Acı Bertonecelj – klavir; v: Skladatelj Uroš Krek

1.5. Zborovske skladbe

86. **Aj zelena je vsa gora** za mladinski zbor /1985/

Prva izvedba: 1986 Zagorje: Mladinski pevski zbor Trbovlje, dir. Ida Virt

Založba: ZKOS, Ljubljana 1991, NZ (43), št. 1-2, 46-47

– *Arhivski radijski posnetki:* 1996, ZB-4447; Cerkevni dekleški pevski zbor Andrej Vavken, dir. Damijan Močnik

87. **April**, gl. Lirična suita

88. **Come away**, gl. Three autumn songs

89. **Čelo in zarja** za mešani zbor; besedilo Jože Udovič /1991/

Založba: ZKOS, Ljubljana 1992, NZ (44), št. 1-2, 29-37

– *Arhivski radijski posnetki:* 1994, ZB-4374; Domžalski komorni zbor, dir. Karel Leskovec

90. **Dečva je u ruteču trebiva**, gl. Deset koroških pesmi

91. **Dečva koj mene imej**, gl. Deset koroških pesmi

92. **Dečva moja je foušarca** za mešani zbor Podrož, prir.; zapisal O.Dev /1974/

Založba: ZKOS, Ljubljana 1995, NZ (47), št. 1, 50

– *Arhivski radijski posnetki:* 4.1.1985, TGP-786; MePZ Lipa zelenela je..., dir. Jernej Habjanič/ 19.5.1987, ZB-3060; MePZ Stane Kosec, dir. Olga Jama/ 17.11.1995, ZB-4385/ 15.2.1997, ZB-4462; UPZ Emil Adamič, dir. Mirko Slosar

93. **Deset koroških pesmi** za moški zbor; vsebina: 1. Pa pojdem pod ganč'č; 2. Kjer sem jaz rojen biv; 3. Snoči sm pa u nmu kraj biv; 4. Ja visoka je gora; 5. Pojdem u Rute; 6. Ta den pa že proti kraju gre; 7. Se že svita bo den; 8. Dečva koj mene imej; 9. Dečva je u ruteču trebiva; 10. Pod oknam sem stav /1959/

Založba: ZKOS, Ljubljana 1968, NZ (20), št. 3, 45 (Te den pa že proti kraju gre)/ ZKOS, Ljubljana 1968, NZ (20), št. 3, 44 (Se že svita bo den)

– *Arhivski radijski posnetki:* 13.1.1970, ZB-548; Koroški akademski oktet (Snoči sm pa u nmu kraj biv, Pa pojdem pod ganč'č, Ja visoka je gora, Se že svita bo den, Dečva koj mene imej, Ta den pa že proti kraju gre)/ 28.2.1971, ZB-850; MokZ RTVL (Se že svita bo den), dir. Lojze Lebič/ 23.6.1975, ZB-1284; Oktet Sava Kranj (Se že svita bo den)/ 29.10.1976, ZB-2459; MePZ Edinost (Se že svita bo den), dir. Folti Hartman / november 1976, ZB-2529;

Oktet iz Prevalj (Se že svita bo den)/ 14.4.1988, ZB-3762; Vokalni kvartet Inles (Se že svita bo den)/ 1990, ZB-4049; Vokalni kvintet Ajda (Se že svita bo den)/ 12.4.1992, ZB-971; Briški oktet (Pa pojdem pod ganč'č, Se že svita bo den), um. vodja Radovan Kokošar/ 20.2.1996, TGP-2873; Slovenski oktet (Se že svita bo den)

