

NUK - glasbeni oddelek
Turjaška 1
61000 LJUBLJANA

1


REVIJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ŠT. 7/18. 5. 1985/L. 1984/85/L. 15



Glasbena mladina – želje in možnosti

Glasbeno mladino Slovenije so ustanovili leta 1970, torej pred petnajstimi leti, ko je društvo v Ljubljani in Mariboru že nekaj let delovalo, še precej dalj pa gibanje poznajo v nekaterih drugih jugoslovanskih republikah. Cilji Glasbene mladine imajo mednarodne temelje in se vsa ta leta niso spremenjali, le obliko posameznih akcij so skušali prilagajati trenutnim potrebam in željam. Torej bi lahko sklepali, da je Glasbena mladina v našem kulturnem življenju stara znanka. Pa je res znanka?

Sami besedi GLASBENA MLADINA sta se najbrž res vsidrali v zavest mnogih mladih in manj mladih, a vsakdo si pod tem imenom predstavlja nekaj svojega. Najmlajši pričakujejo, da jim bo Glasbena mladina nudila čimveč tiste glasbe, nad katero se trenutno navdušujejo — o njej pisala v reviji, objavljala top lestvice in posterje in organizirala koncerte; glasbeni pedagogi si želijo, da bi jim Glasbena mladina pomagala do čim kvalitetnejših in obenem čim cenejših glasbenih

prireditev pedagoškega značaja, želijo si, da bi Glasbena mladina izdajala z učnim programom usklajena besedila in ilustracije ter zvočne materiale, prirejala glasbene kvize, ki bi dopolnjevali šolsko učno snov; mladi glasbeniki pa si Glasbeno mladino predstavljajo kot neke vrste menežersko agencijo za podpiranje mladih talentov... Vse te želje so na videz nezdržljive, pa jih kljub temu vse po vrsti lahko izpeljemo iz temeljnih ciljev, ki jih je Glasbena mladina Slovenije opredelila v svojem Statutu:

»GMS posreduje mladim z načrtovano aktivnostjo, pedagoško in metodično izkušnostjo vse vrste kulturnih in umetniških ter še posebno glasbenih dejavnosti. Vpliva na mlade generacije, da jim postanejo kultura in umetnost in še posebej glasbena nenehna potreba in pravica. Mladi, ki živijo in delajo na območju SR Slovenije in v zamejstvu, se prostovoljno združujejo v društva GM, kjer razvijajo svojo kulturno dejavnost...«

Ta zadnji stavek iz Statuta opozarja na bi-

stveno napako, ki pogojuje prej naštete želje. Gre za potrošniški odnos tistih, ki bi namesto porabnikov morali biti GLASBENI MLADINCI. Vse te ideje o Glasbeni mladini so uresničljive, a morajo biti podprte ali s krepkimi finančnimi sredstvi ali pa z izredno voljo in delavno zagnanostjo članov. Prvega pogoja v teh razmerah ne bomo kmalu dosegli, sploh pa ni mogoče brez drugega, kajti Glasbena mladina ni agencija, ni komercialna ustanova, temveč društvo, ki združuje aktivne glasbenike in ljubitelje glasbe, da skupaj ustvarjajo takšne kulturne razmere, ki si jih želijo. Prek samoupravnih interesnih skupnosti dobivajo občinska društva GM skromna sredstva, republiška zveza pa nekoliko manj skromna, tolikšna, da si lahko privoščijo strokovno službo štirih delavcev, ki izpeljujejo načrtane akcije.

Glasbena mladina lahko v teh razmerah le svetuje, spodbuja, priporoča in organizira, pri vsem tem pa ji mora biti vodilo kvaliteta.

KAJA ŠIVIC



Fotografiral: LADO JAKŠA

Med koncerte Mladi mladim, ki so bili doslej vedno komornega značaja, se je 14. aprila letos prvič vrnil koncert z drugačnim konceptom. Z orkestroma Simfonikov RTV Ljubljana, ki je tokrat prvič sodeloval z GM, sta nastopila mlada dirigenta Marko Gašperšič in Višnja Kajgana ter mlada solista oboista Matej Šarc in pianistka Ingrid Silič. Koncert, ki je bil vsaj po neuradnih ocenah uspešen in dokaj »glasbenomladinski« tako za nastopajoče kot za publiko, pa je »za vokalom« vzbudil tudi bolj ali manj polemične pogovore o tem, kako GM skrbi oziroma naj bi skrbel za mlade glasbenike, ter predvsem o tem, ali so mladi glasbeniki primerno plačani za svoje umetniško delo. Do kod segajo kompetence GM v naši družbi? Ali se GM lahko zadovolji že s tem, da mladim omogoča javne nastope, stik s publiko in prve korake na poti lastnega uveljavljanja? O tem smo se pogovarjali z nekaterimi »prizadetiimi« pa tudi naključno izbranimi glasbeniki.

MITJA GREGORAČ, tajnik GM Ljubljane:

Mislím, da si GM zelo prizadeva, da bi mladi v njenih programih nastopali čimvečkrat in v čim večjem številu. V dokaz so nam programi GMS (programska knjižica) in še zlasti cikel komornih koncertov Mladi mladim. Na teh koncertih predvsem v zadnjem času nastopajo resnično mladi izvajalci, nekateri od njih so že pravi umetniki, nekateri pa s svojim znanjem kažejo, da bodo to postali.

GM izredno veseli, da je tokrat sodelovala tudi s Simfoniki RTV Ljubljana, predvsem pa je vesela dejstva, da smo slišali izvrstno pianistko in oboista ter oba mlada dirigenta, da ne omenjam, da je predvsem dirigentka velika redkost. Seveda pa je treba povedati, da GM ni koncertna poslovalnica in zato tudi njeni honorarji za mlade izvajalce ne morejo biti podobni tistim honorarjem, ki jih izplačujejo take poslovalnice. GM skrbi za uveljavljanje mladih in jim omogoča predvsem začetne korake v svet koncertne poustvarjalnosti. Zato mislim, da je vrednost nastopa nekega mladega glasbenika v tem, da ga sploh ima, in kar je še posebej pomembno, pred mlado publiko. Zato menimo, da bi moral biti vsak začetnik oziroma mlad koncertant zadovoljen, hvaležen in vesel, pa čeprav se mu GM oddolži za njegovo pripravljenost za nastopanje s simboličnim honorarjem 10.000 ND.

INGRID SILIČ, pianistka, solistka na 5. koncertu MM:

Mlad umetnik se lahko predstavi enkrat z enim programom, kar pa ne zadošča, da bi se na odru kalil; tu je še kup kompleksnih vprašanj, pri ka-

GM in skrb za mlade glasbenike

terih, se mi zdi, smo mladi še premalo predrzni. Slovenski prostor posveča premalo pozornosti problematiki mladih glasbenikov; to ni le problem GM temveč tudi srednje glasbene šole in akademije in sploh celotne družbe. GM kar v redu opravlja svojo nalogo, vendar bi se po mojem mnenju morala povezati s koncertnimi agencijami, ne pa da kot nekaj posebnega, manjvrednega v tej družbi, stoji ob strani. Še bolj bi morali pomagati mladim talentom, jih forsirati, pritiskati ne le na Cankarjev dom temveč tudi na druge koncertne poslovalnice, delati reklamo za mlade talentirane umetnike po vsej Jugoslaviji, saj si sami ne moremo in ne znamo dovolj dobro pomagati. Vsak mlad umetnik bi moral imeti nekoga, ki bi skrbel zanj, oziroma bi profesorji že v času študija morali presoditi, kdo je tak talent, da se ga splača forsirati. Opažam, da ima slovenski prostor veliko talentov, ki pa se po študiju na akademiji kar nekam porazgubijo.

V zvezi s honorarjem pa bi želela poudariti, da je delo mladega človeka enakovredno delu starejšega in bi prav zaradi tega morali mlade enakovredno čen še bolj podpirati. Z glasbenomladinskim honorarjem se ne da pokriti niti najosnovnejših stroškov koncerta. Pogoreličeva misel o skladu za podporo mladim talentom se mi zdi zelo v redu, želim le, da bi se Slovenija enakovredno vključila v ta jugoslovnski prostor in ne bi morda spet ostala nekje ob strani.

MATEJ ŠARC, oboist-študent, solist na 5. koncertu MM:

To je bilo moje prvo sodelovanje z GM in moram reči, da je bila organizacija tega koncerta super — na relaciji CD — GM — orkester je vse »klapalo« in kot solist nisem imel nobenih dodatnih skrbi, nobenega problema. Bilo je poskrbljeno za reklamo, za publiko. Pričakujem in se veselím sodelovanja z GM v bodoče. Kompletnega delovanja GM pa žal ne poznam. Zdi se mi, da bi bilo lahko še več koncertov, na katere bi pritegnili mlado publiko, recimo študentsko mladino. Vem, da GM pripravlja koncerte po šolah, kar je že v

redu, zdi se mi pa, da povprečnega srednješolske glasba ne zanima dovolj in bi osebno raje igral za tiste mlade, ki imajo že izoblikovan glasbeni okus. Z domžalskim komornim orkestrom smo na primer pripravili koncert v kamniški cerkvi: 2 plakata in reklama po radiu, pa je bila cerkev polna — takih manjših koncertov manjka.

Straussov koncert, ki sem ga igral na MM, sem pripravljaj skoraj eno leto, kar pomeni 2 do 3 ure dela na dan, vendar je le treba upoštevati, da nisem vadil samo za ta koncert, ampak ga bom imel lahko na repertoarju tudi v bodoče. Glede na to, kaj priprava na tak koncert pomeni, je honorar res majhen. Vendar pa pri tem koncertu sploh nisem pomislil na honorar, najvažnejše mi je bilo, da sem sploh lahko nastopil z orkestrom.

ZORAN SKRINJAR, študent glasbe:

Mislím, da GM glede na svoje skromne moči še kar dobro opravlja svojo nalogo pri uveljavljanju mladih glasbenikov. Kljub temu se mi zdi, da so njene kompetence veliko premajhne, še več bi morala narediti na tem področju. Mislím, da bi morali imeti pregled čez to, koliko je potencialnih mladih glasbenikov, ki se šolajo, ki bi bili primerni, da jih GM vključi v koncerte po Sloveniji in v koncerte MM. Vse to, kar je zdaj, je še premalo: gor bi morali imeti dvorano s klavirjem, kjer bi se tedensko odvijali koncerti pred publiko. Tam bi se mladi »kalili«, imeli možnost večkrat nastopiti, le najboljše od tistih pa bi potem predstavili v Mladi mladim. Mladim, ki se prvič predstavijo širši javnosti, bi morali omogočiti nastop na čimboljšem instrumentu — tu imam v mislih predvsem klavir — čeprav slab instrument za izvajalca ne bi smel biti opravičilo-izgovor. Na teh manjših koncertih bi morali sodelovati tudi mladi muzikologi, ki bi pisali komentarje in ocene — tudi oni potrebujejo trening za pisanje kritik, poslušanje glasbe, spoznavanje literature in izvajalske prakse; mlad muzikolog ne more kar tako napisati ocene nekega resnejšega koncerta, recimo v CD ali ateljeju DSS, saj te

stvari včasih šepajo še pri bolj izkušenih.

JUSTIN FELICIJAN, hornist, član orkestra SF:

Sploh nisem vedel, da GM skrbi za uveljavljanje mladih glasbenikov. Sam sem nekoč že nastopil na koncertu Mladi mladim z akademjskim kvintetom, vendar je bila to edina prilika. Odgovor naši naslednji ponudbi pa je bil, da smo že nastopili v MM, da še enkrat ne moremo. Zato sem dobil občutek, da igrajo pri GM predvsem tisti, ki so z GM tesneje povezani ali pa tisti, ki so že tako znani (n. pr. Trio Lorenz. Pihalni kvintet (RTV), da jih tudi kakšni lokalni organizatorji raje večkrat povabijo po Sloveniji kot pa kakšne mlade, neznane. Tudi v naših orkestrih smo mladi pogosto brez perspektiv za napredovanje na zahtevnejša mesta. Če bi nam GM dala možnost večkratnega nastopanja, bi tudi v orkestru lažje opazili našo aktivnost.

ANTON NANUT, dirigent Simfonikov RTV, prof. dirigiranja na AG

Kar zadeva mlade soliste, mislim, da so za vrhunske mlade talente možnosti povsod. Seveda si je najtežje priboriti nastope z orkestrom, saj se mora tak solist dokazati že drugje. Osebnost vsa ta leta, ko delujem kot dirigent, ne samo v Ljubljani, vztrajal pri tem, da dajemo mladim možnosti za nastop z orkestrom. Nekateri od teh so resnično zablesteli. GM bi morala vsem tistim, ki so že dokazali, da bodo nekaj pomenili, omogočiti čimveč nastopov po šolah ali kjerkoli pred poslušalci, jim omogočiti medrepubliško sodelovanje, omogočiti udeležbo na mednarodnih tekmovanjih in opozarjati nanje koncertne ustanove. Problem se pojavi, ko nekateri mladi z odliko zaključijo študij na AG — če do takrat ni kdo poskrbel zanje, popolnoma izgubijo stik. Glede dirigentov je situacija še težja. V Ljubljani mlad dirigent že na Akademiji lahko veliko pokaže, drugje te prakse ni. Kot profesor lahko vsakemu mlademu dam čimveč znanja, postavljam zahteve, vendar mora kot osebnost in umetnik dozoreti sam. Mlad dirigent, ki je velik talent, si le v izjemnih primerih lahko dobi kakšno vidnejše mesto, sicer pa je težko in mora vztrajati, biti zaljubljen v umetnost in poklic, da lahko doseže cilj, ki si ga je zastavil. Naj pripomnim še to, da bi GM morala tudi v reviji dati pomembno mesto intervjujem s takimi ljudmi, ki so resnično s svojim delom že nekaj dokazali, morala bi biti bolj selektivna pri tem.

In kaj menite o vseh teh nanizanih vprašanih vi, dragi bralci?

DARJA FRELIH

Glasbena mladina Jugoslavije

Sklepi konference

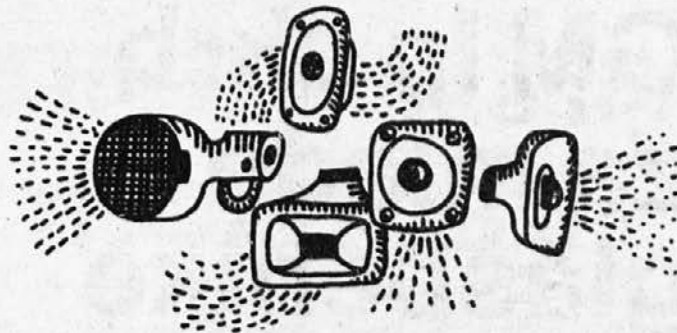
Po precej dolgem premoru se je Glasbena mladina spet s polno paro začela povezovati na jugoslovanski ravni. Po tem, ko je strokovna služba GMJ prenehala delovati, je administrativne naloge opravljala GM Hrvatske, zadnjih nekaj mesecev pa jih je prevzela GM Vojvodine. Ta je tudi pripravila programsko-volilno sejo konference Glasbene mladine Jugoslavije, ki je bila 6. aprila v Brankovcu blizu Novega Sada. Na seji se je zbralo kar precej delegatov iz vseh republiških in pokrajinskih Glasbenih mladim, ki so potrdili poročilo o preteklem delu in načrt delovanja GMJ v prihodnjem mandatu, izvolili novo predsedstvo in odbore ter komisije ter sprejeli kar precej zanimivih in ambicioznih sklepov. Novi predsedujoči predsedstva Glasbene mladine Jugoslavije je Tonči Šitin iz GM Hrvatske, ki je sodeloval tudi v komisiji za sklepe konference. Našejmno le najpomembnejše:

V tem letu bo GMJ posebno pozornost posvetila 40. obletnici osvoboditve, mednarodnemu letu mladih in evropskemu letu glasbe.

Vse republiške in pokrajinske Glasbene mladine bi si morale izboriti enotno oblikovano člansko izkaznico Glasbene mladine Jugoslavije, ki bi nosilcu v celi Jugoslaviji omogočala enake prednosti (popust pri vstopnini za kulturne prireditve, popust pri javnem prometu ipd.). Obogatiti je treba sodelovanje med GMJ in Zvezo socialistične mladine Jugoslavije.

Glasbene mladine v naših republikah in pokrajinah so bile v preteklih letih v zelo neenakem položaju. Nekatere so dobro delovale in si priborile družbeno podporo. GM Črne Gore in Kosova pa sta v velikih težavah. Zato je revitalizacija teh dveh organizacij ena od najpomembnejših nalog GMJ v prihodnjem obdobju.

GMJ bo morala posebno pozornost posvetiti informiranju. Premalo je prisotna v javnih sredstvih obveščanja, bolje pa se morajo povezati tudi posamezni bilteni in publikacije GM v Jugoslaviji. Vsako četrtletje bi vsaka republiška in pokrajinska Glasbena mladina morala na kratko informirati predsedstvo GMJ o svojem programskem in organizacijskem delovanju.



Delegati GMJ morajo sodelovati na mladinskih in kulturnih festivalih v vsej Jugoslaviji. Nujno je tudi sodelovanje z Zvezo kulturnih organizacij, Zvezo organizacij skladateljev, glasbenih umetnikov, glasbenih pedagogov in orkestrskih umetnikov ter Zvezo sindikatov na jugoslovanski ravni.

Podpreti moramo programsko delovanje Glasbene mladine na mladinskih delovnih akcijah, truditi se moramo, da bi bil končni rezultat tega delovanja ustanovitev brigade Glasbene mladine Jugoslavije.

Republiške in pokrajinske organizacije GM morajo svoje festivale in druge prireditve odpirati mladim umetnikom in članom GM, te prireditve pa naj potekajo skupaj s srečanj aktivistov GM, posvetovanji profesionalnih delavcev GM in udeleženi

mladih umetnikov. Mednarodne akcije Glasbene mladine v Jugoslaviji (Mednarodno tekmovanje mladih glasbenikov v Beogradu, poletni tabor v Grožnjaju, zborovske tedne ipd.) je treba programsko vplesti v aktivnosti GM v celi Jugoslaviji ter ustvariti pogoje za stalno izmenjavo teh programov.

Konferenca Glasbene mladine Jugoslavije je sprejela predlog Glasbene mladine Srbije, da prevzame administrativno delo za GM Jugoslavijo. Načrt delovanja predvideva redno funkcioniranje GMJ ter nekaj skupnih programov. Del finančnih sredstev je zagotovila Zveza socialistične mladine Jugoslavije, nekaj pa bodo morale prispevati republiške in pokrajinske organizacije Glasbene mladine.

KAJA ŠIVIC

6. koncert Mladi mladim

20. maja ob 19.30 uri, velika dvorana Cankarjevega doma

MLADINSKI SIMFONIČNI ORKESTER KONSERVATORIJA GIUSEPPE TARTINI iz TRSTA, dirigent Stojan Kuret
solisti: Mauro Macri, orgle; Cveto Kobal, flavta; Jasna Corrado-Merlak, harfa

Program: Marco Sofinopulo: Un salmo XXII per G. V. za orgle in godala (prva izvedba)
W. A. Mozart: Koncert v C-duru za flavto in harfo KV 299
J. Brahms: 2. simfonija v D-duru op. 73

Vstopnice po enotni ceni 80 din. si rezervirajte pri blagajni CD, telefon (061) 222-815.



Fotografija LADO JAKŠA

Ob dnevu Glasbene mladine

V sredo, 22. maja, bosta v veliki dvorani Cankarjevega doma v Ljubljani dve prireditvi:

ob 10.00 uri bodo na sporedu trije glasbenomladinski programi, ki so jih mladi na šolah večinoma sami ustvarili, naštudirali in jih bodo tudi sami predstavili svojim osnovnošolskim vrstnikom:

BOLNA MUCA — uglasbeno zgodbo, ki je že prava mala opera s solisti, zborom, mišjim baletom, kostumi za muce in miške ter uigrano instrumentalno skupino s klavirjem, izvaja Otroški zbor OŠ Franjo Vruč iz Slovenj Gradca z mentorico Anico Iliš, ki je tudi avtorica besedila in glasbe. (Traja približno 25 minut.) Program smo natančneje predstavili v 1. številki tega letnika naše revije.

SALON EXPON — spevoigra, ki jo bodo predstavili solisti in Mladinski pevski zbor Trbovlje pod vodstvom Ide Virt, bo trajala približno 50 minut, natančneje jo predstavljamo v tej številki.

Med obema glasbeno-scenskima predstavama, pa bo s krajšim (10 minutnim) programom nastopila Orfova skupina iz OŠ Žirovnica na Gorenjskem, ki jo vodi Slavko Mežek.

TA KONCERT JE PRIMEREN ZA OSNOVNOŠOLSKO PUBLIKO, ŠE POSEBEJ ZA SREDNJO STOPNJO.

ob 12.30 uri bo najprej nastopil ZABAVNI ORKESTER GLASBENE MLADINE BELE KRAJINE, ki smo ga predstavili v prejšnji številki revije GM, sledila bo skupina VIVA LA MUSICA, ki jo prav tako predstavljamo v tej številki, kantavtor JANI KOVAČIČ, ki ga večinoma dobro poznate (o njem smo pisali v predzadnji številki), pa bo nastopil kot zadnji na tem koncertu.

TA PRIREDITEV JE NAMENJENA PREDVSEM SREDNJEŠOLCEM, PRIKLJUČIJO PA SE LAHKO TUDI POSLUŠALCI IZ OSNOVNIH ŠOL — VIŠJA STOPNJA.

Dan GM poteka v okviru Evropskega leta glasbe ter prireditve Mladinskega kulturnega tedna, zato lahko naročite brezplačne vstopnice pisмено pri prireditveni poslovalnici Festival, Trg francoske revolucije 1—2, 61000 Ljubljana z oznako »ZAMLADINSKI KULTURNI TEDEN«.

Obe prireditvi ob Dnevu GM bosta tokrat izjemoma namenjeni tako izvenljublanski kot ljubljanski mladi publiki.

Letošnji glasbeni tabori

BELGIJA

Malle — od 6. do 22. julija

Tečaj je namenjen orkestrski in komorni igri (instrumentalistom na starih in sodobnih glasbilih, pianistom, čembalistom in pevcem), vabljeni so poklicni glasbeniki in študenti glasbe od 16 do 30 let.

MADŽARSKA

Pecs — od 5. do 20. julija

Tečaj je namenjen poklicnim glasbenikom in študentom glasbe od 16 do 30 let — instrumentalistom, ki bodo pod vodstvom izkušenih mentorjev muzicirali v orkestru in v komornih skupinah.

KANADA

Orford — mojstrski tečaji in komorna glasba

od 16. do 30. julija — klavir, tolkala, saksofon, pozavna, trobenta in big band

od 30. junija do 7. julija — klavirska pedagogija, klarinet, kontrabas, violončelo

od 28. julija do 18. avgusta — klavir, violončelo, violina, viola, kitara, operna delavnica, godalni orkester in komorna glasba

od 4. do 18. avgusta — klavir
Tečaji so namenjeni izpopolnjevanju študentov višjih letnikov.

POLJSKA

Siedlce — od 1. do 30. julija — simfonični orkester

Bialystok — od 17. julija do 4. avgusta — mojstrski tečaj za harmonikarje in pihalce (flavta, oboa, klarinet, fagot in rog)

Wenecija — od 9. do 15. julija — mednarodni simpozij na temo Kultura in umetnost v vzgoji za mir

ŠPANIJA

Torroella de Montgri — konec julija — mojstrski tečaj flavte pod vodstvom Jeana Pierra Rampala

Torroella de Montgri — od 15. do 31. avgusta — solistična in komorna glasba za klavir, violino, violo, čelo in kontrabas

ŠVEDSKA

Lund — od 15. do 30. junija — simfonični orkester, komorna glasba in glasba za trobilne ansamble, namenjena študentom glasbe od 15 do 25 let

Umea — od 10. do 24. julija — simfonični orkester in komorna glasba za študente glasbe od 16 do 30 let

Umea — od 6. do 18. avgusta — tečaj jazza

Sveg — od 25. julija do 18. avgusta — komorna glasba za študente glasbe višjih letnikov

ŠVICA

Montmelon — Dessous — od 7. do 13. julija — tečaj za pihala in trobila za študente glasbe, stare najmanj 15 let

Oetwil am See — od 8. do 12. julija — elektroakustična glasba za mlade od 15 do 30 let

Boswil — od 8. do 13. julija — teden improvizacije za mlade od 15 do 30 let

Sornetan — od 15. do 28. julija — komorna glasba in opereta
Tečaj je namenjen instrumentalistom in pevcem od 15 do 25 let.

Sornetan — od 5. do 11. avgusta — komorna glasba za godala in pihala pod vodstvom kvarteta Modigliani za instrumentaliste od 15 do 30 let

Bellinzona — od 5. do 11. avgusta — tečaj srednjeveške glasbe

ZVEZNA REPUBLIKA NEMČIJA

Weikersheim — od 30. junija do 5. avgusta — mednarodni operni tečaj za orkester, zbor in pevce — soliste (program: Xerxes G. F. Händla) — delo orkestra in zbora (od 14. julija do 5. avgusta) delo pevcev solistov (od 30. junija do 5. avgusta)

Weikersheim — od 11. avgusta

do 1. septembra — komorna glasba za godala, pihala in klavir (program: Po poteh J. S. Bacha — tristo let komorne glasbe) Tečaj je namenjen študentom glasbe višjih letnikov in mladim poklicnim glasbenikom.

Weikersheim — od 26. do 30. avgusta — mednarodni simpozij na temo Vloga glasbe v razvoju mladih

Sylt — od 29. julija do 17. avgusta — komorna glasba za godala in pihala (program: Maša v h-molu J. S. Bacha) Tečaj je namenjen študentom glasbe in izurjenim ljubiteljem.

IV. POLETNA AKADEMIJA ZA STARO GLASBO V RADOVLJICI

Radovljica — od 21. do 28. julija — tečaji stare glasbe, petja in plesa (kljunasta flavta — Klemen Ramovš, baročna violina — Gertraud Gameraith, baročna petje — Wolfgang Gameraith, čembalo — Lucy Hallman Russell, orgle — dr. Franz Zebinger, lutnja in kitara — Andras L. Kecskes, baročni ples — Gisela Reber)

Podrobnejše informacije o pogojih, posameznih mentorjih in cenah tečajev dobite na GLASBENI MLADINI SLOVENIJE, Kersnikova 4, II, Ljubljana (telefon (061) 322-570). PRIJAVITE SE NAJPOZNEJE DO 1. JUNIJA!

Poletni tabor »Teden kitare 85« v Titovem Velenju

Glasbena mladina Titovo Velenje, Glasbena šola F.K. Koželjski in Glasbena mladina Slovenije bodo **od 23. do 31. avgusta 1985** v Titovem Velenju organizirale poletni tabor kitaristov, ki bo obsegal:

I. tečaj za mlade talente (namenjen mladim kitaristom do 15 let — zaželjeno znanje vsaj 4 razredov nižje glasbene šole)

mentor: Lado Planko

II. mojstrski tečaj kitare (brez starostne omejitve, zaželjeno znanje vsaj 7 razredov glasbene šole oziroma raven srednje ali višje izobrazbe)

mentor: Jerko Novak



III. tečaj za duo kitar (brez starostne omejitve, zaželjeno znanje 6 razredov glasbene šole)

mentor: Igor Saje

Večere bodo zapolnili kitarški koncerti in predavanja na temo kitare kot glasbila in kitarške literature.

Od udeležencev pričakujemo aktivno sodelovanje na tečaju (obvladovanje dveh skladb v prvih dveh tečajih in ene skladbe v duu), udeležbo na sklepnem koncertu ter prisotnost pri koncertih in predavanjih.

Okvirni program (seznam skladb) in **obrazci za prijavo** so na voljo pri organizatorjih in na vseh slovenskih glasbenih šolah in občinskih društvih Glasbene mladine. Ves notni material lahko dobite v **Glasbeni šoli F.K. Koželjski** (Titov trg 4,

63320 Titovo Velenje, tel: (063) 855-918).

Cena tečaja in bivanja (9 polnih penzionov) je 6.000 din. Akontacijo 2.500 din morajo udeleženci vplačati po prejemu potrditve prijave na tekoči račun Glasbene šole F.K. Koželjski (Ljubljanska banka, TB Titovo Velenje, 52800-603-38183 — akontacija za Teden kitare). Razliko med akontacijo in polno ceno je treba vplačati ob prihodu.

Drugim zainteresiranim lahko organizator omogoči bivanje v Domu srednjih šol po ekonomski ceni (polni penzion cca 1.200 din na dan).

Rok prijave je 10. junij 1985!

Pred Drugo godbo

Glasbena Ljubljana bo v dneh med **25. majem in 1. junijem** v znamenju zanimivega tedna **Druge godbe**, ki ga v **Križankah** skupaj organizirajo ljubljanski Center interesnih dejavnosti mladih, ŠKUC-Forum, Festival ter Radu Student in RK ZSMS ter GMS. Namen tedna: soočiti (predvsem mlado) poslušalstvo z lepim številom glasbenih žanrov, s katerimi se to ne srečuje vsak dan, ravno tako pa jih težko predalčkamo z najpogostejšimi glasbenimi obrazci. Tako bomo lahko v teh dneh slišali marsikatero izmed najzanimivejših izvajalcev etnične glasbe, reggaeja, eksperimentalne glasbe, alter-rocka in sodobne improvizirane godbe. Prireditev Druga godba zaključuje niz počastitev, ki so jih v tem mesecu pripravili mladi ob letošnjih jubilejih in »svojem« mesecu.

Sicer pa se Druga godba že začne mladinsko, na sam **Dan mladosti**, s **podelitvijo Zlate ptice**, priznanja, ki ga dobijo mladi poustvarjalci in ustvarjalci, ki sodelujejo na slovenskem kulturnem področju, za izjemne dosežke na različnih področjih umetniškega ustvarjanja. Podelitev v predverju Križank bo spremljal nastop slovenskih ljudskih godcev. Že isti večer, **25. maja** pa nas v letnem gledališču čaka prva glasbena poslastica, nastop ameriških **United Front**, enega najbolj vidnih predstavnikov sodobne afro-ameriške improvizirane godbe osemdesetih let. United front so uspešni nadaljevalci tiste osveščene afro-ameriške glasbene tradicije, ki se je v šestdesetih letih izoblikovala v getih Chicaga, ob pomoči AACM, in z marsikatero predpostavko spominjajo na legendarne Art Ensemble of Chicago. Pri tem pa so United Front svoj izraz oblikovali v precej drugačni sredini, na Zahodni obali ZDA, v San Franciscu. Prezreti pa ne bi smeli tudi gosta tega večera, mlade ljubljanske jazzpunk skupine **Miladojka Youneed**, ki smo jo v naši reviji letos že predstavili. Ponovno bi se moral videti v Križankah že **27. maja**, na koncertu francosko-zairske skupine **Zazou/Bikaye** in sardincev **Suonofficine**. Skupina **Zazou/Bikaye** združuje prvine etnične glasbe Zaira z izkušnjo evropskega elektronskega eksperimenta. Bony Bikaye, pevec in basovski kitarist, je doma v Zairu, a živi in dela v Parizu. Njegove pesmi navdihujejo različne oblike centralnoafriške glasbe. Hector

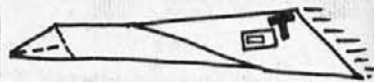
Zazou, francoski skladatelj, rojen v Alžiriji, pa kljub svoji glasbeni eklektičnosti vselej ohrani svežino in okus. **Suonofficina** prihajajo s Sardinije in so trdno zasidrani v ljudski glasbeni kulturi tega otoka. Vseeno pa ne ostajajo le pri oživiljanju tradicije. Njihov pristop do nje je izrazito sodoben, pri čemer se pogosto naslanjajo na znanje, ki so ga dobili v rocku ali jazzu. Temu koncertu v letnem gledališču bo sledil še nočni recital v Viteški dvorani, na katerem se nam bodo predstavili mladi slovenski pianist **Bojan Gorišek** z izborom iz sodobne klavirske literature (Turel, Matičič, Crumb) in **Ibi Kongo** (glas) ter **Miloš Bašin** (tolkala) z novo skladbo mlade slovenske skladateljice **Brine Jež**. V torek, **28. maja**, se nam bo na koncertu v **Galeriji ŠKUC** predstavil vodja glasbene delavnice **Dennis Gonzales** s svojim triom. V sredo, **29. maja**, se bomo v predverju Križank najprej srečali z novosadsko skupino **Ritual Nova**, ki svojo glasbo oblikuje znotraj koordinat, ki jih določajo panonska etnična glasba, improvizirana glasba in minimalistična glasba, pri tem pa skuša glasbo tudi povezati z ostalimi mediji, predvsem slikovnim. Drugi nastopajoči, poljska **Radio Warszawa**, pa na svojem nastopu združuje moderne prvine multimedialne predstave-performancea, kabareta in alter-rockovskega razgrajevanja standardnih vzorcev in oblik. Pri tem ohranja zavzeto razmerje do družbene in glasbenega konteksta, v katerem deluje. Prezreti ne bi smeli tudi nastopa skupine za sodobni ples **Plesni teater**, ki deluje v okviru ljubljanskega Centra interesnih dejavnosti mladih (**četrtak, 30. maj**). V petek se nam bo najprej predstavila znana sarajevska skupina za eksperimentalno glasbo, **Masmantra**. Tudi o tej smo v reviji letos že pisali. Temu nastopu bo sledil še nočni re-

cial. Predstavili se nam bodo mladi wiesbadenski »free jazz« trio **Wiel?** in pa grški pianist **Sakis Papadimitriou**, ena ključnih osebnosti evropske improvizirane godbe osemdesetih let. **Papadimitriou** je eden redkih, ki jim uspeva zaobiti past samonavljanja, ki jo nastavlja že dosežena izkušnja improvizirane godbe, in ustvariti svojsko zvočno podobo. Veliki finale Druge godbe bo **1. junija**. Na njem se nam bo najprej predstavil **Dennis Gonzales** s svojim **glasbeno delavniškim orkestrom**, ki bo vse dni Druge godbe nastajal in vztrajno vadil v prostorih CIDM-a na Kersnikovi 4. Lani je Gonzalesova delavnica pomenila pravi prelom v mladem slovenskem jazzu. Kako bo letos? Večer in teden pa bo zaključil nastop enega trenutno najbolj znanih reggae poetov, **Benamina Zephanaha**. Benjamin je izkusil vse preizkušnje, ki v Veliki Britaniji čakajo mlade pripadnike »obarvane« skupnosti — od športnih uspehov prek izključitve iz šole in zaporne kazni. Prav med prestajanjem le-te je začel snovati svojo poezijo. Po vrnitvi na svobodo je izdal svojo prvo knjigo pesmi, začel pa je tudi igrati bas kitaro v reggae skupinah. Njegova velika plošča je ravno te dni izšla tudi pri našem »Helidonu«. Sicer pa njegov repertoar obsega njegove pesmi, »opremljene« z reggae glasbo v širšem smislu. Poseben ton mu daje mirna, a odločna rastafarjanska militantnost, značilna za novo samozavest mladih britanskih črncev. »Rastamana« bo na nastopu spremljala skupina izkušenih reggae glasbenikov.

V dneh med 25. majem in 1. junijem nas torej čaka obilo prijetnih glasbenih presenečenj.

PBČ

Fotografiral: LADO JAKŠA



Valentin Radu, orgelski recital, CD, 1. aprila

Messiaen, Bach, Albright, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Vienne, Brahms, Durufle. To so avtorji, katerih skladbe je Radu izvajal. Zanimivo, da jih ni izvajal v kronološkem zaporedju, kot smo že skorajda vajeni, vendar pa to ni niti najmanj motilo, celo nasprotno. Program je bil namreč izbran tako, da je publika skladbam z lahkoto sledila. Dobra tehnika (tudi pedalna, ki jo je prikazal v Albrightovi Gigi za pedale solo), pa izbor nekaterih manj znanih lahkotnejših skladb (npr. Vienne: Carillon de Westminster) sta prevzela poslušalce, od katerih se je poslovil s tremi dodatki.

TOMAŽ RAUCH

Evropsko leto glasbe v Tolminu

V Šolskem centru »Vojvodina« v Tolminu so **26. marca** učenci in pedagogi osnovne in glasbene šole (skupaj z zunanji oddelki) izvedli skoraj dvourni program glasbe Bacha, Händla, Scarlattija in sodobnikov. Nastopali so posamezno, v manjših zasedbah in osnovnošolci v pevskem zboru. Koncert je lepo izzvenel, pa tudi publika je bila zadovoljna, saj te zvrsti glasbe v takšnem obsegu nima velikokrat možnost poslušati. Tako so se ljubitelji resne glasbe v Tolminu vključili v praznovanje evropskega leta glasbe.

TOMAŽ RAUCH

1. koncert Komornega zbora

RTV Ljubljana ob štiridesetletnici ustanovitve je v sredo, **10. aprila**, v dvorani SF prinesel 17 prazvedb del slovenskih skladateljev. Vsekakor je potrebno, da imamo Slovenci polprofesionalni pevski korpus, sposoben vrhunske poustvarjalnosti, in to poslanstvo Komorni zbor že 40 let uspešno opravlja, še posebej z izvedbami za nj napisanih domačih del. Tudi tokrat je bil zbor z dirigentom dr. Cudermanom veren in zanesljiv interpret tega, kar je dobil v delo. Skladbe pa so s teksti vred ustvarile nenavadno, mrakobno razpoloženje, morda odraz časa, v katerem so nastale. Čeprav so bile na sporedu samo novitete, se je zdelo, kot da smo večino tega že nekje slišali, od povsod po nekaj, še najbolj kompaktna se je zdel Vrabčeva V spomin Ivanu Cankarju. Tako je dodatek, Lajovčev Lan, kljub starosti izzvenel kot najboljša skladba večera.

ROR

Biennalu v spomin

V dneh od 19. do 25. aprila se je v Zagrebu odvijal trinajsti glasbeni biennale. Koncept prireditve je nudil izsek iz avantgardne klasike 20. stoletja, iz jugoslovanske glasbene sodobnosti, eksperimentalnih projektov in strokovnega razglabljanja. Načinčno:

veni, vidi... John Cage, Luciano Berio, Iannis Xenakis, Vinko Globokar, Dieter Schnebel, Krzysztof Penderecki;

brez »manjših« ni »večjih«? Jakob Jež, Ruben Radica, Lojze Lebič, Davorin Kempf, Milko Kelemen, Marko Ruždjak, Vladimir Tošić, Frano Parač, Vladan Radovanović, Miroslav Štakić;

nesigurnost — pol svobode? (John Driscoll), (George Adams), Tom Johnson, Anestis Logothetis, Bor Turel.

Konfrontacijo kompozicijsko-muzikoloških stališč je omogočil simpozij z naslovom: Skladateljske sinteze osemdesetih let.

Več o Biennalu si preberite v naslednji številki GM.

MIRJAM ŽGAVEC

Organizatorjem Zagrebškega bienala je uspelo v prireditvi vključiti nastop ameriškega skladatelja **Johna Cagea**, ki se je odzval tudi ljubljanskemu povabilu. O tem zanimivem avtorju je bilo že veliko napisanega in povedanega in njegov sloves je privabil dokaj pisano in neobičajno občinstvo, ki je do zadnjega kotička napolnilo srednje dvorano CD. Cage, eden od utemeljiteljev najsodobnejših glasbenih poskusov, zadnja leta več premišljuje o zvoku kot komponira. Svojo pozornost usmerja v zvok, s katerim izziva meditacijo, človekoljubnost. Zanima ga sprotno nastajanje, nepredvidljivost, možnost čim večjega števila kombinacij. Koncert so sestavljale štiri enote — skladba za štiri (dva tolkalca, klarinetista in pianista), minimalistična kompozicija štirih zvočnih linij brez določenega ritma in nape-tosti, ki sloni na zanimivosti posameznih tonov in zvočnih kombinacij; branje treh krajših besedil, ki jih je skladatelj »prebral« na osnovi improviziranja v izgovorjavi posameznih glasov, v intonaciji in podarkih; ponovitev prve skladbe v skrajšani obliki in drugačnem prepletanju linij; kratek humoren pogovor med skladateljem in občinstvom, ki ga je vodil dr. Andrej Rijavec.

KŠ

V zadnjih dneh aprila je Cankarjev dom povabil dve tuji gledališki predstavi, ki temeljita na pantomimi. Dunajsko gledališče **Seraplona** je veliki oder CD napolnilo z igro zvokov, gibov in svetlobe in prikazalo lepljenko fantazijskih prizorov neke

Luciano Berio v Ljubljani

Morda se mi je Beriova Simfonija (1968) z odra velike dvorane Cankarjevega doma zdela drugačna, kot sem jo poznala doslej. Poslušati tako glasbo v prostoru, kjer se običajno sklopi tonskih doživetij sprti namerščajo, je nekaj drugega kot sprejemati jo prek avdio-medijev. Silovitost nekakšnega monteverdijevsko-orfeičnega speva, na novo pretolmačenega z bizarno beriovske glasbene erotiko mi je do te izvedbe puščala vizijo »proste igre«, ki mora biti »izven«, če naj bo to, za kar sem jo med poslušanjem naredila. Naredila pa sem jo za svojevrsten glasbeni obred z močno podčrtano ordo-skilo iluzijo, kar seveda ta glasba tudi je. Toda, ali lahko živi glasbeni obred »navlada« klasično-koncertantnega, ali lahko taka glasba prenese va-

jene institucionalno-socialne okvire?

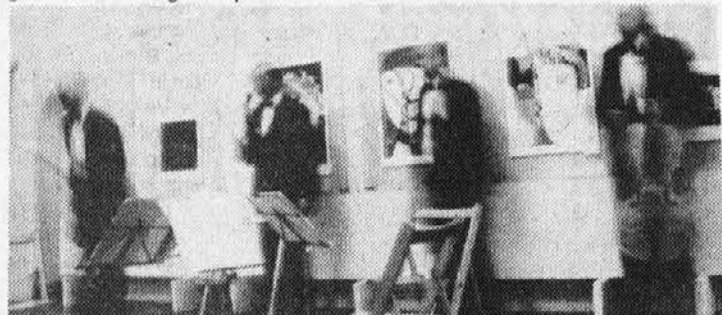
Spoprijem je sicer pokazal odlike Beriovega ustvarjanja, tako muzikalno gradnjo kot tudi skrajno okusno doziranje ter selektivnost v izboru in predstavitvi domislic. Vendar glasba ne more čez izvajalca: če ne doseže njegove osebne izkušnje, moč odpoje. Tako mentaliteta večine orkestrašev (ob vidnem naporu) ni bila sposobna prenesti tujega specifičnega naboja, na katerega se je potrebno naučiti odzivati izven poznanih muzikalnih standardov. Zmanjkalo je, se pravi, odzivnosti na čudaško igro glasbenih bitij, na samoironijo, na takozvano čustveno distanco. Ustanovljena integriteta je ostala neokrnjena, vaje socialne

scene ni bilo moč odmisli. Glasba se je zaustavila v fragmentarnosti, celo v mučnih navzkrižjih, ki so v tretjem stavku skoraj privedli do oblikovne razpuščenosti (kar je tudi krivda avtorja-dirigenta), kratkoma, ni se mogla prebiti čez »zaprtosti« in seči dlje.