- *Zvočni zapisi*: Ljubljana, Helidon, FLP 09-025; MoPZ Vres DPD Svoboda Prevalje, dir. Jožko Kert (Se že svita, bo den); v: Pri Zili rožce rastejo/ Ljubljana 1996, ZKP RTV SAZAS DD 0357; Koroški akademski oktet, um. vodja Ciril Krpač (Ta den pa že proti kraju gre, Dečva koj mene imej, Snoči sm pa u nmu kraju biv); v: Koroški akademski oktet/ Ljubljana ZKP RTV CD 7732; Ribniški oktet (Snoči sm pa u nmu kraju biv); v: Ribniški oktet – 15 let

94. Dječje oči za mešani zbor; besedilo Ciril Zlobec /1976/

Prva izvedba: 1977 Ljubljana: APZ Tone Tomšič, dir. Jože Fürst

Založba: ZKOS, Ljubljana 1978, NZ (30), št.2, 29-35/ NOTA, Knjaževac 1982, 52-58; v: Kompozicije savremenih autora, Jugoslavenska horska muzika I., ur. Biljana Mirković

- *Arhivski radijski posnetki*: december 1977, ZB-2783/ oktober 1978, ZB-667; APZ Tone Tomšič, dir. Jože Fürst/ 15.3.1981, ZB-3278; UPZ Emil Adamič, dir. Branko Rajšter
- *Zvočni zapisi*: Ljubljana 1979, ZKP LD 0532; APZ Tone Tomšič, dir. Jože Fürst

95. Domov bom šel za moški zbor; besedilo Matej Bor /1984/

Založba: ZKOS, Ljubljana 1984, NZ (36), št. 1-2, 51-53

96. Ja visoka je gora, gl. Deset koroških pesmi

97. Jaz pa pojdem na Gorenjsko, gl. Sedem porabskih ljudskih pesmi

98. Jutranja pesem za zbor, trobilni kvintet z zvonovi; po Adamu Bohoriču prir. /1996/

Založba: Pizzicato PVH 249, Basel 1996 (Jutranja pesem – Morgengesang per coro misto, 2 trombe, corno, trombone, tuba, campanelli e campane – su testo e melodia di Adam Bohorič (1520-1598) in slov.)

Prva izvedba: 1996 Ljubljana: KZ Ave, dir. Andraž Hauptman, Matej Rihter – trobenta, Boštjan Bone – trobenta, Boštjan Lipovšek – rog, Matej Krajter – pozavna, Aleš Mlakar – tuba, Barbara Kresnik – zvonovi

– *Arhivski radijski posnetki*: 10.10.1996, TGP-2906; KZ Ave, dir. Andraž Hauptman

99. Jutro, gl. Lirična suita

100. Kakor resa, gl. Štiri pesmi na besedilo Jožeta Udoviča

101. Kjer sem jaz rojen biv, gl. Deset koroških pesmi

102. Kolo za mešani zbor; besedilo Jože Humer /1949/

Prva izvedba: 1949 Ljubljana: KZ RTVL, dir. ?

Založba: ZKOS, Ljubljana 1970, NZ (22), št. 3-4, 46-48

– *Arhivski radijski posnetki*: 20.11.1972, ZB-1381; KZ RTVL, dir. Marko Munih/ 5.6.1978, M-2313; MMZ Gimnazije Celje, dir. Edvard Goršič

103. Komi se drema, naj ide spat, gl. Sedem porabskih ljudskih pesmi

104. Liberté za moški zbor; besedilo Paul Eluard; prev. Pavle Oblak /1981/

Prva izvedba: 1982 Ljubljana: Slovenski oktet, um. vodja Valens Vodušek

Založba: ZKOS, Ljubljana 1982, NZ (34), št. 5-6, 130-138.