Zdi se, da je Berio tudi sam pripomogel k očuvanju našega »marmornatega« glasbenega trenutka. Ne samo, da je kot dirigent večkrat zatajil in da ni v svojo skladbo vložil (za Ljubljano) prepotrebne »dionične duše«. Že s samim izborom drugih dveh kompozicij je dal povedati, da kot pravi Berio v taki obliki in na takšnem koncertu najbrž ni potreben. (fuj, grde muhice, zakaj bi pikale ljudi, ki so že izgubili repe in nimajo s čim opletati, bi rekel Gombowicz). Tudi zato nam je najbrž ponudil skladbi Folk songs (ki je, priznajmo, efektno in okusno nenevarna) in Requies, ki bi ga lahko označili kot utrjeno-subtilni hommage nečemu, kar je nekaj res bilo, kar pa lahko danes (skladba je novejšega datuma, posvečena bivši družici — pevki Cathy Berberian) izpoje samo še »post-beriovske«.

MIRJAM ŽGAVEC

Fotografiral: **LADO JAKSA**



Glasbena delavnica

V sklopu ljubljanske prireditve Druga godba, ki jo v dneh med 25. majem in 1. junijem v Križankah organizirajo ljubljanski CIDM, ŠKUC-Forum, Festival, Radio Študent ter Republiška konferenca ZSMS in Glasbena mladina Slovenije, pripravljata ljubljanski Center interesnih dejavnosti mladih in Glasbena mladina Slovenije »glasbeno delavnico« (workshop), namenjeno mla-

dim glasbenikom, ki jih zanimajo izmenjava izkušenj, nova glasbena spoznanja ter skupno igranje, ob tem pa zadovoljivo obvladujejo instrument in poslušajo jazz. Delavnica bo potekala od nedelje, 26. maja do petka, 31. maja, z dvema vajama dnevno (dopolodne vaje po skupinah, popoldne pa skupaj) in možnostmi prostega muziciranja (skupaj 10 vaj). Vodil jo bodo trije ameriški glasbeni-

ki, trobentača Dennis Gonzales in Rob Braxeslee ter bobnar Gerard Bendix. Delavnica je odprta vsem jazzovskega uka željnim, ker pa je število sodelujočih žal omejeno, čim prej izpolnite prijavnico in jo pošljite na vanjo vpisani naslov. Pristopnino 1750 din lahko plačate osebno na Glasbeni mladini, Kersnikova 4, Ljubljana ali pa jo nakažete na njen naslov s pošto nakaznico s pripisom »Za workshop«. Dennis Gonzales bo po glasbeni delavnici izoblikoval orkester, ki bo nato v soboto, 1. junija nastopil v velikem avditoriju Križank v sklopu prireditve Druga godba, v naslednjem tednu pa se bo odpravil tudi na krajše koncertiranje po Sloveniji. V primeru organizacijskih težav, prevelikega števila interesentov ali višje sile bodo prijavljeni lahko dvignili svojo pristopnino v prostorih Glasbene mladine Slovenije.

PRIJAVNICA

Prijavljam svoje sodelovanje v »glasbeni delavnici«, ki jo organizirata Glasbena mladina Slovenije in Center interesnih dejavnosti mladih, Ljubljana, od 26. do 31. maja 1985 v prostorih Centra interesnih dejavnosti mladih, Kersnikova 4, Ljubljana.

Ime in priimek _____

Naslov _____

Telefon _____ Glasbilo _____

Datum _____ Podpis _____

Op. t. Pristopnina poravnana osebno/po pošti

Za vse podrobne informacije se obračajte na Center interesnih dejavnosti mladih, Kersnikova 4, Ljubljana ali na telefon 329-850.

Salon Expon

SALON EXPON — je naslov spevoigre, s katero se bo predstavil na Dnevu Glasbene mladine 22. maja v Cankarjevem domu Mladinski pevski zbor Trbovlje s solisti in zborovodkinjo Ido Vrt, ki bo vodila predstavo izza klavirja.

Na odru se odvija peto-govorjena zgodba v dveh delih. Najprej se predstavi lastnik tako imenovanega Salona Expona, mojster Skazomaz, ki v svojem večkrat ponavljajočem se songu dela reklamo za svojo Ekspresno Popravljalnico Osebnih Napak. Njegove »žrtve« postanejo različne pravljicne osebe: Tri lepo okrogle pujske spremeni mojster v vitke prašičke, hudobno čarovnico v

belo Sneguljčico, skrajša in polepša Ostržkov dolgi nos, Pepelkino sivo obleko zamenja za pravljicno lepo biserno oblačilo, sedem palčkov pomladi za sto let. Toda v drugem delu zgodbe se izkaže, da zdaj vsa ta polepšana in idealizirana bitja v svojih pravljicah ne uspevajo več. Otroci jih grajajo, bitja pa spoznajo Skazomazovo prevaro in odločijo se, da mu bodo skupaj sodila. Ker doženejo, da ni ravnal tako iz hudobije, temveč iz nevednosti, je sodba mila in poučna. Njegov salon — »popravljalnico« spremeni v »poudarjalnico« osebnih napak.

Glasbeni delež spevoigre izpod peresa Jožeta Skrinjarja, ki povezuje

govorjene dele zgodbe, je v glavnem grajen na blagovojnih solističnih spevih oziroma duetih in tercetih, kjer so ob klavirski spremljavi večinoma lepo izkoriščene zmožnosti posameznih pevskih glasov. Skupinsko petje je zaradi narave zgodbe same žal premalo izkoriščano, saj dobi zbor vidnejšo vlogo šele kot porota ob koncu zgodbe. Hudomušno in v rimah postavljeno besedilo Jane Kolarič (znano tudi iz Pavlihe) je preprosto in zato dovolj učinkovito režijsko obdelala Anica Kužnikova. Če k temu dodamo še soustvarjalni delež pretežno osnovnošolskih otrok, ki so glavni nosilci glasbeno-scenskega dogajanja na odru, ugotovimo, da gre za že kar višjo stopnjo amaterskega delovanja, s kakršnim se verjetno ne more pohvaliti ravno vsak malo večji kraj.

DF

vrste sodobne *commedie dell'arte*. Teme, zbrane z vseh vetrov, je spremljala najrazličnejša glasbena podlaga, ki je bila žal dokaj slabo posneta in precej preglasna. Mislim, da smo glede na propagandne besede prireditelja od tega gledališča pričakovali precej več.

KŠ

Aprila sta se v **Veliki dvorani Cankarjevega doma** v tednu dni zvrstila kar dva koncerta **Rumenega abonmaja**.

5. aprila je Simfoničnemu orkestru Slovenske filharmonije dirigiral gost iz Madžarske **György Lehel**. Njegovo izvajanje *Bachove Suite št. 3 v D-duru* je bilo vse preveč enolično in za današnje pojme zastarelo. Kljub pogostim repetitcijam je *Bachova Kantata BWV 202 Weichet nur, betrübte Schatten* zavenela manj dolgočasno, predvsem po zaslugi madžarske solistke *Eve Andor*. V drugem delu koncerta pa so Filharmoniki izvedli *Simfonijo št. 4 v B-duru op. 60 Ludwiga van Beethovna*. Ta je verjetno ena izmed manj priljubljenih Beethovnovih simfonij in le posebno živa in izrazno močna interpretacija bi lahko navdušila občinstvo.

Povsem drugače je bilo **12. aprila**, ko je Filharmonike vodil nemški dirigent **Wolf-Dieter Hauschild**. K večjemu uspehu koncerta je gotovo prispeval tudi program tega večera. *Bachovemu Koncertu za dve violini in orkester v d-molu* je sledila *Kantata BWV št. 169 Gott soll allein mein Herze haben*. Tokratno izvajanje Bacha je bilo neoporečno. Veliko priznanje velja solistom: *Darku Lina-riču* in *Romeu Druckerju* pri izvajanju violinskega koncerta, *Andreju Jarcu* za zahtevno izvajanje orgelskega parta kantate, predvsem pa *Marijani Lipovšek*, ki je s svojim mehkim mezzosopranom navdušila ljubljansko občinstvo. *Kantato sklne štiri-glasni koral*, ki ga je odpel *Consortium musicum* z zborovodjo *Mirkom Cudermanom*. V drugem delu koncerta smo poslušali *Pesmi za umrli* otroki za glas in orkester, *Gustava Mahlerja*. Tu je umetniška interpretacija *Lipovškove* dosegla svoj višek.

NINA MESEC

Angelic Upstarts & co., 19. 04., Ljubljana

Simpatičen večer ob lepem številu pomislekov. To je verjetno najkrajša možna oznaka tega aprilskega rotnenroll dogodka. Pri tem so daleč najmanj pokazali **Quod Masaker**, ki na velikem odru še zdaleč niso imeli tiste zanesljivosti in energije, s katero so se odlikovali na koncertih po manjših luknjah. Precej drugačen vtis so pustili **Niet**. Sigurni, prepričani vase, so imeli drugi najboljši

Glasbene edicije DZS

Državna založba Slovenije je bila prva pri nas, ki je pred 40 leti začela z glasbenimi izdajami, zato je bila predstavitev prvega sklopa izdaj o evropskem letu glasbe še posebej svečana. Monografija o orglah predstavlja sto orgel z območja celotne Slovenije. Založba se je odločila zanjo zaradi izvirne zamisli avtorjev *Milka Bizjaka* in *Eda Škulja* ter zaradi neraziskanosti tega glasbenega področja pri nas. Vsakim orglam je v knjigi namenjena ena stran teksta, na drugi strani pa so enakovredne fotografske predstavitve posameznih glasbil, čudoviti izdelki mojstrov: *Oskarja Dolenca*, *Janeza Korošina*, *Marijana Smerketa* in *Zorana Vogrinčiča*. Vsa predstavljena glasbila so le izbor iz bogate tovrstne zapuščine in prikazujejo pregled razvoja orglarske obrti na našem območju od obdobja baroka in klasicizma (avtor tega dela je *Milko Bizjak*) do romanike in današnjih dni (avtor *Edo Škulj*). Poleg izdelkov domačih orglarskih delavnic je v knjigi opisanih tudi več orgel, ki so jih postavili tuji mojstri. Kakor ugotavljata avtorja, se tudi na orglarski umetnosti jasno odraža križanje dveh stilno različno opredeljenih kulturnih tokov na Slovenskem — zahodnega, beneškega in vzhodnega iz *Gradca*, pomemben vpliv pri nas pa so imeli tudi orglarji iz *Tirolske*, ki so se oprijemali obeh omenjenih tokov. Knjigo sta recenzirala akademik *dr. Dragotin Cvetko* ter *prof. Vladislav Šaban*, organolog iz *Zagreba*. Tik pred prazniki jo je natisnila tiskarna *Ljudske pravice*, takoj po praznikih pa bo

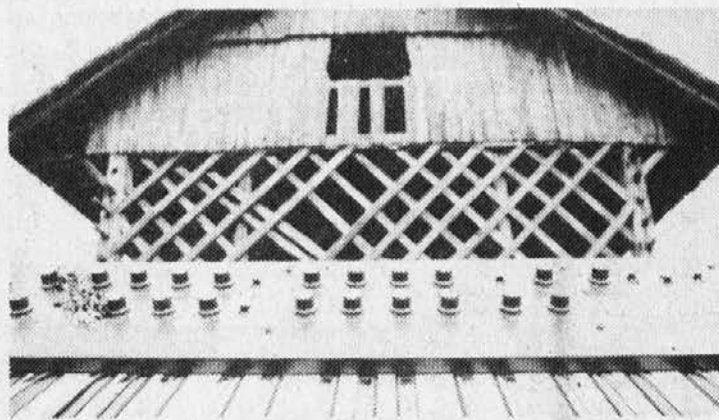
knjiga izšla še v angleškem in nemškem jeziku. Hkrati s knjigo je izšla še gramofonska plošča z enakim naslovom, ki je v celoti posneta v cerkvi v *Crngrubu* (tonski mojster *Silvo Žnidaršič*), kjer so bile lani restavrirane orgle iz leta 1743. Kakor je poudaril rekonstruktor *Hubertas von Kerssenbroch* iz *Münchna*, so bile te orgle še povsem v prvotnem stanju, brez kakršnihkoli kasnejših posegov, in ko so restavriratorji poravnali piščali, so lahko občudovali originalni baročni zvok, ki ga ni več moč doživeti nikjer drugje v Evropi. Ta zvok zdaj lahko občudujemo tudi na gramofonski plošči (izdelek *Heli-dona* in *Jugotona*) z deli *Pasquinija*, *Carissimija*, *Zipolija*, *Lisse*, *Jakoba Zupana* in *Julija Bajamontija* ter dveh neznanih avtorjev, ki jih izvaja organist *Milko Bizjak*. Mladi organist, ki se ukvarja tudi z organološkimi in muzikološkimi raziskavami, rad uvršča v svoje sporede novoodkrita dela; hje-

gove raziskave pa se v zadnjem času nanašajo tudi na odkrivanje bogate glasbene zapuščine, rokopisov, ki jih hrani *Študijska knjižnica* v *Ptuju*. V prvih treh zvezkih *čembalskih skladb*, ki jih je izdala in predstavila *DZS* (izbor in redakcija: *Milko Bizjak*) so izšle *Partite* manj znanih avtorjev *Bircka* in *Steinbacherja* ter *Divertimenti* skladatelja *Wagenseila*. Komponisti sicer niso našega porekla, vendar njihove skladbe (z drugimi, ki jih hrani *ptuj-ska zapuščina*) pričajo o stilni usmeritvi glasbenega življenja na slovenskih tleh.

Glede na to, da je (oziroma bo) večina tovrstnih del natisnjena prvič, ne gre tega dejanja gledati le kot popestritev naše glasbene literature, temveč kot pomembno glasbeno pridobitev tudi v širšem evropskem in svetovnem merilu.

DARJA FRELIH

Fotografiral: LADO JAKŠA



VII. kongres glasbenih pedagogov Jugoslavije

Ljubljanski nastop doslej. Posebej je treba pohvaliti njihovega frontmana, ki v Sloveniji trenutno nima prave konkurence. Sicer pa se skušajo fantje še vedno bolj ali manj posrečeno držati mejne črte med novim punkom in novorockovskim mainstreamom. Pri tem pa je grande finale z **Angelic Upstarts** pustil predvsem simpatičen vtis. Upstarts so pošteni in neposreden proletarpunkovski bend, ki mu je ostalo še toliko energije in ostrine, da na koncertu še vedno pritegne. A to je tudi vse. Ravni solidnega, glasbeno zmerno konservativnega pubrockersko punkerskega benda, ki poslušalce zabava s svojimi starimi hiti, žal niso presegli.

Dom svobode, Šentvid, marec 85.

Na prvi pogled prav posrečena ideja predstaviti **tri najodmevnejše jugoslovanske ženske skupine** na enem koncertu je uresničena pustila dokaj mešane vtise. Razložek med normalno rockovskimi Boyami/Kakadujem in Tožibabami — glasbeno gverilo, je bil vse prevelik, tako da celo kriteriji ocenjevanja glasbe enih in drugih niso mogli biti enaki ali enako razporejeni. Reški **Kakadu** so korektna novovalovska pop skupinica s kar dobro pevko in dvema ali tremi nosilnimi skladbami, ki pa začne po simpatičnem začetnem vtisu s svojo neizrazito glasbo hitro dolgočasiti. Od novosadskih **Boy** sem pričakoval precej več kot le medel odmev na sofisticirani rock tipa X mal Deutschland/This Mortal Coil, ki se ob nekaterih redkih intenzivnih skladbah izgublja v ohlapnosti in monotoniji. Nastopi **Tožibab** so vedno bolj prečiščeni in vedno bolj dobivajo razsežnosti diletantskega anti-koncerta. Pri tem pa se znajo »frajle« ob svojem eno ali dvoakordnem ustvarjanju zvočnega kaosa na odru tudi same zabavati.

PBC

NAPOVEDUJEMO

Prireditve v Cankarjevem domu, 21. maj — **Koncert učencev SGBŠ Ljubljana**, 27. maj — klavirski recital **Leonarda Pennaria** (Chopin, Debussy, Brahms, ...), 1. junij — rumeni abonma — **Bachov Pasijon po Mateju** — Simfonični orkester SF z gosti. **Koncertni atelje Društva slovenskih skladateljev** — 20. maj — **Monika Skalar** (violina), **Božo Mihelčič** (violina), **Andrej Jarc** (klavir), (**Krek, Mihelčič, Golob**).

Radijske oddaje

Iz dela **Glasbene mladine** z zvočnimi ilustracijami člankov o manj znanih avtorjih in poustvarjalcih 7. številke (**Berio, Viva la Musica, pa še kaj**) bo na sporedu prvega programa Radia Ljubljana v soboto, 1. junija ob 18.30.

Konec minulega leta so se v **Sarajevu** zbrali glasbeni pedagogi Jugoslavije na VII. kongresu.

Jedro kongresa sta bili dve temi, ki sta bili podani v dveh glavnih referatih. Prva tema: Enotnost v izgradnji in razvoju glasbenega izobraževanja in glasbene kulture narodov in narodnosti Jugoslavije (referat prof. Benislava Popovića, prorektorja univerze umetnosti iz Beograda). Na to temo smo slišali tudi šest koreferatov, med katerimi je močan vtis in tudi odziv doživelo razmišljanje slovenske predstavnice **Ide Virt**, ki je kritično ocenila položaj glasbenega pouka in pedagoga v osnovni šoli v Sloveniji.

Druga tema, Današnji trenutek in perspektive razvoja glasbenega šolskega sistema v Jugoslaviji (referat **Bojana Dunderskega**, profesorja Glasbene šole »Stanković« iz Beograda). Tudi na to temo se je zvrstilo deset razpravljalcev, ki so vsak iz svojega okolja podali sliko stanja, glasbenega šolstva. Splošen vtis je, da je stanje po republikah in pokrajinah različno, nikjer pa ni povsem urejeno in zadovoljivo.

Po referatih in razpravah so bili izdelani zaključki, ki obvezujejo. Mrežo glasbenih šol je potrebno razširiti, saj bomo le tako lahko dosegli

množičnost glasbene kulture. Izboljšati moramo materialno bazo, tako da bo omogočeno pravilno vzgajanje na glasbenem področju od vrtcev pa vse do visokih glasbenih šol.

Omogočiti je treba nabavo avdiovizualnih sredstev in instrumentov za šole, učence in učitelje, in to brez carinskih dajatev. Že v predšolskih ustanovah je potrebno delovanje glasbenega pedagoga, ki bi strokovno pomagal vzgojiteljicam.

Tudi pouk glasbene kulture, ki ga izvajajo učitelji razrednega pouka v osnovni šoli, mora potekati v sodelovanju s strokovnimi delavci. V tretjem razredu osnovne šole morajo glasbeni pouk prevzeti strokovni učitelji, kjer je to možno, pa še prej. Razprava je pokazala tudi potrebo po spremembi načina ocenjevanja tega predmeta v osnovni šoli.

V srednjem šolstvu je treba ločiti pouk glasbene in likovne umetnosti in oba programa izvajati samostojno.

Pouk instrumenta na pedagoških akademijah za učitelje razredne stopnje se mora izvajati temeljiteje, zmanjšati je treba število učencev v skupinah, program študija instrumenta je treba povečati.

Nujno moramo izdelati enoten zakon za glasbene šole, kjer zakon

že obstaja, ga je treba dopolniti.

Pri vpisu v glasbene šole moramo v večji meri vpisovati tudi na deficitarne instrumente in pri tem ukiniti šolnino. Problem so tudi ugaševalci klavirjev oziroma popraviljalci instrumentov, ki naj bi tudi dobili delovno mesto v glasbeni šoli.

Truditi se moramo za zmanjšanje potrošniške miselnosti v glasbenem življenju, s propagiranjem umetniških vrednot in zmanjšanjem propagande kiča v glasbi. Posameznim institucijam moramo onemogočiti, da s spretnostjo in materialnimi možnostmi kvarno vplivajo na merila kulturnih vrednot v naši družbi.

Izboljšati moramo delovne razmere poklicnih in ljubiteljskih ansamblov v vseh okoljih, kjer delujejo. Izredno nadarjenim učencem moramo v večji meri omogočiti napredovanje in jim dati možnost, da se s koncerti prek Glasbene mladine hitreje uveljavijo.

To je le izvirček iz zaključkov, ki smo jih prisotni na kongresu potrdili. Nalog in problemov je na tem področju še mnogo. Upamo lahko le, da bo do naslednjega kongresa vsaj del teh problemov rešen, kar pa je v veliki meri odvisno od nas, glasbenih pedagogov.

Na kongresu so potrdili predlog predsedstva za dodelitev »Povelje« in imenovanje za »Častne člane« Zveze združenja glasbenih pedagogov Jugoslavije. To sta najvišji priznanji, ki jih podeljujejo najzaslužnejšim glasbenim pedagogom v Jugoslaviji. Poveljo je prejelo 36 pedagogov iz vse Jugoslavije, od tega je pet dobitnikov iz Slovenije: **Boris Čampa, Ali Dermelj, Miran Hasl, Aleksander Lajovic in Matja Terceļ**. Prav tako je 36 posameznikov imenovanih za Častnega člana Zveze združenja glasbenih pedagogov Jugoslavije. Med Slovenci: **Darinka Bernetič, Janez Bitenc in Roman Klasinc**.

Naj dodam, da je bil kongres dobro organiziran, spremljali so ga večerni koncerti mladih umetnikov. Koliko je uspel, pa bo pokazal čas vse do VIII. kongresa.

MAJA JURGEČ

Fotografija LADO JAKŠA



Glasbeni pedagog

Danes pa nekaj o usmerjenem izobraževanju.

Prof. Barbara Požar poučuje glasbo na **Srednji pedagoški šoli** in si je v več desetletnem poučevanju pridobila veliko izkušenj. Srednja pedagoška šola ali Gimnazija pedagoške smeri, kot se je ta šola poprej imenovala, nudi dijakom tri različne smeri: družboslovno, naravoslovno in pa razredni pouk. Prof. Požarjeva se je vse svoje življenje borila za čim bolj kvaliteten pouk glasbe v prvem, drugem, tretjem in četrtem razredu osnovne šole. Enajst let je honorarno poučevala metodiko glasbene vzgoje na Pedagoški akademiji, veliko pa je tudi delovala na terenu po celi Sloveniji, kjer je vodila seminarje za učitelje glasbenega pouka.

Srednja pedagoška šola mora dijakom, ki se odločijo za poučevanje na razredni stopnji, dati vse strokovno znanje, potrebno za opravljanje tega poklica. Glasbeni pedagog na tej šoli je odgovoren, da po štirih letih izroči Pedagoški akademiji strokovno usposobljenega študenta. Akademija pa naj bi mu pokazala predvsem metodično pot za posamezne razrede na razredni stopnji v osnovnih šolah.

Usmerjeno izobraževanje zahteva enotno izobrazbeno osnovo v prvih dveh letnikih na vseh srednjih šolah. To seveda pomeni zelo majhno število ur glasbenega pouka — ta je zastopan le z eno uro na teden, deležni pa so ga vsi dijaki Srednje pedagoške šole, ne glede na usmeritev. V prvem letniku je ocena iz glasbenega pouka opisna, to pa še bolj podpira miselnost, ki jo dijaki navadno prinesejo iz osnovne šole — da je glasba le predmet zabave. Učni načrt za prvi dve leti je pregled spoznavanja glasbenih oblik in zvrsti. Osnovna šola ne daje zgodovinskega pregleda skozi glasbeno zgodovinska obdobja, zato je zelo težko začeti s problemsko obravnavo glasbe v prvem letniku. Učbenik umetnostne vzgoje je vse preveč teoretično zasnovan, veliko je naganja snovi brez pravega razumevanja, obravnavanja ogromnega števila glasbenih oblik, skladb skozi obdobja, vnašanja teoretičnih poglavljev. Predvsem pa manjka obravnavanje Orffovega instrumentarija in dela z njim, kajti ta je lahko glavni pripomoček pri muziciranju učencev pri razrednem pouku. Premajhno

število ur tudi ne dovoljuje analitičnega poslušanja glasbe.

Tudi v tretjem in četrtem letniku se nadaljuje prejšnji razbiti, razdrobljeni koncept glasbenega pouka. Učenci na Srednji pedagoški šoli naj bi se odločali za usmeritev šele v četrtem letniku. Vendar skušajo pedagogi to prepozno usmerjanje omiliti s tem, da učenci, ki so se odločili za razredni pouk, že v tretjem letniku začnejo s poukom klavirja. Namesto, da bi učenca vpregli v delo v prvem letniku, ga tedaj spustijo, v četrtem letniku, ko bi ga strokovno usposobljenega morali predati pedagoški akademiji, pa ga vprežejo s tremi urami na teden in mu skušajo v kratkem času dati čimveč.

Glasbena vzgoja je dolgotrajen proces in učenec, ki se je odločil za razredni pouk, bi moral že takoj v prvem letniku imeti tedensko vsaj dve uri glasbe, kjer bi obravnavali analizo pesmi, razvijali razredno petje, posluš in občutek za ritem. Velika pomanjkljivost usmerjenega izobraževanja je v tem, da je sedaj dijak srednje šole brez mature. Pred reformo je bila matura pri prof. Požarjevi sestavljena iz treh delov: iz analize skladbe, zgodovinskega

vprašanja in pa analize zvočnega primera. To je bil pregled učenčevega znanja, dijak je vsa leta veliko bolj zbrano poslušal glasbene primere, da bi bil tako čimbolje pripravljen na zaključni izpit.

Na Pedagoški akademiji je število ur nezadostno, obravnavajo le metodiko glasbenega pouka in imajo učne nastope. Vzgoje poslušanja, ritma, razrednega petja, analize zvočnih glasbenih primerov na Pedagoški akademiji ni dovolj zaradi premajhnega števila ur.

Na bivšem Učiteljišču je bil obvezen preskus poslušanja, skozi vseh pet letnikov je potekal kontinuiran glasbeni pouk in dijaki so peli v pevskih zborih. Glasbena teorija je bila povezana s praktičnim delom, predvsem petjem in muziciranjem z Orffovim instrumentarijem. Problemsko obravnavanje glasbenih zvrsti in oblik je bilo mogoče le ob večjem številu ur, namenjenih glasbenemu pouku.

Družboslovna in naravoslovna smer v četrtem letniku Srednje pedagoške šole nimata pouka glasbe. Razredni pouk pa ga vse bolj poudarja in želimo si, da bi učni načrt za pouk glasbene vzgoje prilagodili po-

trebam znanja v korist razrednega pouka. Tako bomo dobili strokovno usposobljene glasbene pedagoge, ki bodo na Pedagoški akademiji pridobili potrebno metodično znanje. Pri svojem delu v osnovnih šolah pa se bodo lahko držali učnega načrta, kot mi ga je v svojem pripovedovanju posredovala tovarišica **Bronka Sax**:

— V 1. in 2. razredu se glasbene enote ujemajo s tedenskimi učnimi enotami pri drugih predmetih

— V 3. razredu se nanašajo na učenčevo življenjsko in glasbeno okolje

— V 4. razredu se povezujejo zlasti z glasbeno kulturo v ožji domovini Sloveniji (kakor jo spoznavajo pri predmetu spoznavanje družbe in pri družbeno moralni vzgoji).

Učenec, ki je bil deležen takega kvalitetnega glasbenega pouka na začetku svojega šolanja, pa bo z lahkoto sledil tudi nadaljnjemu učnemu programu.

— V 5. razredu bo spoznal glasbeno kulturo Jugoslavije

— V 6. razredu je izhodišče svetovna glasbena literatura

— V 7. in 8. razredu pa učenec spozna glasbeni razvoj po regresivni in progresivni poti, ki poudarja razvoj slovenske glasbene kulture in njenega kulturnega poslanstva.

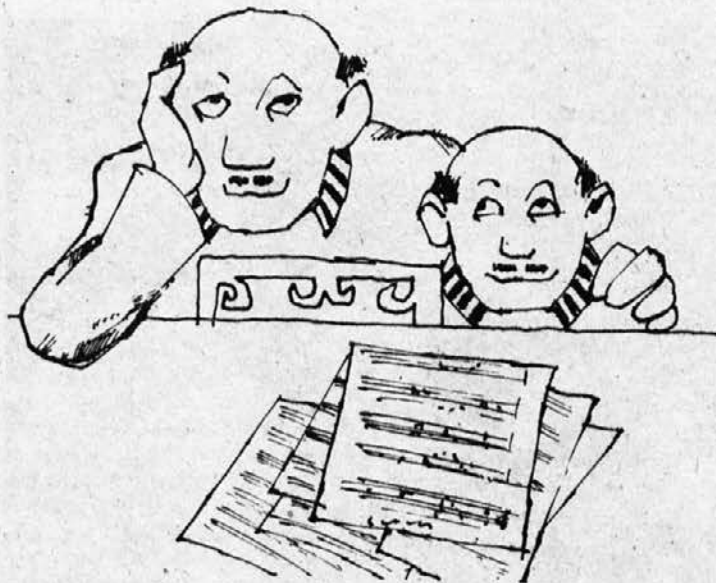
Če se tak učenec odloči za poklic glasbenega pedagoga, bo prinesel na Srednjo pedagoško šolo veliko znanje, ki ga bo zlahka nadgradil s strokovno usposobljenostjo za poklic, ki si ga je izbral. Pedagoška akademija mu bo pokazala metodični pristop k poučevanju glasbe in lahko bo postal tako rekoč idealen pedagog. Ta mora po besedah tovarišice Saxove imeti veliko strokovnega znanja, biti mora dober psiholog, odlični organizator, zborovodja... Predvsem pa mora imeti otroka rad.

NINA MESEC

Ilustracija: **JURIJ PFEIFER**

Op. ur. Tematike glasbenega pedagoga ne moremo in ne moremo zaključiti. Obdelati bo treba še kratko zgodovino tega poklica, pa problematiko kadrov, ki se šolajo na pedagoškem oddelku Akademije za glasbo... Kar znaten zalogaj, od katerega bomo morali posamezne probleme »žvečiti« tudi še naslednje leto. Sicer pa lahko tudi pod ta članek napišemo.

(se nadaljuje)



Pesem, glasba in osvobodilni boj

V letih, ki jih danes največkrat poimenujemo z besedami II. svetovna vojna, se je v delu okupirane Evrope (Holandija, Luksemburg, Francija) mladina zbirala v kroških in poslušala glasbo. Iz krute stvarnosti, polne nenehnega nasilja, se je zatekala v lepši svet, svet glasbene umetnosti. Ob vseh grozotah vojne: nesvobodi, pomanjkanju in smrti so plemenitili svoje značaje in ohranjali svoj domoljubni ponos. To je bil nekakšen notranji odpor zopet nezumno zlo vojne in skrunjenje človekovega dostojanstva, beg, v katerem so mladi ob lepoti glasbe mogli priti do kraljestva srca...

Po vojni ustanovljena mednarodna organizacija GM (Jeunesses Musicales) je torej otrok hudih let okupacije. Nastala je iz spontanega gibanja mladih in njihovega občudovanja glasbe. Pri nas je njena vsebina širša in množičnejša, dediščina vojne pa bogatejša.

Pred 40 leti je pesnik Oton Župančič zapel pesem hvalnico OSVOBODITELJEM. Radost pomladi v svobodi, polne nepozabnih občutkov sprostitve in sreče, je prevzela veliko ljudi, družin in narodov širom po svetu; povsod tam, kjer so se organizirano borili proti fašizmu. Veliki trenutki osvoboditve naše domovine so še posebno močno prevzeli takratne mlade ljudi. Radoživa pesem in smeh sta izpovedovala srečo nad življenjem in prihodnostjo. Srečni so

bili, ker so po vsem hudem dočakali svobodo in mir.

Pri tem jim je misel ničkolikokrat uhajala v čase najhujših trenutkov, ko jim je predvsem pesem lajšala gorje, izgubo dobrih prijateljev, s borcev in krepila vero, da bodo preživeli in zmagali.

Niso pozabili, da je tedaj, ko so iz celice smrti fašisti vodili obsojence in talce na morišče, za zamreženimi okni zadonela pesem o boju, o svobodi in veri v pravičnejši svet. Tudi petje je bilo prepovedano. Začeli so po tihem, da se je komaj slišalo, vendar trmoglavo in z zanosom. Urejali so glasove, nikogar ni bilo, ki ne bi pel, četudi ni imel posluha. Tedaj pa, ko so odpeljali sotovariše pred sodišče, ko so morali vklenjeni oditi na transport ali ko so zvedeli, da bodo okupatorjevi vojaki spet streljali, tedaj je zadonela pesem iz vseh grl in na vso moč. Nihče od stražarjev na hodnikih se ni upal odpreti vrat celic. Odpreti bi jih morali veliko in še več bi bilo zapornikov, ki bi jih morali utišati. Nič ni zadržalo glasov, da se ne bi slišalo daleč naokoli, niti čvrsto zadržana okna, okovana vrata, debele stene niti gromozansko vpitje fašističnih paznikov. Pesem, polna moči in hrepenenja po svobodi, je nadvladala vse zapreke. Tako je bilo po zaporih.

Ne moremo zanemariti in pozabiti partizanske pesmi. Kdo od borcev je ni pel, ni pridal svojega glasu, ko je

korakal za harmoniko, ki se je oglašala spredaj ob zastavi, ko so v jutranjem soncu utrujeni zakorakali skozi vas? Bilo je vedro zanosno petje, četudi je pohod trajal že od prejšnjega večera in še ni kazalo, da ga bo kaj kmalu konec. Ves čas brez hrane in brez pravega počitka.

Tudi tedaj, ko je bilo najtežje, ko so se borci znašli obkoljeni na majhnem prostoru, ko so morali prebiti obroč okupatorjeve vojske in njihovih pomagačev, domačih izdajalcev, so partizani zapeli pesem. Med grozovitostjo bitke, iskanjem šibke točke v sovražnikovih vrstah se je sicer prijavila, nato pa, ko je bil sovražnikov obroč, čeprav z žrtvami, prebit, znova zmagovito zadonela.

Ob komaj zaznavni jami, ki je bila bolj podobna plitvemu, na hitro skopanemu jarku, so se postavili borci in svojemu padlemu sodruhu zapeli žalostno revolucionarno pesem, vselej isto in enako pretresljivo: Kot žrtve ste padli... Vejevje, polno porumenelega jesenskega listja, se je v redkem gozdu nemo sklanjalo nad padlega in s pesmijo povežalo usločene oborožene postave v skupno misel zadnjega slovesa. Takšno slovo je bilo vselej najbolj žalosten trenutek med partizanskimi borci.

Včasih, kdaj pod večer, so kulturniki v naseljenem kraju ali kje na jasi sredi gozda pripravili miting. Po pogovoru, med smešnicami, zabavnimi nastopi in recitacijami, se je oglasila pesem, udama, partizanska. Peli so jo vaška dekleta, mladi partizani in starejši ljudje. Velika družina vseh, ki so si tako zelo želeli svobode in miru. In prišla je.

Najbolj zastrti, najmanj blagovrneči sta bili borbena pesem in glasba v koncentracijskih taboriščih. Pesem se je oglašala poredkoma, samo tu in tam ob nedeljah popoldne, ko je delo zastalo. Peli so jo po blokih, vsaka narodnostna skupina posebej, skrita kje v ozadju med zadnjimi vrstami pogradov. Kdaj pa kdaj se je zbralo v dogovorjenem bloku po več narodnosti, da skupno počastijo delavski praznik, oktobrsko revolucijo ali kak drug pomembnejši dogodek. Mladinci, komsomolci, skojevci in drugi so varovali blok pred vsemi, ki niso bili zaželeni. Naši borbeni in narodni pesmi, ki so jo lageraši drugih

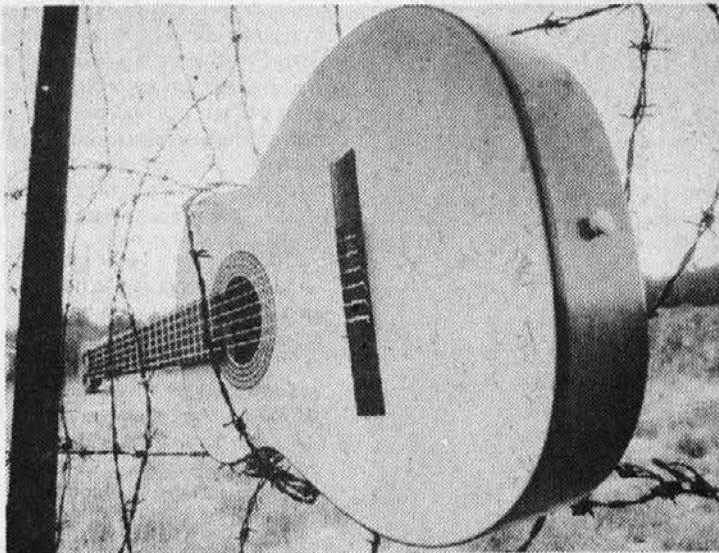
narodov prav radi poslušali, je poudarjeno otožnost in milino vnesel primorski mladinec Dinko z Rijeke. Čudovito je igral na kitaro, spremljal petje Jugoslovancev in tudi sam čudovito pel.

Daleč na severu, v »osrčju rajha«, je v vsakem koncentracijskem taborišču za bodočo žico, napolnjeno z električnim tokom, igrala godba na pihala ali nekakšen orkester. Ko je prišel na jesen 1943 prvi večji transport iz »Italije« v KZ pri Hamburgu (v resnici je prišel iz zloglasnih kopskih zaporov, ki jih danes ni več), je vodstvo taborišča mislilo, da so v njem samo Italijani. V resnici pa je bilo med njimi tudi kakšnih 150 Jugoslovancev. Naši ljudje so ob spremstvu esesovcev in psov hodili pokončno, godba pa je igrala odlomke iz italijanskih skladb in popularnih opernih arij. Odtlej so koračnice, ki jih je igrala lagerska godba, spremljale ljudi — številke ob vseh »pomembnih« dogodkih: ko so se zebraste postave zjutraj pomikale na delo in zvečer, ko so se vračale od težkega dela pokvečene kolone s številnimi onemoglimi in mrtvimi v notranji del taborišča. Godba je igrala tudi takrat, ko so zaporniki ure in ure čakali na zbornem mestu na izid lova na po begle sotovariše in ko so esesovci obešali ujete ubežnike, ki jih psi niso do smrti raztrgali.

Štirideset let je od tedaj, ko so prenehala okupatorjeva grozodejstva in je pri nas zavladal mir, ki ga doživljamo še danes. Povprašajte tiste, današnji mladinci, ki so doživeli zmagoviti prihod partizanov v slovenske vasi in mesta, pa vam bodo povedali, kako je naša svobodna pesem nosila ljudi po cestah in ulicah in jih oplajala z neustavljivo močjo vedrega duha in samozavesti.

Še bi bilo mogoče nizarati drobce o pesmi in glasbi: o partizanskih harmonikarjih, o glasbenikih v partizanih, ki so prirejali borbene pesmi, o partizanski godbi... Da priključimo v spomin čas pred štiridesetimi leti, naj bo dovolj. Dovolj za potrditev, da sta pesem in glasba nerazdružen del izpovedi človekovega hrepenenja po svobodi in lepšem življenju tudi v najtežjih prelomnih časih.

MILOŠ POLJANŠEK
Fotografija LADO JAKŠA



Luciano Berio

Začaranost z weberno poetiko čistih zvočnosti — s katerimi, kot piše Peter Selem v nekem eseju, glasba definitivno preneha pripovedovati — je postala v 50-tih letih izhodišče zahteve po novi umetniški resnici. Toda že konec petdesetih postane jasno, da se je ta zahteva, skozi poslednje konsekvence kompozicijsko — tehničnih postopkov, nakazanih v Webernovi glasbi, izčrpala v krču prostega teka lastne nezmožnosti. Poetika čistih zvočnosti je zastala pred lastnim dejstvom, zapiranje v školjko svoje lastnosti ni bilo več možno. Nekaj je bilo treba storiti, napraviti premik, pri tem pa vendarle ostati zvest sam sebi.

V tem izpraznjenem prostoru so postale odrešilni katalizator procesa osvobajanja ideje ameriškega skladatelja Johna Cagea, ki so tačas postajale znane evropskemu glasbenemu krogu. Novi credo postaja tako naključje v nasprotju s totalno organizacijo. Med tema dvema skrajnostima pa so mnogi skladatelji izbrali lastno pot. Eden takih je bil Luciano Berio.

»Kajti glasba ni shema, še manj rubrika nekega kataloga, ampak predvsem nekakšna evidenca, vozlišče pomenov, ustvarjeno zato, da podaja — pa čeprav samo metaforično — bistvene odnose in stanja med danes in jutri, mano in tabo, med nami in njimi...«

Po kratki fazi obračuna s klasiki 20. stol. začel Berio svojo skladateljsko pot kot serijski komponist. Izkušnje te faze, skupaj s tistimi iz njegovega ukvarjanja z elektronsko glasbo na eni in Cageovimi idejami o nedoločenosti na drugi strani, postanejo na začetku 60-tih let za Beria izhodišče povsem svojkega glasbenega načina, ki bi ga bilo moč označiti za konglomerat postopkov, idej, sredstev, materiala... Ta konglomerat lahko razdelimo na dve ravni. Osnova so tista spoznanja, ki zavedajoč se zvočnega prostora kot takega, potencirajo vizualizacijo tistega, kar je z njim tesno povezano, kar vodi v komponiranje glasbenega gledališča. Gre za ločevanje zvočnosti od akcije, ki jo ustvarja, za izkoriščanje prostorskih dispozicij (praktično se to drugo kaže v razporeditvi izvajalskih skupin na različna mesta v prostoru). Sami glasbeni postopki, načini in zvočenja (bodisi kot citat, bodisi kot v ta namen skomponirani) so dvignjeni prek kolaža in montaže,

sedaj osnovnih metod, na nek nov nivo — nivo sredstva. Odmikajo se od svoje prvotne kontekstualnosti, v nekem novem sklopu odnosov se vse skupaj med seboj komentira, pripoveduje ali pa preprosto poteka drugo poleg drugega, ustvarjajoč tako nov kontekst. Gre torej za komponiranje na drugo potenco, v primeru čistih zvočnosti za komponiranje že skomponiranega. Poetika čistih zvočnosti se spremeni v poetiko njihovega pripovedovanja, komentiranja, odnosov, v tisto, čemur pravi Berio poetika geste.

Že v skladbi »Nones« (1954), ki je nastala sredi njegove serijske faze (prvotno je bila zamišljena kot oratorij, ki ni dokončan, ampak so instrumentalni deli izločeni in razvrščeni v niz petih kratkih variacij) se Berio

sooča z vprašanjem o položaju skladatelja do svojega dela in materiala: glasba ne pomeni paralele tekstu, pomeni kompozicijo — nasproti, izbrani postopki — 13 tonski niz z vsemi svojimi štirimi formami in lastno negacijo prek tonskega podvajanja — so samo sredstvo za dokaz relativnosti glasbenih procesov« (Berio). Rezultat je polarizacija oktavnih podvajanj in iz serializacije izhajajočega registrskega zasičenja — zvočni kontinuum, soroden elektronski glasbi in paralelno gibanje, ki kaže na začetke večglasja.

Ko Berio v svojem članku »Du feste et de Piazzza Carità« (1963) obračunava s problemom procesa nastanka in razvoja glasbene tehnike, ki je v svoji racionalizaciji prav takrat dosegel končno točko, hkrati

obračunava z 2000 letno evropsko umetniško tradicijo in skuša na temelju tega artikulirati lastno poetiko glasbe.

Glede na to, da mi sam članek ni bil dostopen, je naslednje pojasnilo povzetek poglavja »Beriova poetika geste« iz knjige Norberta Dressena »Govor in glasba Luciana Beria«.