– *Arhivski radijski posnetki*: 5.10.1983, ZB-3192; Slovenski oktet

105. Lirična suita za mešani zbor; vsebina: 1. Jutro, bes. F. Villalón, prev. A. Gradnik; 2. April, bes. J. R. Jiménez, prev. A. Gradnik; 3. Večer, bes. J. de la Torre, prev. A. Gradnik; 4. Spomin, bes. J. R. Jiménez, prev. A. Gradnik /1969/

Prva izvedba: 1970 Ljubljana: KZ RTVL, dir. Lojze Lebič

Založba: ZKOS Ljubljana 1971, NZ (23), št. 4-5, 61-77/ Accordia, Ljubljana februar 1997

– *Arhivski radijski posnetki*: ?, ZB-1717; Zbor RTB, dir. Borivoje Simić/ junij 1970, ZB-730; KZ RTVL, dir. Lojze Lebič/ 19.3.1995, TGP-2603; SKZ, dir. Marko Vatovec

– *Zvočni zapisi*: Ljubljana 1985, LD 1259; KZ RTVL (Večer), dir. Lojze Lebič

106. Micika v püngradi rouže bere, gl. Sedem porabskih ljudskih pesmi

107. Mlini življenja za mešani zbor; besedilo Tea Rovšek Witzemann /1984/

Prva izvedba: 1986 Maribor: Consortium Musicum, dir. Mirko Cuderman

Založba: ZKOS, Ljubljana 1985, NZ (37), št. 5-6, 143-150

– *Arhivski radijski posnetki*: 1986, ZB-2750; Consortium musicum, dir. Mirko Cuderman/ 20.1.1995, TGP-2654; Celjsko pevsko društvo, dir. Edvard Goršič/ 1.4.1995, ZB-4320; Ljubljanski madrigalisti, dir. Matjaž Šček

108. N'coj je pa ena lepa noč za moški zbor, prir. /1966/

Založba: ZKOS, Ljubljana 1966, NZ (18), št. 1, 3-4

- *Arhivski radijski posnetki:* ?, ZB-106; Slovenski oktet/ 1976, ZB-2551; Slovenski oktet/ 7.6.1981, ZB-3365; Koroški akademski oktet/ 1983, ZB-3504; Oktet Hoja/ 28.5.1986, ZB-2342; Oktet bratov Pirnat/ 1992, ZB-4291; MoPZ Srečko Kosovel, dir. Klavdij Koloini/ januar 1992, ZB-991; Oktet Deseti brat, um. vodja Vinko Jager/ 19.11.1993, ZB-4197; Logaški oktet, um. vodja Janez Gostiša/
- *Zvočni zapisi:* ?; Slovenski oktet, um. vodja Anton Nanut; v: Slovenski oktet – 25 let/ Ljubljana 1987, Helidon FLP 02041; APZ France Prešeren, dir. Tomaž Faganel; v: Srečno, srečno, ljubca moja/ Ljubljana 1996, ZKP RTV DD 0357 SAZAS; Koroški akademski oktet, um. vodja Ciril Krpač/ ?, ZKP RTV CD 7732; Ribniški oktet

109. O, listen, gl. Three autumn songs

110. Pa pojdem pod ganč'č, gl. Deset koroških pesmi

111. Pismo, gl. Štiri pesmi na besedilo Jožeta Udoviča

112. Pod oknam sem stav, gl. Deset koroških pesmi

113. Pojdem u Rute, gl. Deset koroških pesmi

114. Poletna pesem za mešani zbor, besedilo Asta Malavašič /1984/

Prva izvedba: 1985: KZ RTVL, dir. Mirko Cuderman

Založba: ZKOS, Ljubljana 1985, NZ (37), št. 1-2, 58-62

- *Arhivski radijski posnetki:* 5.3.1985, ZB-1341; KZ RTVL, dir. Mirko Cuderman

115. Pravo sam ti dostakrat, gl. Sedem porabskih ljudskih pesmi

116. Prekmurska za ženski zbor, ljudska prir. /1992/

Založba: ZKOS, Ljubljana 1992, Tekmovanje slov. pevskih zborov Naša pesem 1993 – obvezne skladbe/ ZKOS, Ljubljana 1981, NZ (33), št. 3-4, 98-100/ ZKOS, Ljubljana 1966, NZ (18), št. 1, 4-5 (za moški zbor)/ ZKOS, Ljubljana 1995, Slovenska zborovska stvaritev I, 98-100

- *Arhivski radijski posnetki:* ?, TGP-2759; Vokalna skupina Kvarta/ 14.1.1971, ZB-808; MoKZ RTVL, dir. Lojze Lebič/ 1989, M-2664; DPZ KUD Domžale/ 1993, ZB-4206; ŽePZ Manko Golar, dir. Marijan Žula/ 1994, ZB-4377; Univerzitetni ženski zbor Budimpešta, dir. Zsuzsanna Mindszenty/ 1994, ZB-

4378; ŽePZ Rotovž, dir. Karmina Šilec/ 1994, ZB-4352; ŽePZ Manko Golar, dir. Marijan Žula

117. Psalm XLII. Desiderum exulis za mešani zbor /1991/

Prva izvedba: 1992 Ljubljana: KZ Ave, dir. Andraž Hauptman

Založba: Pizzicato P356E, Udine 1992 (Salmo XLII – Desiderum exulis per coro misto in lat.)

- *Arhivski radijski posnetki:* 1992, ZB-4275/ 30.5.1992, 06901-90/ 30.5.1992, TGP-2178/ 22.6.1993, ZB-4162; KZ Ave, dir. Andraž Hauptman
- *Zvočni zapisi:* Celje 1994, Mohorjeva družba MDC MC 009; KZ Ave, dir. Andraž Hauptman; v: KZ Ave – Iz koncertnih sporedov

118. Samotno ugibanje za mešani zbor; besedilo Jože Udovič /1987/

Prva izvedba: 1988 Maribor: APZ France Prešeren Kranj, dir. Tomaž Faganel

Založba: Brdo pri Kranju 1990; Seminar za zborovodje odraslih pevskih zborov/ ZKOS, Ljubljana 1987, NZ (39), št. 1-2, 35-42

- *Arhivski radijski posnetki:* 1988, ZB-4041; APZ France Prešeren, dir. Tomaž Faganel/ 1996, ZB-4451/ 10.10.1996, TGP-2906; KZ Ave, dir. Andraž Hauptman
- *Zvočni zapisi:* Ljubljana 1996, KZA CD0011996; KZ AVE, dir. Andraž Hauptman; v: KZ Ave: Struna življenja

119. Se že svita bo den, gl. Deset koroških pesmi

120. Sedem porabskih ljudskih pesmi za mešani zbor; vsebina: 1. Jaz pa pojdem na Gorenjsko; 2. Komi se drema, naj ide spat; 3. Micika v püngradi rouže bere; 4. Pravo sam ti dostakrat; 5. Snoč nam je ta noč tak lüšno vesela; 6. ?; 7. ? /1971-72/

Založba: ZKOS, Ljubljana 1991, Zbirka Priročniki ZKOS – Sprotuletje blizi ide, 13-17

- *Arhivski radijski posnetki:* 10.7.1972, ZB-1300; MePZ Pavel Avgust, dir. Andras Csabaj (Komi se drema, naj ide spat)
- *Zvočni zapisi:* Ljubljana Helidon FLP 03008; AFS France Marolt

121. Sijaj mi sončece za moški zbor, primorska ljudska prir. /1968/

Založba: ZKOS, Ljubljana 1971, NZ (23), št. 1, 1-3

- *Zvočni zapisi:* Ljubljana 1974, Helidon FLP 09013; Slovenske z oktetom Gallus

122. Smrti za moški zbor; besedilo Alojz Gradnik /1992/

Založba: ZKOS, Ljubljana 1992, NZ (44), št. 3-5, 90-93

123. Snoč nam je ta noč tak lüšno vesela, gl. Sedem porabskih ljudskih pesmi

124. Snoči sm pa u nmu kraj biv, gl. Deset koroških pesmi

125. Some deep song, gl. Three autumn songs

126. Spomin, gl. Lirična suita

127. Stara velikonočna pesem za mešani zbor in orgle, ljudsko besedilo prir. /1971/

Prva izvedba: 1972 Ljubljana: APZ Svete Cecilije, dir. Tomaž Tozon, orgle Anica Berce