Izhodišče svoje poetike gradi Berio na zgodovinskem, procesualnem kot »neprekinjeni zvezi med izgubljenimi prazračetki in večnim danes.«

Zgodovina postaja razumljiva skozi svoje oblike, ki so rezultat zgodovinsko nujnih procesov. Postopek in iz njega izhajajoča oblika kot neoljudsko celoto imenuje Berio v določeni kulturno-zgodovinski odvisnosti »gesto«. Kot izrazni kompleks se gesta veže na tisto komunikativno, zgodovinsko določen položaj, katere položaj zastopa. Pod Beriovo dojetje geste je mogoče na splošno šteti določene dokumente preteklosti, kar za področje glasbe pomeni, da delo v trenutku svojega nastanka postane gesta. Toda, vključujoč retoriziranje, gre Beriovo pojmovanje še dlje: gesta se nanaša na različna obdobja kot tudi na njihove predmete.

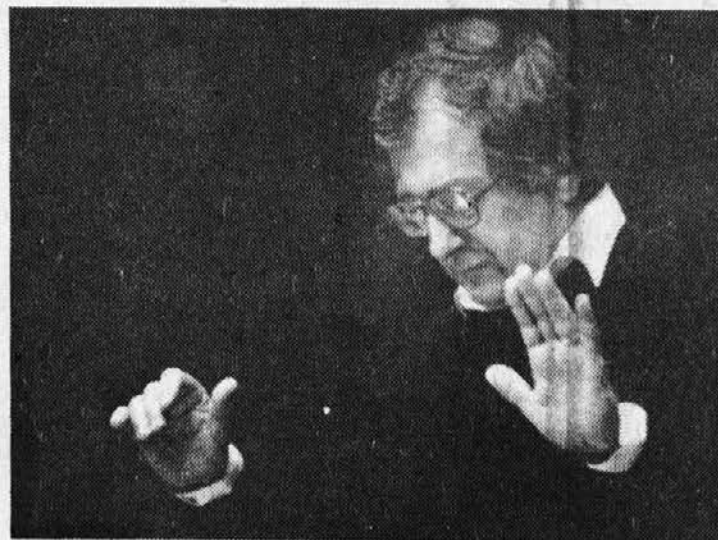
Elektronska glasba je razširila diapazon zvočnosti, uporabnih v glasbi, tudi na tiste, ki so bile do tedaj tabuizirane. Ne samo, da se s tem spremeni odnos do samega glasbenega zvočnega prostora, temveč tudi do zgodovine — sama zgodovina postane uporabna. Za Beria to pomeni, da osnova njegovega komponiranja ni več obstoječi sistem pravil, temveč »tisto, ohranjeno iz kulture preteklosti, karakterji in tipi, oblikovani skozi nekdanjo konvencijo razumljivega glasbenega običajnega govora in njihovi sedanjji pogoji zaznave«. Na ta način postane material sama gesta. Postopek, ki se ukvarja s tako vrsto materiala, logično kaže na citat, kolaž, montažo in na zavračanje v sebi zaprtih del.

Komponiranje se obrača k retoriziranju. Zvočnosti spet izgubljajo abstraktnost. Vendar zdaj na neki drugi ravni: v večanju, v distanci, v odtujitvi od samih sebe, zato da bi se nato potrdile v neki novi senzibilnosti.

NATAŠA KRIČARCOV

Prevedla NADA V.

Fotografiral: LADO JAKŠA



Luigi Dallapiccola

1904—1975

— Znano je, da lahko samo eno srečanje odloči o smeri vsega življenja. Moje se je odločilo 1. aprila 1924, ko sem v beli dvorani palače Pitti v Firencah videl Arnolda Schönberga, ki je dirigiral svojega Pierrota Lunaira. Tega večera so se pred začetkom izvedbe zabavali študenti v tipično latinski veselosti z običajnim živizganjem. Občinstvo je s svoje strani hrumelo, se smejala in topotalo. Toda Giacomo Puccini, ki je prišel s svojega posestva po več kot treh urah vožnje v Firence, se ob tej pri-

ložnosti ni smejal. Izvedbo je poslušal s kar se da napeto pozornostjo in ji sledil s partituro. Na koncu koncerta je želel, da ga Schönbergu predstavijo. Petindvajset let pozneje... 16. septembra 1946, se je ustvarjalec dvanajsttonskega sistema še vedno spominjal te geste našega popularnega skladatelja z besedami: »Na Puccinijev obisk pri izvedbi Pierrota sem bil vedno ponosen. Gotovo je bil znak človeške veličine, da je prišel k meni — in velika prijaznost.«

Tistega večera, ko sem videl Schönberga, sem čutil, da sem se znašel pred odločitvijo. S tem pa nočem reči, da sem premišljal, ali naj

postanem atonalen; najprej sem se odločil, da se naučim obrti.

— Če imenujejo moje ime, govori o meni na splošno kot o glasbeniku, ki je prevzel dvanajsttonsko tehniko; in neka avtoritativna osebnost se ne obotavljala pokazati na posebnost mojega položaja. Namreč, da sem si prisvojil dvanajsttonsko tehniko v času, ko nisem imel stika niti z mojstri dunajske šole — Schönbergom, Webernom in Bergom — niti z njihovimi učenci. Morda nisem edini skladatelj svoje generacije v tem položaju; pripravljen pa sem priznati, da je do neke mere neke mere nenavaden.

— Pred mnogimi leti mi je neki skladatelj tonalne glasbe, moj prijatelj, med nekim intervjujem pojasnil, da pri komponiranju sledi svojemu instinktu, da načeloma zavrača vsak sistem in da mu beseda »sistem« pomeni isto kot beseda »trik«.

No, čeprav sem temu glasbeniku hvaležen za njegovo prijateljstvo in imam pogosto priložnost, da občudujem njegovo glasbo, moram priznati, da njegovega občutka za logiko ne morem občudovati. Beseda »sistem« pomeni po njegovem mnenju isto kot »trik«. Dobro! Ker pa piše tonalno glasbo, uporablja sistem, ki je že tri stoletja preizkušen in je torej utrujen »trik«, le da ga uporablja nezavedno, ker se ga je naučil v šoli in ker je od našega rojstva del nas samih (duhovita glava je nekoč rekla, da je Bog, ki nam je dal moralne zakone, v svoji neskončni dobroti poskrbel tudi za to, da nam je dal tonalni sistem). Poleg tega je verjetno, da je tedaj, ko je glasba prešla od modalnega sistema v tonalnega, zavladovalo obdobje negotovosti, ki se morda, upoštevajoč mnoge kritike in poslušalce, ni dosti razlikovalo od tistega, kar je ena od najznačilnejših potez našega časa — doba znatne zmede, ki ji pa lahko le površne glave očitajo pomanjkanje zvestobe in vere.

Atonalnost, »trop töt vénu«, so za nekaj časa opustili — vsaj tako, da je bila pozabljena (zato začudenje tolikih kritikov, ko se je po vojni spet pojavila). V desetletju neposredno pred drugo vojno je bil edini predmet vsakršnega pogovora v Evropi neoklasicizem. Okoli leta 1930 so italijanski in tuji časniki brez pomišljanja ugotavljali, da ima »Nemčija samo enega velikega glasbenika: Paula Hindemitha«. In atonalna dela ali dvanajsttonsko glasbo je bilo zaradi

političnih dogodkov vedno težje izvajati.

— Prav v času, ko je vsakdo nehal omenjati atonalnost in dvanajsttonsko glasbo, sem se začel strastno zanimati za te probleme. (Hvaležen sem Guidu M. Gattiju, da je poudaril moje nerealistično stališče v kritiki o glasbenem slavju v Benetkah 1937). In že v prvem obdobju moje skladateljske dejavnosti (od 1934 do 1939, torej pred Diverzimentom in quattro esercizi do Volo di notte) so se začele pojavljati v mojih delih dvanajsttonske serije, seveda še nekoliko boječe; nekajkrat sem jih uporabil v čisto koloristične namene, včasih pa z izključno melodičnim namenom. V tistih časih bi potreboval ustrežljivega vodnika ali vsaj zaupnika ali ne preveč fanatičnega nasprotnika; toda nikogar nisem mogel najti.

— Dogodek vsake prve sezone je bila prva izvedba kake skladbe Stravinskega; v modi je bil Hindemith; Bartok je moral deset let čakati, šele po smrti so ga pozno odkrili (odkritelji se vedno pojavijo v pravem trenutku). Na kogarkoli sem se obrnil za razlago o dvanajsttonski tehniki, vedno sem dobil odgovor: »To je mimo.« Nekdo mi je prijazno svetoval, da naj ne zapravljam časa s tako nerealističnimi stvarmi. V Italiji je tedaj baročna glasba veljala za realistično — poskušali so pisati glasbo, ki bi ustrezala Berninijevi arhitekturi. Tako sem bil praktično sam. Odkar so Avstrijo zasedle Hitlerjeve čete, je bilo vedno težje dobiti dela mojstrov dunajske šole. Maloštevinih članov, ki so izšli okoli leta 1925, nisem mogel več dobiti, in tisti, ki sem si jih lahko priskrbel, so bili tako shematični, da mi niso pomagali.

Od časa do časa sem skušal analizirati atonalna dela. Ob nekaterih mi ni uspelo, pri drugih pa sem bil uspešnejši. Opazil sem, da je sistem analize, ki se je pri enem delu obnesel, pri drugem odpovedal. Kljub razmeroma skromnim rezultatom, ki sem jih dosegel, si nisem dal vzeti poguma. Pri tem sem se spominjal stavka Ferrucija Bussonija: »Nikar ne daj, da bi ti umetnost postala rutina. Vsako delo naj sledi lastnemu principu.« Danes, po preteku več let, sem ne glede na marsikatero zmoto lahko srečen, da sem se toliko razvil.

Prevod in priredba

PRIMOŽ KURET

Ilustracija: **ČRTOMIR FRELJH**



Neenaki slavljenci

Kritične misli k Evropskemu letu glasbe

Tudi spominska leta je treba praznovati, kakor pač pridejo. Neusmiljenost koledarja se je že davno uveljavila v kulturnem življenju narodov: sledijo si koncerti, govori, simpoziji, članki, v akutnih primerih publikacije knjig, pa tudi napadi slabe vesti, polni očitkov do preveč ravnodušnega in nehvaležnega občinstva, češ da slovesnih počastitev ne zna nikoli ali vsaj ne primerno vrednotiti. Takšnega multinacionalnega leta praznovanje, kot je letošnje, nismo še nikdar imeli, če kronike ne varajo.

Tokrat z neomajnim pogumom povezujemo kar več jubilarov v slavnostno družbo, da bi vsaj nekoliko obvladali poplavo, ki se nam obeta v devetdesetih letih. Pri tem kljub vsej vnemi zaostajamo za vestnim načrtovanjem današnjega časa in se ne oziramo na preveč zapletene obletnice ob četrt, pol in tridesetletjih; ampak se ustavljamo kar pri 300- ali 400-letnicah; in pa obletnici čisto mladega stoletnika. Saj teh slavljencev je že več kot dovolj, posebno ker jih zaradi njihove različnosti ne moremo spraviti pod isti imenovalec, pod isti slavnostni klobuk. V mislih imam Heinricha Schütza, Domenica Scarlattija, Johanna Sebastiana Bacha, Georga Friedricha Händla in Albana Berga.

Gre za pet različnih temperamentov. Več lastnosti jih namreč ločuje, kot pa povezuje — če odmislim zanimivost, da imajo njihovi priimki vsi konkretne pomena: Schütz-strelec, Scarlatti (scarlatto) škrlatno rdeč, Bach-potok, Händel-piščanec, Berg-gora...

V sociološkem smislu sta bila Schütz in Scarlatti uradnika na dvoru, Bach je bil mestni uslužbenec, Händel samostojen podjetnik v fevdalni državi, Berg svoboden ustvarjalec-skladatelj v moderni meščanski družbi. Le Bach in Scarlatti izvirata iz glasbenih družin, preostali trije iz malih ali srednjih življenjskih razmer, kot je to največkrat v glasbeni srenji. Vcliko pomembnejša pa je razlika v naravi njihovih največjih mojstrov. Schützove in Bachove štejemo — kljub različni oblikovanosti — med vrhunce protestantske cerkvene glasbe 17. in 18. stoletja. Scarlattijev skromni prispevek k duhovni glasbi pa ne spada med njegove pomembne storitve, Berg religiozne glasbe sploh ni pisal.

V Händlovem opusu zavzema duhovna tematika zelo velik prostor. Toda pri njem kot zelo razgledanem impresariu se duhovna snov spreminja v mogočen posvetni nabor, nekaj vmesnega, kar duhovno podlago bliža nacionalnemu občutju in presega cerkveni prostor. Celo biblične teme so lahko pretveza za prikaze ljudskih gibanj, cerkev in koncertna dvorana se v crescendo prepletata. — Scarlatti spet blesti v veliko tišji zvrsti, ki v dveh stoletjih ni zgubila svojega pomena: v izbrani, drobno izrezljani, s temperamentom prežeti umetnosti, ki ni namenjena niti cerkvi niti koncertni dvorani, temveč predvsem sobi, komori, malemu kultiviranemu salonu občutljivih poznavalcev. Prav v tej potezi se Scarlatti nekako ujema z Albanom Bergom, najbolj sprejemljivim skladateljem nove dunajske šole. Njegova dela so se do zadnjega časa omejila le na ozek krog posvečenih poslušalcev in poznavalcev, ki se ne zadovoljujejo več le z Bergovo silo glasbenega izraza, ampak zasledujejo v njem nove načine konstruktivnih izbrušenosti.

Med Schützom in Bachom je še ena sorodnost: velika dela obeh skladateljev so bila zaradi pomanjkanja ustreznih izvajalcev zaradi obsežnih priprav izvedena le redkokje; in če, redko v primerni zasedbi. Danes pa, ko laže premagujemo te težave, nam je pošla du-

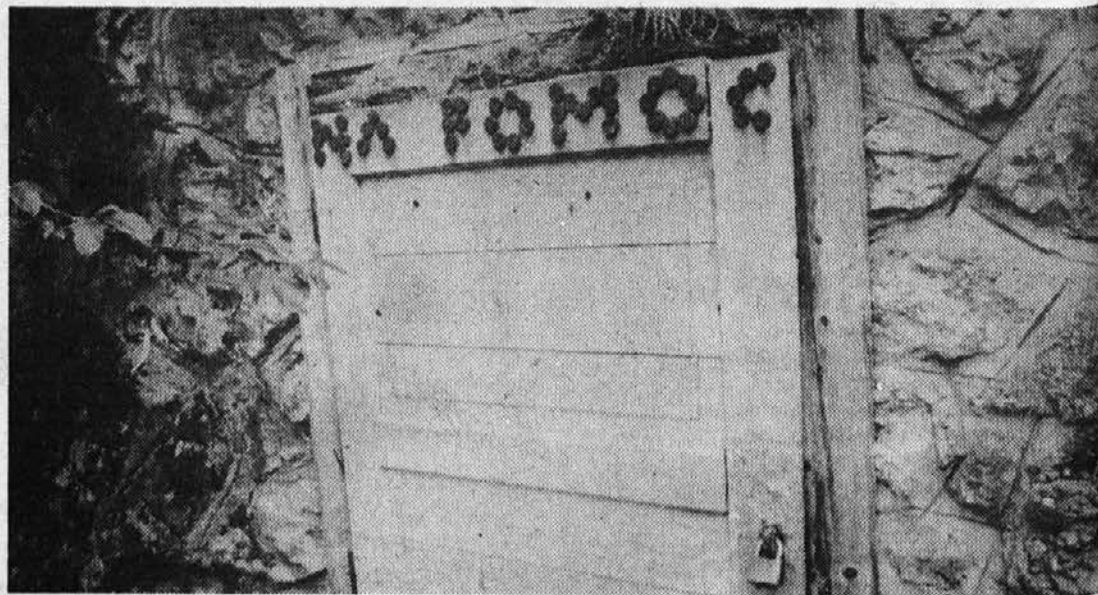
hovna sapa. Manj odporni in bolj nestrpni od naših prednikov ne zdržimo več dolge ure trajajočega bogoslužja, niti ob najboljši glasbi ne. Zato se nam izmuzne velikanska množica najlepših cerkvenih skladb, ki jih odpravimo v koncertno dvorano in jih izvajamo bolj v slavo izvajalcev kot pa v slavo tistega, ki so mu bile namenjene. Vsaj pri Bachu pa je opazen prehod k posvetni naravnosti v velikem številu njegovih posvetnih skladb za instrumentalno izvedbo.

Morda bi bilo zapeljivo (če tu odmislimo Albana Berga), da bi posamezne mojstrovine starih glasbenih herojev projicirali v en sam fokus. Toda oglejmo si jih rajši z očmi sodobnikov! Kot vemo, je bil Bachov drugorojenec, Filip Emmanuel, dovolj nespoštljiv, da je krivil očetov odpor do potovanja za to, da kljub nadmočnosti ni imel v umetniških uspehih iste sijajne sreče kot njegova sodobnika Telemann in svetovljan Händel. Taki predrzni sodbi se ne bi radi pridružili. Pa vendar se kdaj pa kdaj ujamemo v mislih, kako bi se bil Bach usmeril, če bi bil spoznal Italijo iz prve roke, kot jo je Händel, in če bi mu bila prisojena primernejša nastavitve, kot je bila tista, v kateri je bil zaposlen 27 let in ki ga je izročila enoplastni, trdi šolski in cerkveni službi v Leipzigu. Toda tako razmišljanje je prazno. Mnogo bolj upravičeno je vprašanje, zakaj imamo evropsko glasbeno leto, ki

zajema tako nezdržljive ustvarjalne duhove?

Neskladnosti — žal pogost pojav v glasbi — vseh osebnosti, ki jih je zajela letošnja komemoracija, ni mogoče prezreti. Povrh gre za take skladatelje, ki jih dandanes pogosto izvajamo in ki slovesnega prenosa svojega dela v javnost sploh ne potrebujejo. Saj so Schütz, Bach in Scarlatti s svojimi triumfalnimi uspehi v današnjem glasbenem svetu naravnost tolažilni primeri za ustvarjalne mojstre, ki so v svojem življenju in delovanju ostali okolju, ki je presegalo njihovo ožje področje, neznani. Pri tem je zanimivo, da niti Bach niti Berg ne pišeta glasbe, ki bi bila po svoji zahtevnosti in fakturi blizu temu, kar današnja splošnost ceni in na kar je navajena.

S Händlom je nekoliko drugače. Njegova bleščeča slava je zasenčila vse, kar so glasbeni ustvarjalci pred njim dosegli, in še v prejšnjem stoletju je komaj začela bledeti. Tako je recimo konverzacijski leksikon za izobražene bralce, kot Brockhaus iz devetdesetih let, odmeril Händlu toliko prostora, da sta ga presegla samo Wagner in Mozart; vse druge, tudi največje nemške skladatelje z Beethovnom vred, je pustil daleč za seboj. Te edinstvene slave se, če se ozremo na številčnost današnjih Händlovih izvedb in posnetkov na ploščah, kljub znanstvenim prizadevanjem ne da več zadržati v starem



Irena Veterova – dvanajstletna balerina

GRE ZA NADNACIONALNE KULTURNE ODOSE!

Evropsko leto glasbe, ki so mu povod tisti ustvarjalci, ki so bili rojeni v 85. letih, ima v mislih nekaj popolnoma drugega, čeprav je to skrito že v samem naslovu. Zamisel je pograbila koledarska naključja za lase, da bi nas spomnila: »velika glasba — tako kot velika urnetnost nasploh — nikdar ne obstaja sama zase, ampak vedno nastaja in obstaja v razponu, ki presega nacionalne kulturne odnose, in njeni vplivi plemenitijo vsakega posameznika tako, da se umetnine, ki preživijo, družijo do mogočnih sintez.

Napolitanec Scarlatti, ki je v Lizboni in Madridu vnesel v svoje številne sonate za čembalo sledove tonskega slikanja kot posledico okolja, v katerem je ustvarjal; Saksonec Händel, ki je vsesal italijansko glasbo, jo predelal in povzdignil do sijajnih skladb, v katerih se je ogledoval ne le britanski narod, ampak vsa Evropa; Schütz, ki si ga ne moremo zamisliti brez del Giovannija Gabriellija in njegove dobe — in celo Bach, z očitnimi nenemškimi vplivi — vsi so s svojimi stvaritvami svetovnega pomena spričevalo za tisto, kar je Gothe nekoč pripomnil biografu Eckermannu: »Za svoj razvoj se imamo zahvaliti velikemu svetu, iz katerega si prisvajamo, kar moremo in kar nam je primerno.« Alban Berg, mladenič med starimi velikani, ne stoji nič manj čvrsto v istem izročilu. Saj pripada šoli in slogu, ki srka sklepe iz mnogoterih potez naše evropske preteklosti in jih skladno s svojim umevanjem nepretrgano nadaljuje.

V tem pogledu postaja razumljivo prizadevanje, da bi se uprli utemeljeni evropski mlačnosti naših dni. To pa z nadnacionalnim letom proslav, ki — poleg nacionalnih in regionalnih prispevkov — v središče dogajanja pomika predvsem skupnost naše glasbene kulture. Nam vsem lahko tako evropsko leto koristi. Morda tudi evropski politiki, ki je potrebna spodbud? Politika po ovinkih? Bodimo veseli, če kulturna politika ob prevladujoči gospodarski politiki opazno brenka na svoje strune in se ji s svojimi ubranimi glasovi lahko pridruži!

Iz Fono Foruna

prevedel PAVEL ŠIVIC

Fotografiral: LADO JAKŠA

Dve veliki jugoslovanski baletni prireditvi — Jugoslovansko baletno tekmovanje v Novem Sadu in Srečanje jugoslovanskih baletnih umetnikov v Ljubljani — sta našli skupen jezik in skupen cilj — odkrivanje in spodbujanje mladega baletnega in koreografskega kadra. Pot je odprta tudi najmlajšim. Na lanskem Srečanju v Ljubljani se je predstavila osemletna Duška Dragičević iz Beograda, na tekmovanju decembra 1984 v Novem Sadu pa je zablestela dvanajstletna Irena Veterova iz Skopja.

Nekoliko skeptično sem sprejela novico o »dvanajstletni deklici, ki zmore vse, kar zmore zrela, oblikovana balerina«. A poročila iz Novega Sada je deklet več kot potrdilo, ko je marca v Cankarjevem domu v Ljubljani na 8. Srečanju jugoslovanskih baletnih umetnikov suvereno zaplesalo ob izkušenem prvaku skopskega baleta Ekremu Huseinu. Ko slediš njenemu gibanju, niti ne pomisliš na njena leta in kratek »baletni staž«. Irena je učenka petega letnika baletne šole v Skopju v razredu profesorice Jelisavete Kuševske ter učenka sedmega razreda osnovne šole. Vsi — učitelji in učenci — vedo, da se bo Irena posvetila baletu. Ne izkorišča njihovega zaupanja in je odlična učenka, saj bi rada bila vsestransko izobražena. Ob razgovoru

z njo, z njeno profesorico in njenimi starši mi je počasi postajalo jasno, da se za tem bliskovitim uspehom poleg talenta skriva veliko trdega dela. Irenin običajni dan se začne ob pol osmih zjutraj, ko uro in pol prebije v baletni šoli, nato se pripravlja za pouk, po pouku v osnovni šoli pa se zvečer spet za dve uri in pol posveti vajam v baletni šoli. »Kaj pa igra, zabava, prijatelji?« »Kadar se moram odločiti med igro in baletom, je vedno prvi balet,« odločno odgovori Irena.

»Kdaj ste opazili, da Irena v skupini izstopa?« sem vprašala profesorico Kuševsko. »Na šolski produkciji v drugem letniku. Že v tretjem letniku smo ji v šolski izvedbi baleta Speča lepota P. I. Čajkovskega dodelili vlogo princese s partnerjem iz srednje baletne šole. Irena je presenetila vse navzoče. Takoj so jo povabili na TV, v serijo otroških oddaj in v oddaje resne in baletne glasbe, angažirali pa so jo celo v pomembnejših vlogah baletnih predstav skopskega baletnega ansambla.«

»Njen prvi profesionalni nastop je bil pravzaprav nastop na otvoritveni predstavi festivala Ohridsko poletje z domačim baletom Ljubomira Brandžolice. Ko je imela komaj deset let,« doda njena mama.

»Tudi koreografirala sem že

sama,« se pohvali Irena in pojasni, da se je za potrebe šole, namesto da bi improvizirala na Chopinovo glasbo, raje odločila za lastno koreografijo, ne da bi komu to povedala. »To so bile že znane plesne kombinacije, ki jih je Irena videla v znanih baletih, vendar nas je presenetila z logično uporabo,« pojasni njena profesorica.

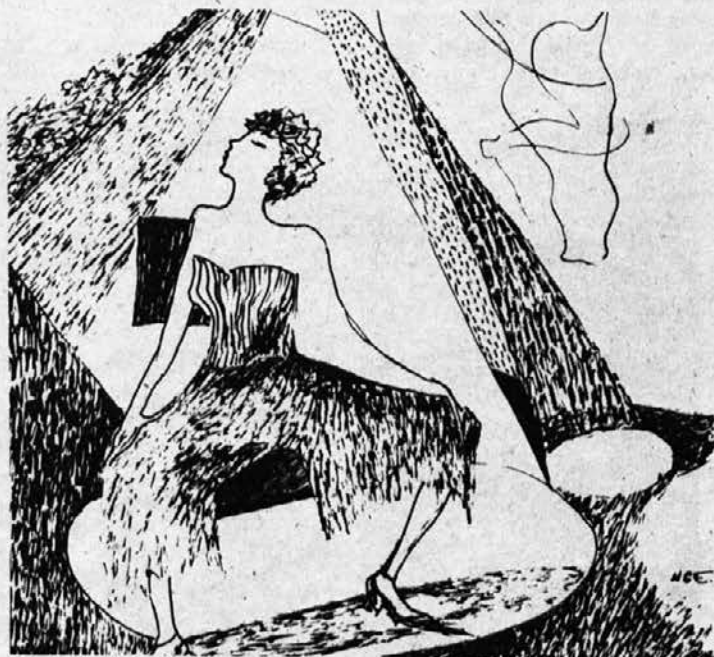
Irena pleše kot zrela balerina, suvereno obvlada oder in skoraj vso plesno tehniko, ki je učni programi na nižji stopnji baletne šole še ne vsebujejo. »Znajo to vsi vaši učenci, ali samo Irena?«

»V razredu je več nadarjenih fantov in deklet, ki so ambiciozni in pridni, vendar delo z Ireno poteka popolnoma drugače. Samozavestna je in odločna, ve, kaj želi in koliko truda mora vložiti, da se bodo njene želje uresničile. Zaveda se svojih rezultatov, hitro se uči in pravilno izvaja vse, kar ji povem. To, da zna Irena tudi tisto, česar ni v programu, je res. Vse skupaj je rezultat večernih individualnih vaj, ko jo vsak dan pripravljamo na nastope, tekmovanja in podobno. Za čas in trud, ki ga prostovoljno vlagam v delo z njo, mi sploh ni žal,« pravi profesorica. »Irena dela v srečnih okoliščinah. V osnovni šoli jo razumejo, v baletni šoli pa dela v razredu, kjer drug drugega ambiciozno spodbujajo in si med seboj pomagajo. Tudi njeni starši veliko prispevajo k njenemu hitremu napredku. Stanujejo zelo daleč od baletne šole in pogosto jo vozijo, čakajo, spremljajo pri nastopih, tekmovanjih in vajah. Če so potrebni baletni copati iz Pariza, jih nabavijo. Resno so dojeli, da se bo njihova hčerka posvetila baletu in ji vsestransko pomagajo.«

Strokovna komisija na tekmovanju v Novem Sadu je bila nad Ireno navdušena. Namenoma ji ni dodelila zlate kolajne v kategoriji najmlajših balerin, saj je imela enako število točk kot prvonagrajena Vedrana Ostojlić iz Splita. Če bi namreč prešla zlato kolajno, bi po pravilih tekmovanja sedem let ne mogla tekmovati v svoji kategoriji in bi morala čakati na naslednjo starostno skupino. S takim ravnanjem pa ji je komisija omogočila sodelovanje že na naslednjem tekmovanju leta 1986 v Novem Sadu.

JELIČA PORENTA

Ilustrirala: EKA GREGORČIĆ



Kot uvod v mednarodno leto glasbe je bil v zahodnem Berlinu svečano odprt novi dom Državnega inštituta za muzikologijo Preussischer Kulturbesitz. Nekaj več kot 3800 m² tega sodobnega objekta je namenjenih razstavi ene najpomembnejših zbirk glasbenih instrumentov na svetu, ki šteje okoli 2000 predmetov: v knjižnici, specializirani za sistematično muzikologijo in organologijo, je okoli 40000 knjig in revij ter 30000 slikovnih dokumentov. Med zmogljivosti inštituta sodijo tudi laboratorij za elektronsko glasbo, laboratorij za poskuse s področja psihologije glasbe in glasbene akustike, fonoarhiv, računalniški center, trnki studio z dvorano s spremenljivo akustiko, delavnice, muzej za malčke, v katerem se je moč praktično seznaniti z gradnjo instrumentov, dvorana za prireditev s področja jazzja in folklore, glasbena kavarna itd.

Brez dvoma, velikost in tehnična opremljenost inštituta lahko navdušita tudi najbolj izbirčnega obiskovalca. Toda pomembnejše od tega neposrednega vtisa je prizadevanje za razumevanje in ponazarjanje tistega fenomena, ki ga običajno imenujemo »glasba« in ki se skriva pod zunanjim bliščem. Tako je zbirka glasbenih instrumentov nekak »hologram glasbenega duha«, ki vsebuje oblike, simbole in tehnične pomočke (=glasbene instrumente), v katerih in prek katerih se je izražala zgodovina evropske glasbe. Ta »hologram« je treba razumeti kot ustvarjalni dialog med muzikološko znanostjo, ki (lahko) daje nove impulze glasbenemu življenju, ter živo ustvarjalno prakso, brez katere znanost o glasbi prav rada degenerira v brezpredmetno umetnost zaradi umetnosti. Neposredno je vez med teorijo in prakso omogočena že s tem, da je inštitut povezan z zgradbo berlinske filharmonije in nudi tako tudi koncertnemu obiskovalcu možnost, da med odmorom obiše glasbeno zbirko in razmišlja o glasbi na ravni racionalne refleksije.

Kot večina tistih idej, na osnovi katerih je znanost naredila korak naprej, ima tudi zamisel o glasbenem muzeju kot »hologramu glasbenega duha« svoje prednike. Eden izmed njih je bil Curt Sax, ki je med 1919 in 1933 deloval kot upravnik zbirke glasbenih instrumentov berlinske glasbene akademije. Z zbiranjem instrumentov se je pričel ukvarjati že leta 1885 tedanji direktor akademije Philip Spitta in v začetku tega stoletja je bilo v zbirki po zaslugi Oskarja Fleischerja več kot 3000 predmetov. Kljub temu, da je bila ta zbirka v svojem času največja na svetu, pa je k

Nov dom za znanost v glasbi

njenemu mednarodnemu priznanju prispevalo predvsem znanstveno delo Curta Saxa. Njegov najpomembnejši prispevek je sistematizacija glasbenih instrumentov, zasnovana na akustičnih zakonitostih. Ta klasifikacija razvršča instrumente v idiofone, membranofone in aerofone. V drugi polovici našega stoletja se je pridružila še družina elektrofonov. Saxova klasifikacija je še danes v rabi za teoretične in praktične namene. Kljub temu da je del te zamisli prispeval tudi E. M. von Hornbostel, lahko brez pretiranja trdimo, da je šele Sax s svojo sistematiko in tehnološko preciznostjo odprl vrata nauku o instrumentih. Njegova Enciklopedija (1913) ter Zbornik (1919) veljata še danes za temeljni deli svoje discipline.

Za Curta Saxa naloga muzeja glasbenih instrumentov ni bila le v predstavitvi »živih prič glasbene preteklosti«, ampak predvsem v poglobljanju razumevanja za glasbo, v »poostritvi občutka za razvoj glasbe na osnovi naravnih zakonov« ter v »oplemenitju občutka za stil«. Z »odkrivanjem tančice s starih glasbenih svetov« je Sax želel ponovno oživiti že zdavnaj pozabljen koncertni repertoar in prek raziskovanja

starih instrumentov si je prizadeval za tehnični napredek pri gradnji novih. Da bi muzej lahko bil kos vsem tem nalogam, je Sax previdel izdajo kataloga glasbenih instrumentov ter vodiča po muzeju, več predavanj in koncertov na starih glasbilih, razstavo slikovnega gradiva in ne nazadnje — možnosti akustičnih raziskovanj. Toda v prvi tretjini našega stoletja čas za tovrstne novosti ni bil zrel in Saxove ideje so ostale znanstvena utopija.

Drugi vir idej, ki so vplivale na delo muzikološkega inštituta, je bil Inštitut za raziskovanje glasbe v Bueckenburgu, ki ga je 1917 ustanovil princ Schaumburg-Lippe z namenom ponovno oživiti delo nemških muzikologov, ki je v prvi svetovni vojni doživelo hude udarce. Med glavne dejavnosti te institucije, ki je na neformalen način povezovala znanstvenike, je bila priprava za tiskanje Musikwissenschaft ter organizacija koncertov z manj znanimi oziroma na novo odkritimi skladbami, na osnovi katere naj bi se pričela zapolnjevati čedalje huje občutena vrzel med teorijo in prakso.

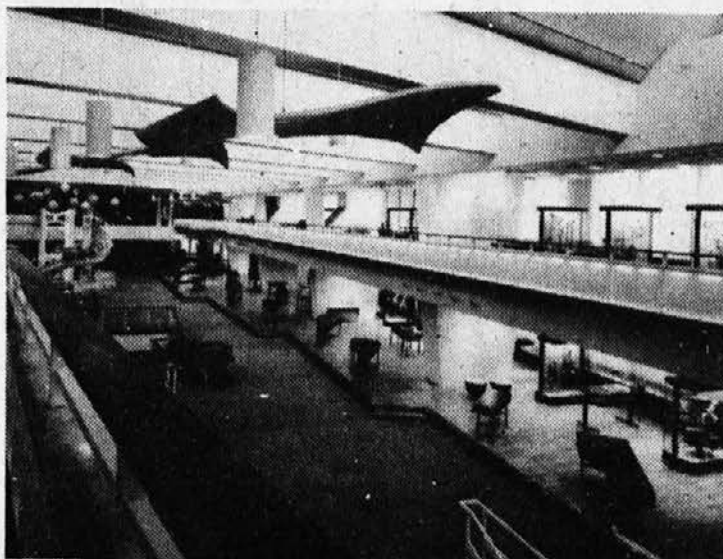
Z rastočo gospodarsko krizo je moral inštitut prenehati s svojo izda-

jateljstvo dejavnostjo in 1935 so ga s političnim dekretom združili z nemškim arhivom za ljudsko glasbo ter z zbirko glasbenih instrumentov berlinske akademije za glasbo. Ta nova institucija, zvesta centralističnim političnim tendencam nacističnega režima, je proti volji nekaterih sodelavcev postala državni center nemške muzikologije, ki je nadzoroval raziskovanje nemške glasbe in izdajanje nemške glasbene zapuščine.

Kljub temu da je bila zgradba Nemškega državnega inštituta za muzikologijo po težkem bombardiranju popolnoma porušena, je bilo moč del gradiva spraviti na varno, in ko je 1945 inštitut pričel ponovno delovati pod okriljem zaveznških sil, se je njegova dejavnost osredotočila na urejanje ostankov zbirke glasbenih instrumentov. Polagoma sta oživeli tudi izdajateljska in bibliografska dejavnost in 1965 je bil ustanovljen oddelek za akustične raziskave, ki ga je bil predvidel Curt Sax.

Ko je 1967 Hans-Peter Reinecke postal direktor inštituta, se je pričelo obdobje raziskovanja s sodobnimi matematičnimi in statističnimi metodami. Z novo metodološko usmeritvijo so postale aktualne tudi nove raziskovalne teme, kot npr. raziskave o glasbenem posluhu, sredstvih javnega obveščanja, pa tudi dela s področja glasbene teorije, zasnovana na eksperimentalni akustiki, za katera je značilna povezava eksperimentalne muzikologije s fiziko in psihologijo. Nekdanji oddelek za ljudsko glasbo je našel nove naloge v raziskovanju »glasbenega vedenja« in interdisciplinarno metodologijo so tako obogatile še sociologija, pedagogika in glasbena terapija. Najpomembnejši problemi, ki so na tem področju pritegnili zanimanje znanstvenikov, so bili povezani z glasbeno ustvarjalnostjo mladih in analizo strukture glasbenega življenja.

Čeprav je obema skupno izhodišče prepletanje zgodovinskih, organoloških, psiholoških in antropoloških dejavnikov, pa idejne zasnove novega berlinskega inštituta ne smemo razumeti kot pogrevanje romantičnih idej Curta Saxa. Da sta v središču pozornosti glasbenega muzeja syclavir in compact disc, namreč ni naključje, ampak simbol splošne usmeritve te institucije. Humanistične zamisli velikih prednikov, kakršen je bil Curt Sax, so sicer njena idejna osnova, toda metodologija in raziskovalna tehnika sta nedvomno usmerjeni v prihodnost.



Vidosex - drugo dejanje

Novorojenec je torej tu. Nova, dolgo pričakovana plošča vodilne slovenske pop skupine z malce pompozno naslovom *Lacrimae Christi* se je pojavila v trgovinah.

Prvi, vidni vtis je zelo dober. Ovitek je v primerjavi z ovitkom prvenca pravo umetniško delo.

Kaj pa je vtisnjeno na vinilu? Že po bežnem poslušanju je jasno, da je *Vidosex* prešel fazo najstniškega popa, ki je bil glasbeno sterilen tehnopop, in se razvil v (glasbeno in tehnološko) nadvse moderno skupino. Ne gre sicer prezreti nekaterih zahodnih vplivov, ampak glede na to, da imamo v mislih skupine, ki so sedaj »na sceni«, ki so aktivne, so tovrstne asociacije samo pozitivne (običajno YU-skupine primerjamo z že zdavnaj propadlimi zahodnimi vzori). Material na LP-ju, ki ga je sicer malo (vsega 25 minut), je po glasbeni plati izredno kompleksen, nikjer ni ničesar premalo ali preveč. Kar mogoče moti, je nezdržljivost stilov obeh strani plošče. Druži ju le sicer zelo zanimiva produkcija. Glasba prve strani je izredno agresiven plesni pop z nenavadnimi bas linijami, kopico efektov in sintetizatorsko nadgradnjo. Stil na drugi strani, npr. komad — hit *Tko je zgazio gospodu Mjeseč*, se zdi na prvi pogled nekako »starikav« (swing ritem, kontrabas), toda dejstvo je, da je ta zvrst

trenutno v svetu izredno popularna (*Style Concil*, *Matt Bianco*). Eden redkih očitkov gre *Vidosexu* na račun *Otrok Socializma* »Pejd ga pogledat, Brane/Anja«, ki ga je vokalno precej nedomiselnost predelal in, poleg tega, prevedel v srbohrvaščino. Res škoda, pa tako lepa skladba (je bila...).

Vendarle, dobili smo prvo jugoslovansko pop ploščo, ki ne caplja pet let za svetovno produkcijo, in ki poleg tega nima niti kanca domačega »melosa«, kar je tudi, če si glasbeni patriot, redkost in vrednota.

Več o *Lacrimae Christi* pa boste izvedeli iz tegale intervjuja, ki je potekal v *Unionu* med Janezom, Iztkom in meno.

Za začetek vprašanje, odkod sploh *Lacrimae Christi*?

I: To je priredba pesmi *Carla Böhma*. Ko sem bil še majhen, mi jo je babica večkrat igrala na klavir. No, in potem je Nina nekje staknila note. Mi pa smo se spomnili, kaj se da narediti. Skladbo smo nato izbrali za »glavno poanto« in tudi naslov plošče.

Na plošči je še ena priredba, in sicer *Pejd ga pogledat B. Bitenca (Otroci Socializma)*. Zdi se, da je ta skladba edina »vez z alternativnostjo«?

I: Nee, mislim, da je tu važna

predvsem razlika med našo in originalno verzijo, in to je ta, da ima original zaradi preprostosti v sebi več nekega posebnega občutka. Naša pa ima to kvaliteto, da je aranžmajske zelo dobro narejena. Glede prevoda pa je tu samo en, a dovolj močan razlog. In sicer: plošča je delana tudi/predvsem za neslovensko tržišče. To pa pomeni, da ne-Slovinci tega teksta ne bi razumeli.

Kako bi ocenil razmerje med prevencem in *Lacrimae Christi*?

Prva plošča je nastala bolj zaradi igraknanja. Potem, ko pa je res izšla, smo bili kar malce razočarani. Pri tej drugi pa smo morali dobro premisliti, kaj hočemo sploh narediti. Nismo hoteli delati proti sebi.

J: Na prvi je šlo vse bolj lahkotno. Imeli smo tudi veliko manj časa. Poleg tega smo ga že tako velik del porabili, ker smo hoteli narediti veliko, vsekakor preveč naenkrat. Drugo ploščo smo pravzaprav zelo hitro posneli, tudi zaradi veliko boljše opreme.

Ko smo že pri opremi, »YU-kralj klaviatur« *Laza Ristovski* vam je posodil moderno računalniško klaviaturo PPG. Koliko vam je pomagala?

I: Hja, veš, kako je, tukaj imaš v bistvu orkester v malem. Uporabili smo ga večinoma za prvo stran. Pomagal je pa zelo veliko.

All je zaradi tega silšati »ZTT-sound«; neizbežna je asociacija na *Frankie Goes To Hollywood* all *Propagando*...

I: Frankieji so s *Trevorjem Hornom* v zadnjem letu naredili tako revolucijo s svojo glasbo, da na to enostavno ne moreš pozabiti. Postavili so standard, po katerem smo se delno ravnali tudi mi. Je pa najbrž res na to vplivala tudi uporaba tega instrumenta, ki pa smo ga mi vseeno uporabili drugače. Če pogledaš, ti »simfonični tuši«, ki so verjetno zbudili te asociacije. Vseeno so pri *FGTH* le nadgradnja že tako ali tako agresivne podlage, pri nas pa se vklaplja čisto aranžmajske med violine in ostale »simfonične« instrumente.

Kako je prišlo do velike razlike med prvo in drugo stranjo plošče?

I: To smo naredili zelo načrtno. Predvsem zaradi tega, ker smo zelo nihali med enim in drugim stilom, delati smo hoteli oboje. Nato smo se odločili, da bomo raje dali na vsako stran štiri dobre skladbe, kot pa da bi

naredili dve povprečni ploči. Namensko smo šli v to dvojnost, ki se odraža tudi na ovitku. Zunanji je bolj hladen, notranji pa barvno močan...

Sicer pa so si produkcijski prijemi obeh strani precej podobni...

I: Hja, to znamo, ne... (smeh) Mogoče bi morali tudi produkcijo bolj podrediti...

Na plošči je podpisana cela skupina kot avtor glasbe. Je to res tako ali kdo dominira?

I: To je res tako mišljeno. Prišli smo do zaključka, da smo mi štirje celota in da eden sam ne bi bil sposoben narediti enakega komada.

Pri snemanju vam je pomagal veliko glasbenikov — gostov. (Kašnar, De Gleria...) Koliko je ta plošča sploh še »vaša«?

J: Ti izvajalci so nam pomagali samo pri eni skladbi...

I: Poleg tega smo jim mi povedali, kaj naj igrajo.

J: Veliko več nam je pomagal *Laza Ristovski*...