128. Šamenari Jožo za mešani zbor, medjimurska balada prir. /1978/

Prva izvedba: 1979 Ljubljana: APZ Tone Tomšič, dir. Jože Fürst

Založba: ZKOS, Ljubljana 1981, NZ (33), št. 3-4, 64-72

– *Arhivski radijski posnetki:* 22.10.1979, ZB-3101; APZ Tone Tomšič, dir. Jože Fürst

129. Škrinja orehova za mešani zbor /1981/

Prva izvedba: 1982 Maribor?: MePZ Obala Koper, dir. Mirko Slosar

Založba: ZKOS, Ljubljana 1984, NZ (36), št. 1-2, 35-41

– *Arhivski radijski posnetki:* maj 1985, ZB-3960; MePZ Boris Kidrič, dir. Dragica Žvar/ 1988, ZB-4322/ 1988, ZB-683; MePZ Svoboda, dir. Anka Verdnik/ 1988, ZB-681; APZ Boris Kidrič, dir. Adrijana Požun/ 1988, ZB-4033; MePZ Svoboda, dir. Anka Verdnik/ 16.10.1991, TGP-2096/ 1992, ZB-2941; VS Ave, dir. Andraž Hauptman/ 1993, ZB-4211; MePZ Svoboda, dir. Anka Verdnik-Jazbec/

– *Zvočni zapisi:* Celje 1994, Mohorjeva družba CD 5618; KZ Ave, dir. Andraž Hauptman; v: KZ Ave – Škrinja orehova

130. Štiri pesmi na besedilo Jožeta Udoviča za mešani zbor; vsebina: 1. Vedro je lice stvari; 2. Znamenja; 3. Kakor resa; 4. Pismo /1974/

Prva izvedba: 1975 Ljubljana: KZ RTVL, dir. Marko Munih

Založba: ZKOS, Ljubljana 1996, NZ (48), št. 5-6, v pripravi

- *Arhivski radijski posnetki*: 22.5.1975, ZB-1840; KZ RTVL, dir. Marko Munih/ 13.11.1992, ZB-1477/ 22.9.1991, TGP-2118; SKZ, dir. Marko Vatovec
- *Zvočni zapisi*: ZKP RTV Ljubljana, LP 1136; Sodobna slovenska umetna pesem v izvedbi Komornega zbora RTV Ljubljana, dir. Marko Munih

131. Ta den pa že proti kraju gre, gl. Deset koroških pesmi

132. Three autumn songs za mešani zbor; besedilo John Gracen Brown; vsebina: 1. O listen; 2. Some deep song; 3. Come away /1991/

Prva izvedba: 1992 Ljubljana: KZ AVE, dir. Andraž Hauptman

Založba: Pizzicato P374E, Udine 1993 (Three autumn songs per coro misto in engl., su versi di Gracer Brown, da "Sejour of the Spirit")/ Walton Music Corporation USA 1993

- *Arhivski radijski posnetki*: 30.5.1992, 06901-90/ 30.5.1992, TGP-2178/ 22.6.1993, ZB-4161/ 1994, ZB-4373/; KZ Ave, dir. Andraž Hauptman
- *Zvočni zapisi*: Celje 1994 Mohorjeva družba MDC MC 009; KZ Ave, dir. Andraž Hauptman; v: KZ Ave – Iz koncertnih sporedov