Ki ste mu tudi povedali, kaj naj igra?

I: Ja, njemu tudi... (smeh). Razen pri skladbi *Klavir i prašina*, kjer je sam naredil solo. Ta skladba se mi zdi ena boljših. Mogoče zaradi tega, ker je bila narejena v dveh urah. Zato ima v sebi spontanost, »primarno energijo«, nekaj, kar pride iz tebe in je direktno posneto.

Kakšno funkcijo ima »efekt« vlemestnega hrupa na začetku in koncu druge strani? Je to spet mašilo?

I: »Efekt« je zelo pomemben. Rabili smo nekaj, s čimer bi vpeljali prvo strun v drugo. Tako je nastala skladba *Mjeseč*.

Material je precej kompleksen; efekti, nasnemavanje... Kako boste to uspeli predstaviti v živo?

I: Šli bomo povsem v primarnost. »Rokenrol« vzdusje — kitara, bas, bobni in sintetizator. Bo drugače. Če bi hoteli to, kar je na plošči, bi rabili še pet glasbenikov, vsaj enega PPG-ja. Druga možnost pa je playback, pri čemer pa osebno nimam užitka igrati.

J: Kot prvo, nam je dolgčas, kot drugo pa nimaš kontakta s publiko. Takoj ko postaviš kolutar na oder, pade zavesa in...

... in kaj? Nič. Pevka *Anja* bo poskrbela, da bo scenski nastop atraktiven. Kljub morebitnemu playbacku. Sicer pa, plošča je v vsaki tovrstni trgovini.

PRIMOŽ PEČOVNIK
fotografiral: JANE ŠTRAUS



Jazz in mediji

Mediji (sredstva množičnega obveščanja) nas popolnoma predelajo. S svojimi političnimi, ekonomskimi, estetskimi, psihološkimi, moralnimi, etičnimi in socialnimi posledicami so tako prodorni, da noben naš del ne ostane nedotaknjen, neprizadet in nespremenjen. Medij je sporočil. Če ne vemo, kako mediji delujejo v vlogi okolja, ne moremo razumeti družbenih in kulturnih sprememb.

Marshall McLuhan

Razvoj in razcvet jazza so v veliki meri pogojevali nekateri materialni vidiki, med njimi tudi razvoj medijev. Jazz je tako zgodba fantastične mešanice posebnih družbenih okoliščin, obeleženih z rasno diskriminacijo in razvijajočimi se mediji, ki so to glasbeno zvrst v manj kot treh desetletjih iz lokalne glasbe črnske subkulture na jugu ZDA spremenili v del vladajoče kulture oz. popularne glasbe širom ZDA in tudi v Evropi.

Vsako glasbilo je zvočni medij in zato je jazz nastal šele tedaj, ko so črnski glasbeniki dobili v roke klasično evropska glasbila. Čeprav je njihova spontana glasbena improvizacija odsevala tudi nekatere oblikovne in harmonske zakonitosti klasične glasbe in nekaj evropskih nabožnih in posvetnih napevov, pa so na ta glasbila seveda igrali na afriški način, ki se je po zvenu (timbru) glasbil, pa tudi po melodičnih, harmonskih in predvsem ritmičnih konceptih močno razlikoval od evropske klasične glasbe. Diskriminacijski zakon je prepovedoval vsako izobraževanje črncev. Seveda pa so se že od začetkov suženjstva dalje zmeraj našle tudi izjeme. Še največ jih je bilo prav v glasbi, saj so mnogi beli gospodarji svoje najbolj nadarjene sužnje dajali v uk potujočim glasbenim učiteljem. Pred državljansko vojno so bile najčešče črnsko glasbilo evropskega rodu gosli.

Izredna priljubljenost klavirja v začetku prejšnjega stoletja se je iz meščanske Evrope petdeset let kasneje preselila tudi v ZDA, kjer so se kmalu pojavili črni pianisti, ki so bili glasbeno in teoretično klasično izobraženi študentje prvih ameriških glasbenih konservatorijev, odprtih črncem. Ti so poleg popularnih pesmic v nočnih lokalih igrali tudi obsežen in raznolik klasični glasbeni repertoar, vendar na svoj posebni, rit-

mično sinkopirani način, ki je njihovemu izvajanju dajal poskočno in veselo naravo. Njihove izvorne skladbe so v vsem, razen v svoji ritmični maniri, sledile zakonitostim evropske klasične (klavirske) glasbe in dobile so naziv rag. Razen omenjenih glasbenikov ni bil nihče drug sposoben igrati ragtime, saj je bil ta s svojimi sinkopami preveč zahteven za klasično izobražene bele pianiste. Nasploh je bilo tedaj v ZDA več klavirjev kakor pa pianistov in zato se je izredno priljubil mehanski klavir, ki je tako postal pravi medij za razširjanje in priljubljenost ragtimea.

Emile Berliner je bil prvi človek, ki mu je (leta 1887) uspelo »uloviti« in fiksirati zvok. Njegov fonograf, je bil začetek tehnološke »osvojitve« sveta zvoka. Navkljub — za današnja ušesa — res slabi reprodukciji zvoka oz. glasbe je bil fonograf izredno popularna novost, sredstvo za zabavo premožnih belcev. Trideset let po Berlinerjevem izumu je skupina belih glasbenikov — iz New Orleansa pod imenom Original Dixieland Jass Band v New Yorku posnela ploščo s sicer verno, vendar ne najbolj posrečeno imitacijo črnske glasbe iz New Orleansa. V tedanjem svetu popularne glasbe belcev je bila njihova glasba velika eksotična novost, ki je vse

očarala in v nekaj mesecih so ploščo prodali v več kot milijon izvodih, kar je bilo tedaj nepojmljivo. Temu je sledil plaz različnih plošč, ki so bile z jazzom povezane le po naslovu ali pa imenu (belih) skupin, ki so obvezno vsebovala besedico jass, jasz, jazs ali jazz.

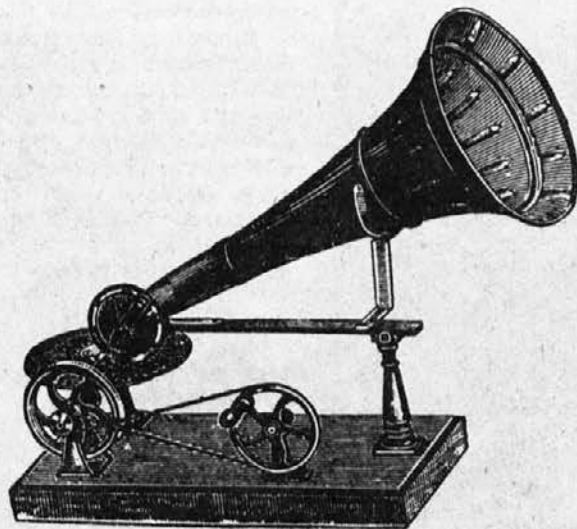
Leta 1920 je gramofonska tvrdka Okeh iz New Yorka dala priložnost tudi prvim črnskim glasbenikom: pevka vodviljskega bluesa Mamie Smith je s svojo skupino Jazz Hounds posnela prvi avtentični blues. Ker se je njena plošča solidno prodajala, so ji pri Okehu omogočili novo snemanje. Uspeh tedaj posnetega Crazy Bluesa je presegel vsa pričakovanja. Tako je Okeh začela izdajati posebno serijo t.i. Original Race Records (Izvirne rasne plošče), na katerih so bili izvajalci samo črnci, te plošče pa so prodajali izključno v trgovinah za črnce. Ko so Okeh začele posnemati konkurenčne gramofonske tvrdke, se je za velik kapital, vložen v ameriški gramofonski industriji, pojavilo novo tržišče, ki ga je začel s pridom izkoriščati, saj je med črnskim prebivalstvom fonograf postal najuglednejši kos pohištva vsakega doma, kjer so bile pevke t.i. klasičnega bluesa prave zvezde.

Tudi na prve avtentične posnetke črnskega instrumentalnega jazza ni bilo več treba dolgo čakati — leta 1922 je več pesmi posnel Sunshine Orchestra pozavnista Kida Oryja iz New Orleansa, njim pa so sledili številni drugi ansambli. Tehnologija teh plošč na 78 vrtljajev je močno oblikovala njihovo glasbeno oblikovanje in improviziranje. Časovna omejenost (2 do 3 minute) je jazziste prisilila k ekonomičnemu, zgoščnemu soliranju, kar je izredno izčistilo njihovo improvizacijo. Popularnost instrumentalnega jazza ni nikoli ogrozila »boginj« klasičnega bluesa, pač pa so jih v drugi polovici dvajsetih let porinili v pozabo pevci podeželskega bluesa, ki so med črnskim ljudstvom postali pravi narodni junaki.

Medtem ko so v črnskih getih še odzvanjali številni fonografi, so belci raje poslušali radio, ki je leta 1924 že imel boljši zvok od fonografa. Ker so bili v radijskih orkestrih glasbeniki izključno belci, je bilo na radiu moč slišati samo »belo« glasbo in tako je belcem kralja jazza predstavljal Paul Whiteman s t.i. simfoničnim jazzom. Veika gospodarska kriza ob koncu dvajsetih let je seveda prizadela tudi svet glasbe. Toda ko si je po nekaj letih srednji razred že toliko opomogel, da je bil željan zabave, je bilo vse pripravljeno na prihod nove glasbene norosti — swinga. Radijska tehnika se je z leti toliko razvila, da so radijske hiše lahko v živo prenašale glasbene programe iz nočnih lokalov, in ker so si v začetku tridesetih let radio kupili tudi mnogi črnci, so zanje začeli vrteti tudi jazz, ki je postajal iz dneva v dan popularnejši.

Po skoraj enoletnem rednem nastopanju na radijskih valovih je ansambel klarinetista Bennyja Goodman na svoji vseameriški turneji doživel presenetljiv uspeh, s katerim se je pričel swing. To je bil čas, ko je jazz, skrit za imenom swing, postal identičen s pojmom popularne glasbe Združenih držav, kar je ostal vse do konca vojne. Med vojno je prišlo do pomembnih tehnoloških novosti v elektroakustiki. Izum magnetofona je spremenil odnose v popularni glasbeni industriji in tudi v glasbi sami. Izum LP plošč pa je jazzistom odprl popolnoma nove možnosti glasbenega snovanja. A vse to je že druga zgodba.

PETER AMALIETTI



Fonograf je glasbena dvorana brez sten

Živela Viva la musica

Glasbena skupina Viva la musica ima prav gotovo — ne glede na kratkotrajnost obstoja — posebno mesto v slovenski glasbi in to ne samo zaradi svojevrstnega pristopa k glasbeni ustvarjalnosti, temveč tudi zato, ker je to zasedbo sestavljajo glasbeniki — študentje in diplomiranci ljubljanske Akademije za glasbo. Izjema je le njen bobnar **Zoran Kanđuč** (pred nekaj leti je bobnal pri Begnagrahu), ki je študent 3. letnika pravne fakultete. Skupina je predvsem svobodna asociacija združenih glasbenikov, ki deluje na samoupravni osnovi in je njena glasba predvsem skupinsko delo, vendar je njen formalni idejni in organizacijski vodja ter avtor vseh njenih izvornih skladb klavirist in tenorsaksofonist **Gregor Strniša** (bivši SRP), ki je ravno danes, ko pišem ta članek (18. 4.), diplomiral na pedagoškem oddelku ljubljanske akademije in tako postal profesor glasbene vzgoje. Altsaksofonist in diplomirani klarinetist **Mitja Bueermann** je učitelj na glasbeni šoli v Trbovljah, kjer vodi tudi zelo uspešen mladinski zbor občasno pa igra tudi v Big bandu RTV Ljubljana.

Začetek skupine sega v minulo poletje, ko se je ideja o osnovanju lastne skupine pojavila popolnoma spontano. Ta element spontanosti je ostal srž dosedanjega glasbenega snovanja, ki se je konkretno začelo šele novembra lani, ko je skupina začela vaditi, sprva samo po sekcijah, pri čemer je bil glavni usklajevalec in vodja G. Strniša. Ko so začeli, še niso točno vedeli, kaj se bo iz njihovega truda rodilo, toda po dveh mesecih vaj so, zadovoljni z doseženim, sklenili poskusiti se v snemalnem studiu. Januarja so se odpravili v Činčev studio, ki je tedaj žal imel le 4-kanalni magnetofon. Na lastne stroške so v treh dneh posneli deset skladb in ena je boljša od druge, kljub temu pa za sedaj še niso odkrili gramofonske hiše, ki bi jim izdala ploščo in zato razmišljajo o samozaložbi.*

Vsaka od posnetih pesmi je svet zase, zato se jim bomo posvetili posamično: prva skladba **Viva la Musica** je nekakšna himna skupine in po prvih nekaj taktih je pozornemu poslušalcu jasno, da poslušala glasbo ljudi, ki o glasbi nekaj vedo, vendar jih to njihovo znanje prav nič ne

obremenjuje in služi temu, čemur je bilo prvotno tudi namenjeno, namreč za odskočno desko v svet kreativne izvirne glasbe, kakršne (jugoslovanski) svet še ni slišal. Ta pesem je nekakšen posrečen »venček klasičnih skladb«, ki segajo od nizozemske polifonije 16. stoletja, ko Sindija in Karmen dvoglasno pojeta troglasni kanon anonimusa Viva la musica, kar se prepleta z Debussyjevo temo na flauti, klarinetom iz Gershwinove Rapsodije v modrem, arijo iz Puccinijeve Madame Butterfly. Ta glasbeno-zgodovinski mozaik pa od začetka do konca spremljajo tolkala in sintetizator, ki so rdeča nit celotne skladbe. Ta se zaključuje z (vmešano) veličastno finalno kadenco Kijevskih vrat Musorgskega.

Miki je edina pesem, ki je potencialna uspešnica jugoslovanske pop scene. Prevladuje veselo, sproščeno razpoloženje. Besedilo v srbohrvaščini je izvedeno v stilu popularnega tanga iz 30. let, temu sledi saksofonski solo v stilu swinga iz istega obdobja. **Bolero marš** je prav zanimivo kombiniranje ritmov bolera in marša ter stare in lepe melodije.

Prvi vrhunec doseže skladba v odličnem klarinetnem solu v brezhibnem stilu Sidneyja Becheta, prvega klarinetista New Orleansa, kateremu sledijo vokalne pasaže brez besedila, ki zbuja neobičajen občutek mimosnosti, katero »moti« le sintetizatorjeva kakofonija, nenadoma pa se spet vrne klarinet, tempo pesmi se poveča in skladba se

konča s pravim veseljaškim in razuzdanim diksilemom. Nič manj zanimiva ni tudi samosvoja priredba afroameriškega worksonga (delovne pesmi črnih sužnjev) **Sixty Tons** (Šestdeset ton), kjer zablestila obe pevki, izreden pa je tudi instrumentalni del, ki poustvarja Mingusov pristop k izvirnemu črnskememu ljudskemu muziciranju.

Pesem se žal hitro konča, zato pa ji je naslednja pesem po svojem naslovu **Twelfth Tone Blues** (Blues dvanajstega tona oz. duodecime), pa tudi po afroameriškem vzoru podobna: klasičnemu bebop stilu skladbe dajejo Strniševe orgle kozmični prizvok a la Sun Ra. Z odločno spremljavo, polno poleta in »drajva« se še posebej odlikujeta bobnar in basist, ki odigra tudi domiselno solo, čemur sledi lepa glavna tema, katere avtor je Strniša, ter izreden prehod, ki ga improvizira ritmična sekcija, potem pa se vsi vrnejo k glavni temi. Ta skladba dokazuje, da bi lahko skupina, če bi le hotela, postala prav uspešen »klasični« jazzovski combo, vendar so njihove želje drugačne. Prav s svojim imenom (Viva la musica) so odlično »rešili« problem uvrščanja svoje glasbe v predalčke. S svojim glasbenim konceptom so onemogočili kakršnokoli stilsko uvrščanje. Njihov stil sestoji iz uporabe različnih stilov kot kompozicijskih prijemov, vendar zaradi tega niso brez stila, saj iz tega eklektičizma nadgradijo celotno zgodovine glasbe v ustvarjalno sintezo tega trenutka. Vse to daje nji-

hovi glasbi nekakšno univerzalno in kozmopolitsko vizijo.

Skladba **Deklica in slon** sloni na kontrastu zimzelene melodije I Can't Stop Dancin' in kaotične ter »slovenske« teme, ki se prav zanimivo razplete. Edina pesem s slovenskim besedilom je Strniševa skladba **Sergej Hitchcock**, kjer — razen na začetku in koncu — prevladuje do konca »utrgana« skupinska improvizacija free jazza oz. Alberta Aylerja, na katerega spominjajo maršovski ritmični fragmenti bobnov. Skladbo **Jaz nisem jaz** je Strniša prvotno napisal kot scensko glasbo za istoimensko predstavo Mladinskega gledališča. Ritem sambe nadgrajujejo sintetizatorjevi zadržani zvoki, altsaksofon pa poda lepo, romantično temo, kateri sledi njegov preiščeni in ekonomični solo, ki postopoma postaja vse gostobesednejši, tempo pa vse hitrejši pri čemer bobnar ozračje napetosti stopnjuje s tuši, značilnimi za Elvina Jonesa. Skladba se spet vrne v mirne in sproščene vode in ko se pesem konča, ostane v naših srcih njena melodija.

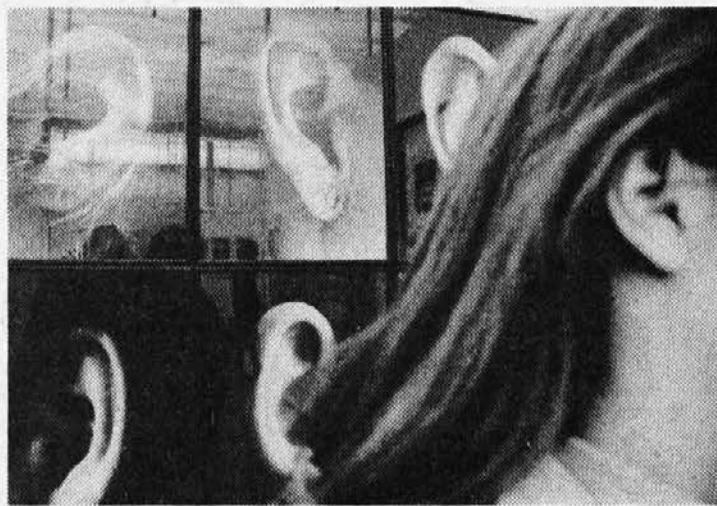
Zadnja pesem **Amore mio** je zanimiv dialog sopranistke in saksofona, ki se po basističnem solu spet vrne kot šaljivo »ogrevanje operne pevke«, kateremu sledi prav tako duhovit solo klaviatur, ki oponašajo razglašeno, a vendar za uho še prijeto lajno. S tem je prvi cikel skladb skupine Viva la musica končan, toda glede na mladost vseh njenih članov je to šele začetek opusa, ki bo obogatil sicer tako neizvirno sceno domače sodobne glasbe.

PETER AMALIETTI

Fotografiral: LADO JAKŠA

Pripomba: Viva La Musica se bodo 22. maja predstavili na Dnevu GM.

* Na posnetkih so poleg že omenjenih še sodelovali pevka in flautistka **Karmen Palajsa**, pevka in klaviristka **Sindija Korenč** in basist **Stane Borovec**. Sicer pa skupina deluje na principu sodelovanja z različnimi gosti, ki pokrivajo različna področja, kot so glasba, ples, igra in pantomima.



Kriteriji vrednotenja punka

V maju bo pri ljubljanskem KRT-u izšla prva antologija slovenskega punka z naslovom **Punk pod Slovenci**. Avtorji so se tega »črnega hudiča« lotili z različnih zornih kotov: strogo sociološkega, etnološkega, kriminološkega, subkulturnega... Antologija obsega tudi zelo obširno dokumentacijo — intervjuje, članke iz revij, besedila skupin... Kot taka pomeni najširši poskus osvetliti slovensko glasbeno altemativo v njenih zgodnjih letih. Objavljeni prispevek bo za marsikoga zelo sporen. Punk skuša namreč obdelati z »estetske« plati, prek definiranja osnovnih kriterijev te glasbe.

Kako ovrednotiti punk? Kako lahko iz množice skupin, katerih glasba je za nenavajena »ušesa« popolnoma enak hrup in trušč, izločimo tistega, ki povprečje presega. Novinarji, ki se že skoraj od samega začetku ukvarjamo s to glasbo, smo ta vprašanja rešili skozi prakso, predvsem skozi pisanje koncertnih ocen. Pri tem pa kriterijev, s pomočjo katerih vrednotimo punk, ni še nihče sistemiziral. Jasno je, da je to prvo pometanje pred lastnim pragom strogo osebno prispevek, le izhodiščna točka za nadaljnje pisanje.

Boom punka je pri nas pretresel tudi rock novinarstvo. Stara generacija rock kritikov s kriteriji vrednotenja z začetka sedemdesetih let praviloma ni uspela dojeti drugačnih razsežnosti te glasbe, še manj pa ji je uspelo to ocenjevati ali celo umeščati v glasbeno produkcijo. Tako je prve domače punk skupine v glavnem sprejemala z odporom ali pa posmehom. Razlagala jih je kot neposrečeno modo ali pa le kot izhodišče za slovenski novi val, tisto »ta pravo«. Zato pa je s precej drugačnega »bojnega položaja« nastopila mlada generacija rock novinarjev, ki se je začela zbirati okoli ljubljanskega Radia študent leta 1978. Ta je namesto faktografskih portretov »rock legend« v prvi plan porinila analitičen prijem. Glasbo je treba osvetliti v družbenem okolju, kjer ta nastaja, jo nato analizirati znotraj širše glasbene prakse, šele nato pa postanejo važni ostali »recenzentski ključji«.