133. Variacije na narodno pesem Marko skače za moški zbor /1959/

Prva izvedba: 1960 Ljubljana: Slovenski oktet, um. vodja Valens Vodušek

Založba: ZKOS, Ljubljana 1981, NZ (33), št. 1-2, 37-40

- *Arhivski radijski posnetki*: ?, ZB-1426; Slovenski oktet/ julij 1974, ZB-1993; MoPZ Srečko Kosovel, dir. Klavdij Koloini/ 1990, ZB-4222; MoPZ Klavora, dir. Bojan Gorič/ 24.6.1991, ZB-908; Slovenski oktet/ 20.2.1996, TGP-2873; Slovenski oktet
- *Zvočni zapisi*: Ljubljana 1987, Slovenski oktet; v: Slovenski oktet – 25 let, um. vodja Anton Nanut/ Beograd, RTB LVP 1246; v: Slovenski oktet – Nocoj, pa oh nocoj

134. Večer, gl. lirična suita

135. Vedro je lice stvari, gl. Štiri pesmi na besedilo Jožeta Udoviča

136. Vester Camenae za mešani zbor; besedilo Q.H.Flaccus /1994 (I)/ 1997 (II)

Prva izvedba: 1995 Ljubljana (I): KZ Jauna Musica, Litva, dir. Vaclovas Augustinas/ 1997 Maribor (II); APZ Tone Tomšič, dir. Stojan Kuret

Založba: Pizzicato PVH 053, Basel

137. Znamenja, gl. Štiri pesmi na besedilo Jožeta Udoviča

1.6. Razno

138. Aj zelena je vsa gora za orkester, prir. – avizo za oddajo Slovenska zemlja v pesmi in besedi /1966/

– *Arhivski radijski posnetki*: 7.3.1979, S-4247; Simfonični orkester RTVL, dir. Samo Hubad

139. Mala suita, priredba scenske glasbe k Maeterlinckovi Sinji ptici /1966/

140. Prekmurska plesna suita za dve violini, dva klarineta, harmoniko in kontrabas /1973/

– *Zvočni zapisi*: Helidon 1974, FLP 03005; Čindora/Kalamajka/prir. Šamarjanka/Po zelenoj trati/prir.; v: AFS France Marolt: Slovenski ljudski plesi in pesmi

141. Uvodna glasba (avizo) za dnevni začetek TV oddaj TV Ljubljana, TV /1957/

2.0. INDEKS SKLADB

A

Aj zelena je vsa gora, za mladinski zbor • 59

Aj zelena je vsa gora, za orkester • 66

Appassionato • 50

April • 59

B

Balada • 50

Barok v Ljubljani • 45

Bežji ftiček • 50

Bor Matej: Šel je popotnik skozi atomski vek • 45

Bor Matej: Zvezde so večne • 45

C

Cankar Ivan: Kurent • 45

Canticum Resianum • 45

Canto I in II • 50

Cantus gratias agentis (Zahvalni spev), • 50

Capriccio notturno • 51

Cocteau Jean: Ojdp in sfinga • 45

Come away • 59

Concertino • 46

Contrapunctus IX po J. S. Bachu • 51

Č

Čelo in zarja • 59

D

Dečva je u ruteču trebiva • 59

Dečva koj mene imej • 59

Dečva moja je foušarca • 59

Dedicatio (Posvetilo) • 46

Deset koroških pesmi • 59

Dječje oči • 60

Domov bom šel • 60

Druga sonata • 51

Duo, za violino in violončelo • 51

Dve uglasbeni epizodi iz dnevnika Josepha Haydna • 46

E

Ena peissen • 51

Episodi concertanti • 52

Espressivo • 52

G

Godalni kvartet • 52

Godalni sekstet na temo Franka Martina • 52

H

Hieng Andrej: Krvava ptica • 45

Humoreska • 45

I

Impromptu pastoral • 53

Inventiones feriales • 46

Invocation • 53

Ivek se je ženil • 53

J

Ja visoka je gora • 60

Jaz pa pojdem na Gorenjsko • 60

Jeux pur quatre • 53

Judita • 50

Jutranja pesem • 60

Jutro • 61

K

Kakor resa • 61

Kaštelan Jure: Prizori s ptico • 61

Kjer sem jaz rojen biv • 61

Kleist Heinrich von: Princ Homburški • 45

Kolo • 61

Kolovrat • 53

Komi se drema, naj ide spat • 61

Koncert, za rog in godalni orkester • 47

Koncert, za trobento in orkester • 47

Koncert, za violino in orkester • 47

Koncert, za violončelo in orkester • 47

Koncertantna glasba • 47

Koncertna fantazija • 48
Koncertni diptihon • 48
Kosmač Ciril: Pomladni dan • 45
Krlježa Miroslav: Aretej • 45

L

La journée d'un bouffon • 54
Lirična suita • 61
Lucija • 45

M

Maeterlinck Maurice: Sinja ptica • 45
Mala suita • 54; 66
Meditacije za orgle • 54
Micika v püngradi rouže bere • 61
Mlini življenja • 61
Mouvements concertants • 48

N

N'coj je pa ena lepa noč • 62
Nekdo prihaja • 54

O

O, listen • 62

P

Pa pojdem pod ganč'č • 62
Pastir • 54
Pesmi Tadjianovića • 45
Pesmi za Evo • 54
Pet ljudskih pesmi • 55
Pismo • 62
Plesni motivi • 35
Pod oknam sem stav • 62
Poletna pesem • 62
Povest o dobrih ljudeh • 45
Pravo sam ti dostakrat • 62
Prekmurska • 62
Prekmurska plesna suita • 66
Preludij • 55
Psalm XLII. Desiderum exulis • 63

R

Rapsodični ples • 48

S

Samotno ugibanje • 63
Sarabanda za Natašo • 55
Se že svita bo den • 63
Sedem porabskih ljudskih pesmi • 63
Sence pod ostrim vrhom • 45
ShakespeareWilliam: Vihar • 45
Sijaj mi sončece • 63
Simfonietta • 49
Simfonija v Es-duru • 50
Sinfonia per archi • 49
Smole Dominik: Antigona • 45
Smrti • 64
Snoč nam je ta noč tak lüšno vesela • 64
Snoči sm pa u nmu kraj biv • 64
Soldaška • 56
Solo sonata, za dve violini • 56
Solza • 56
Some deep song • 64
Sonata, za klarinet in klavir • 56
Sonata, za violino in klavir • 56
Sonata, za violončelo in klavir • 56
Sonatina, za godalni orkester • 49
Sonatina, za klarinet in klavir • 57
Sonatina, za oboo solo • 57
Spev življenja • 57
Spomin • 64
Stara velikonočna pesem • 64
Staroegiptovske strofe • 49
Sur une mélodie • 57

Š

Šamenari Jožo • 64
Škrinja orehova • 64
Štiri pesmi na besedilo Jožeta Udovića • 64
Štiri rožice • 57

T

Ta den pa že proti kraju gre • 65
Theme varié • 57
Thomas Dylan - Udovič Jože: Pod mlečnim gozdom, • 45
Three autumn songs • 65

Tri pesmi na ljudsko izročilo • 57

Trije impromptuji • 58

Trio • 58

U

Uvodna glasba (avizo) za dnevni začetek

TV oddaj • 66

V

Variacije na narodno pesem Marko

skače • 65

Večer • 65

Vedro je lice stvari • 65

Vester Camenae • 65

Vigoroso • 58

Z

Znamenja • 66

Bilten Slovenskega muzikološkega društva, Posebna številka, 1997

Zbornik referatov Muzikološkega kolokvija ob 75-letnici
skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka

Izdala Slovensko muzikološko društvo in Slovenicum d.o.o.

Uredil: Tomaž Faganel

Prevodi povzetkov: Ambrož Bajec – Lapajne

Lektoriral: Jože Faganel

Tisk: Planprint, Ljubljana

Ljubljana, 1997

ISSN 1318-167X