Pa takoj na začetku opravimo z eno osnovnih napak novinarjev stare generacije. Ti so naš punk vse preveč vzporejali z britanskim. Pri tem so z grozo odkrivali, da naše punk skupine po treh letih (1981) žvečijo

še vedno iste klišeje, da ne znajo igrati, pa še kak očitek bi lahko našli. Pri tem pa kriteriji vrednotenja našega punka nikdar ne bi smeli biti enaki kriterijem vrednotenja britanskega punka, saj se oba glasbena izraza razvijata v zelo različnih okoljih. Pa na tem mestu prezirimo vsem jasno razlikovanje družbenega ozadja obeh godb. Toliko bolj nas mora zanimati glasbena praksa, v okviru katere je prišlo do nastanka punka in do katere je ta nastopil kot negacija negacije. Tako je prvi val punka v Veliki Britaniji pomenil zanikanje skozi prakso treh najbolj slepih ulic britanske popularne glasbe sedemdesetih let: simfo rocka, teen rocka in glama. Kot tak je poudarjal garažizem, minimalistično obliko, nabito z vsebino, antiintelektualizem, nekonformističnega najstnika, ki je svojo glasbo izvajal sovstrnikom. Pri nas pa smo s punkom šele dobili prvi masovni mladi slovenski rock'n'roll z lastno identiteto. Ta je bil pred tem še krepko v povojih. Večina mladih skupin je v kletih igrala skladbe angloameriških »bogov« in se poskušala od njih čimveč naučiti, pri tem pa so le redke presegle raven »hotel-skega vala«. Top listarji zgodnjih sedemdesetih so igrali medel socop rock z močnimi primesmi funkya in jazz rocka. Tako do leta 1978 razen nekaterih kantavtorjev v stilu generacije 68 in Buldožerja, ki pa je bil precej bolj usmerjen na jugoslovansko kot na slovensko tržišče, izvajalcev drugačne, »mlade« glasbe nismo imeli. Prve punk skupine je tako čakala težka naloga. Morale so šele postaviti temelje glasbi, ki bi jo lahko postavile nasproti vladajoči popevkarski in angloameriški main-

stream glasbeni mentalnosti. Pri tem sta jim zgodnji britanski punk in ameriški predpunk najbolj ustrezala; bila sta bazična, nista terjala visoke ravni tehnične uigranosti, lahko ju je izvajal kdorkoli na kakršnikoli opremi, ponovno sta poudarila nekonformistične, provokativne, mlade dimenzije rock'n'rolla. Kljub temu da naš zgodnji punk danes deluje naivno, pa je kot začetnik pomenil najradikalnejši prelom v naši popularno glasbeni praksi, ostrejši, kot je bil katerikoli poznejši. Kriteriji vrednotenja novega rocka so danes seveda strožji. Njihov razvoj je pač v dialektičnem odnosu z razvojem popularne glasbe. Sveži premiki v punkovski glasbeni praksi spremenijo kriterije vrednotenja kritike, kar znova izzove premike v glasbi, saj njeno pisanje zelo hitro »onemogoči« odpadni glasbeni material«.

Z razvojem našega punka se je spremenilo kar lepo število kriterijev njegovega vrednotenja. Vseeno pa se vse od leta 1978 kolikor toliko stalno pojavljajo tile kriteriji:

1. Prepričljivost — je najpomembnejši, ob tem pa najsubjektivnejši kriterij vrednotenja. Z njim obdelujemo sklop vseh elementov nastopa ali plošče — glasbo, besedilo, odrski »image«... Pri tem se moramo soočiti s »prepričljivostjo« posameznega elementa in pa »prepričljivostjo« celotnega sklopa, glasbeno »podobo« skupine. Ta kriterij je skrajno subjektiven, še posebej pri tistih izvajalcih, ki so v tem pogledu nekje v zlati sredini (kamor sodi večina perspektivnih začetnikov). Tako je lahko ocena nastopa izvajalca zelo hitro skrajno zgrešena. Koncerta se ne da ponoviti tako kot

plošče ali filma. Sicer pa tudi z ocenami plošč (novinar jih ponavadi nima časa več kot dvakrat dati na gramofon) ni dosti boljše.

2. Originalnost, drugačnost — je za punk ravno tako zelo pomemben, v nasprotju z dokaj univerzalno prepričljivostjo dokaj specifičen kriterij vrednotenja. Že naše prve punk skupine niso hotele biti podobne nobenemu tujemu izvajalcu. Na koncertih, praviloma pa celo na vajah niso obnavljale skladb svojih glasbenih vzorov, v nasprotju s starejšimi generacijami, ki so preigravale tudi kulturne rock hite. Tako so bili mladi izvajalci punka prav obsedeni od »originalnosti«, kljub temu da so igrali skrajno klišejsko glasbo. Označa, da kaka skupina kopira kakšnega tujega izvajalca, je pomenila psovko in jo je v dobršni meri diskreditirala.

Podobno kot izvajalce obseda drugačnost tudi nas, novinarje, saj »padamo« na skupine, ki zvenijo sveže in kažejo čimbolj radikalen odklon od doma že uveljavljene glasbe. Pri tem nam je precej važnejša drugačnost na domači, jugoslovanski sceni kot pa radikalen odklon od angloameriškega punka in postpunka (zdaj tudi hard cora). Njuna vpliva se kljub zatiskanju oči izvajalcev ne da zanikati. Pri tem pa je važno, koliko je ta osebno predrugega in prepričljivo uporabljen.

3. Tehnični elementi izvedbe. Ta kriterij je po svojih razsežnostih popolnoma komplementaren prepričljivosti. Je najlažje predočljiv, najbolj objektivni, a najbolj historično spremenljiv in najmanj pomemben od vseh treh. Še celo danes pomeni ta kriterij le odvisno spremenljivko glede na »fazo« skupine in na ostala dva, prevladujoča kriterija.

Zgornje opredelitve so pravzaprav tudi že razjasnile razmerja med vsemi tremi ključnimi kriteriji. Njihova pomembnost pada od »prepričljivosti« prek »originalnosti« do »tehničnih elementov«, pri tem pa je v premem sorazmerju s subjektivnostjo. Ob tem postaja jasno, da je objektivna estetska punk (pa tudi rock) kritika nemogoča, kljub temu da bi marsikdo od »velikih pisunov« rad videl drugače.

Prispevek: To osnovno razčlenitev sem skušal v zborniku nagraditi še s sklopi glasba-besedilo, punk-pop in punk-zabava, za katere pa je na tem mestu zmanjkalo prostora.

PBC

Fotografiral: BOŽIDAR DOLENC



Niet na Novem rocku 84

CHARLIE MINGUS
»AH UM«

Zakaj se glasba Charlesa Mingusa navkljub obsežni, kvalitetni in dostopni diskografiji ne pojavlja v jazzovskih oddajah našega radia — in tudi večine sodobnih radiov po svetu ne — čeprav bi tja po svoji historični vlogi in mestu, ki preverjeno pripada temu legendarnemu glasbeniku, vodji velikih in malih zasedb ter skladatelju, še kako sodila? Vprašanje je retorično, nanj v tej oceni ne moremo odgovoriti. Odgovor, ki sam po sebi tudi odločilno intrigira ponovno in ponovno vračanje k opusu Charlesa Mingusa, pa je seveda že vsebovan v tako zastavljene vprašanju. Dvojnost, ambivalentnost, neopredeljivost, nepripravnost katerikoli od prevladujočih smeri v produkciji sodobne jazzovske godbe zadnjih 30 let — to bi lahko bila izhodišča za podrobnejšo analizo »fenomena Mingus«. Omenjene trditve poskuša dokazati z današnjimi pogledi na zgodovino jazza zelo zgovorna plošča, ki je nastala prav v prvem prelomu Mingusove kariere, prelomu, ki je bistveno opredelil njegovo življensko mesto znotraj »jazzovskega sveta«. Ah Um je plošča, nastala kot rezultat Mingusovega obdobja samostojnega formiranja, ki je potekalo v petdesetih letih in se je še posebej izrazito kristaliziralo v njegovih legendarnih »workshopih«, glasbenih delavnicah tistega tipa, ki v osemdesetih letih še kako zanimajo našo mlado jazzovsko sceno. Ah Um je plošča, ki je prvič predstavila vrsto legendarnih Mingusovih skladb — Better Git It in Your Soul, Goodbye Pork Pie Hat, Self-portrait in Three Colors, Open Letter to Duke, Bird Calls, Fables of Faubus in Jelly Roll, na plošči pa sta še dve manj pomembni — s tem pa ga je dokončno ustoličila kot skladatelja in ne le spremljevalca — basista znanih jazzovskih glasbenikov. Ah Um je plošča, ki predstavlja več odličnih glasbenikov — pihalce Johna Handyja, Bookerja Ervina in Shafija Hadija, trombonista Willieja Dennisa in Jimmyja Knepperja, pianista Horacea Parlanda in bobnarja Dannyja Richmonda — katerih usoda je bila tudi pozneje tesno povezana z Mingusovimi glasbenimi idejami in so se pozneje sami tudi večinoma opazno uveljavili.

Ah Um je končno tudi plošča, ki jo je mogoče kupiti pri nas; njen licenčni ponatis je izšel lansko pri založbi Suzy kot del serije I love jazz — Volim jazz. Sicer pa je bila posneta 1959. leta in kmalu nato izdana pri CBS.

ZORAN PISTOTNIK

RUDA KOSI
HARFA
ZKP RTV Ljubljana

Pri založbi RTV Ljubljana je izšla plošča harfistke Rude Kosi (LD 0960), ki nam predstavlja glasbo impresionistov Debussyja in Ravela, poleg tega pa še Britna in Salzedo. Pri Debussyjevih Plesih za harfo in godalni orkester in Ravelovi Introduction et Allegro harfistko spremljajo godalci (pri Ravelu še flauta in klarinet). Izvedbe so v celoti odlične, skladbe so tehnično dovolj zahtevne. »(Salzedo: Variacije na temo v starem stilu), vse skladbe pa stilno dovolj blizu ena drugi, da jim lahko nepretrgoma sledimo. Vsekakor je plošča prijetna novost v naši glasbeni ponudbi.

TOMAŽ RAUCH

Joan Faulkner
Big band
RTV Ljubljana
ZKP RTV Ljubljana

»Živi« posnetek nastopa v Veliki dvorani CD 9. 12. 1983 krasijo:

1. šest zimzelenih melodij iz časov popularnosti swinga v 30. letih;
2. izvorno in sveže podajanje temnopolte Joan in njen lepi glas z izrednim velikim razponom;
3. skrbno izdelani in domiselni aranžmani (dirigenta) J. Privkova, ki so izvorna sinteza aranžerskega dela Ellingtona, Basieja, Evansa in Kentona s Privkovim osebnim pečatom;
4. uigran, razigran in razpoložen orkester, ki je ponovno dokazal, da je večina dobrih posnetkov jazza narejenih v »živo«;
5. solidna ritmična sekcija — Div-

jak, Rebek, Štingl in Ferlež, ki je že veliko let prav gotovo najboljša med jugoslovanskimi jazz orkestri,

6. pianist Silvo Štingl, ki mojstrsko pluje med Scilo in Karbdo mainstreamskega klavirja — med ekonomično spremljavo à la Basie in razkošnim soliranjem à la Peterson;

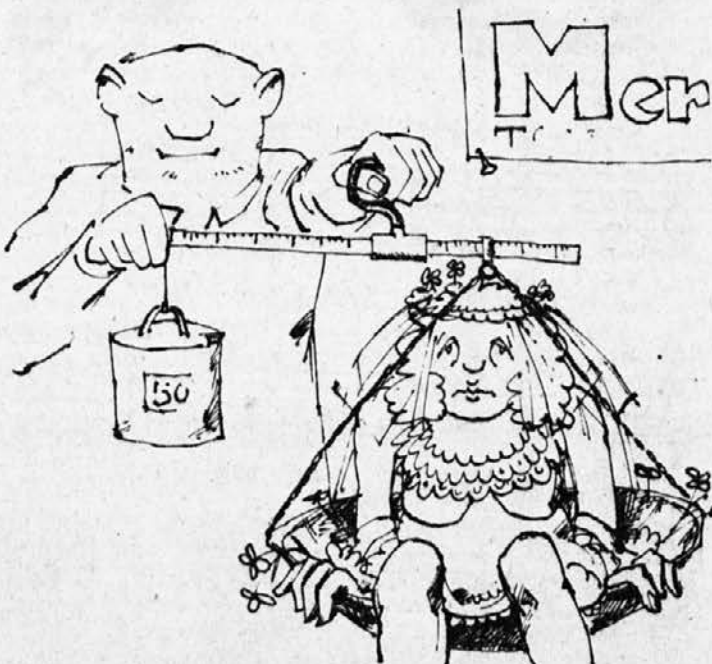
7. solo trobentača Pera Ugrina z ostro »atako« in lepim, okroglim tonom in domiselnim fraziranjem, ki ga stilno uvršča med Roya Eldridga in Dizzyja Gillespieja;

8. solo Toneta Janše, »kralja slovenskega tenorsaksofona«, ki potrjuje njegovo modernistično usmerjenost in njegovo odklanjanje klišejev v solistični improvizaciji;

9. izredno uspel vrhunec skladbe Georgia ON My Mind (pa tudi celotnega večera), kjer v stari, dobri tradiciji kansaških glasbenikov s sprva posamezno, nato pa kolektivno improvizacijo štirih solistov pripravijo teren za najboljši Joanin vokalni poseg na nastopu.

PETER AMALIETTI

Ž — mol



Tokratni Ž-mol nam je pobegnil iz znane opere skladatelja slovanske narodnosti. Odgovor pripišite Malemu kvizu. Posebna nagrada!

JURIJ PFEIFER

Ribja Čorba
Istina
GGP RTV Beograd

Tudi Ribjo Čorbo počasi, a zanesljivo nosi tja, kjer so končali skoraj vsi, po številu izdanih plošč »prestižni« jugoslovanski rock'n'rollerji (od Azre pa do Bijelog Digmeta), v medlo in neizrazito godbo, ki je še najbližja standardom zahodnega AOR-a, rocka za odrasle. Pri tem ima ta pri Čorbi še precej elementov hard rocka in pub rocka, vseeno pa so ti tako klišejski, da splošno izpraznjenost in dolgoveznost njene nove plošče le še poudarijo. Tako so skladbe z nje tudi precej bližje morju nedomiselnih »stvaritev« tretjereznega jugorocka kot pa Riblji Čorbi iz »zlatih« let Mrtve prirode. Podobno velja tudi za besedila Istine, ki so le bled odsev starega Djordjevičevega rockerskega nekonformizma in prenikave ironije. Sicer pa Bori celo njegov najstarejši »recept«, zmes »moške« erotike in patetike, ne »znese« več in tako se (tudi) skladbe tega tipa izgubljajo v slabokrvnih rimskih tavanjih, ki lahko le odbijejo. Tudi tokratni odmiki od osnovnega rockerskega klišeja niso preveč spodbudni, pa naj gre za neposrečen rap Disko mišiča ali pa za klaviaturno »obogateno« Dvorsko budalo. Tako ostaja glasbeno in tekstovno še najmočnejša edina »v živo« že »preverjena« Čorbina skladba s te plošče, Heba i igara, s preizkušeno tematiko katarze ob modernih športnih gladiatorjih. Pri tem pa njene ne preveč vroče iskric ne morejo popraviti splošnega medlega vtisa, ki ga pušča Istina.

PBC

Dragi bralci,

od prejšnje številke se je nabralo prav malo pošte. Med njo je najbolj razveselljivo glasilo glasbenih mladincev z osnovne šole Tone Tomšič v Ljubljani. V roke mi je prišla prva letošnja številka z naslovom **Aktiv glasbene mladine**, ki ima datum december 84, izdaja pa ga novinarska komisija aktiva z mentorico Bronko Sax. Ima sicer komaj 10 strani, pa vendar je živahno in zanimivo. Po obliki je skromno, saj je ciklostirano, a ne manjka tudi risb.

V uvodniku uredniški odbor omejuje, da so v lanskem šolskem letu izdali dve številki in dve obljublja tudi za letos. Sicer pa vsebino napolnjujejo izčrpani vtisi Tanje Lombar (8. r.), ki se je lansko jesen udeležila srečanja mladih dopisnikov v Novem mestu (na povabilo naše revije), kratek zapis o nastopu na produkciji Petruše Jagrove (5. r.), prirčna pesmica Aleksandre Čalič (3. r.), utrinek s prvega dne v glasbeni šoli Dragice Lalović (4. r.) in poročilo o nastopu predstavnikov šole na tekmovalni glasbeni prireditvi v Pionirskem domu z naslovom **POJEMO-IGRAMO**, ki ga je napisala Tanja Lombar. Drugi del glasila je zabaven, saj so objavljene glasbene uganke: izpolnjevanje, glasbeni kviz in križanka. Križanka ima sicer nekaj napak (Itaka ni polotok, temveč otok) in prisiljenih oziroma izmišljenih kritic (mednarodni nuklearni inštitut — MNI), sicer pa kaže, da je Tanja Lombar, ki jo je sestavila, spretna ne le v pisanju sestavkov, temveč tudi v sestavljanju ugankarskih orehov (najbrž sta njena tudi kviz in izpolnjevanje, čeprav to ni navedeno).

V celoti vzeto, je glasilo aktiva glasbene mladine pri nas redkejši pojav, zato moramo pisarje kar postaviti za zgled. Če ga še kje izdajate, kar na dan z njim! Veseli ga bomo kot letošnje pomladi po trdovratni zimi...

Zdaj pa še k drugim prispevkom. Nekaj jih je prišlo iz Tolmina, kjer so izbrali najboljše zapise o baročnem koncertu, posvečenem evropskemu letu glasbe. Med njimi sem za objavo izbral tistega, ki ga je lepo napisala **Špela Stres**, učenka tolminske glasbene šole. Preostala dva prispevka poročata o dveh šolskih nastopih v okviru programa Glasbene mladine: **Martina Hočevar** in **Biserka Srša**, sedmošolki z OŠ Ivan Novak-Očka v Ljubljani, sta ob nastopu napravili kratek intervju z našim slovitim basistom Ladkom Korošcem, **Nataša Miklavčič**, sedmošolka z OŠ Bršljin v Novem mestu, pa poroča o nastopu orkestra Big band iz Črnomlja.

Do prihodnjic lep pozdrav!

VAŠ UREDNIK

Baročni večer

Glasbena šola Tolmin se je s koncertnim večerom skladb mojstrov glasbenega baroka, ki je bil 26. marca, tudi vključila v praznovanje evropskega leta glasbe.

Sporod je bil izredno bogat in zanimiv. Poslušali smo dela Bacha, Händla, Scarlattija, Vivaldija in drugih, ob vsaki skladbi pa smo izvedeli še mnogo zanimivih podatkov, ki nam jih je posredoval predstojnik glasbene šole **Pavle Kalan**. Z njimi je poslušalcem pomagal pri razumevanju in občutenju glasbe.

Večer je bil še bogatejši, kakor so taki glasbeni večeri v Tolminu, saj sta poleg pianistov, flavtistov, violinistke, harmonikarjev in kitarista nastopili še sopranistka prof. **Majda Luznik** in otroški pevski zbor osnovne šole Tolmin. Posebno navdušenje sta med poslušalci zbudila prav zadnja dva. Prof. **Majda Luznik** je s čistim, občutenim in sproščenim

glasom predstavila Bacha in Vivaldija. Tudi otroški zbor je svojo težko nalogo izvrstno opravil. V srce je segla baročna glásba, izvedena na harmoniki. Tudi nekatere klavirske skladbe so bile dobro zaigrane, toda tu in tam preveč tehnično. Ti učenci še niso občutili in spoznali bogastva zvokov, kakor ga poznajo mojstri baroka.

Želimo si, da bi lahko še pogosteje uživali na takih glasbenih večerih.

Špela Stres

Big band iz Črnomlja v Bršljinški šoli

V sredo, 4. aprila, nas je obiskal orkester Big band iz Črnomlja. Celotna proslava je bila posvečena Župančičevi brajni znački. Orkester je imel takole zasedbo: 3 saksofoni,

klavir, 2 trobenti, 2 klarineta, pozavna, bobni in 2 kitari. To imenujejo tipična italijanska zasedba. Vodil jih je profesor **Silvester Miheličič**, ravnatelj črnomljske glasbene šole, ki je igral tudi bassaksofon. Vsi drugi so učitelji ali bivši učenci te šole. Poudarjeni so bili plesni ritmi, ker so izvajali predvsem južnoameriško glasbo, blues, dixieland in boogie-woogie. Vsi smo bili navdušeni nad fanti iz Črnomlja in bi jih radi ponovno poslušali. Seznanili so nas, da bodo imeli veliki nastop 22. maja v Cankarjevem domu v Ljubljani.

Nataša Miklavčič, 7. r
OŠ XII. SNOUB-Bršljin,
Novo mesto

V uredništvo smo prejeli pesmico, ki so nam jo poslali učenci 5. b razreda OŠ XII. SNOUB Bršljin iz Novega mesta.

Pesmica je čisto simpatična, ima pa veliko pomanjkljivosti. Že samo število taktov (9) daje vtis nedodelanosti, raztrganosti. Poleg tega tudi taktovski način ne ustreza poudarkom v besedilu, zato pesmica daje vtis, da je ustvarjena na silo, vnaprejšnje zamisli o njej pa prav gotovo ni bilo. Tokratna objava pesmice naj bo v spodbudo vsem, ki pri glasbenem pouku ali ob njem ustvarjajo, da nam svoje prispevke pošiljajo. Objavljali bomo najboljše, kar bo omogočalo primerjanje in izpopolnjevanje.

V šoli prebiramo revijo GM in odločili smo se, da se vam oglašimo in vam pošljemo glasbeno pesmico. Tovašica Rada Rebernik, ki nas poučuje glasbo, nam je iz Cicibana prebrala pesmico **Neža Mauer Na pot**. Pesmica je kratka, ima eno kličico in je zelo prirčna. Nato smo skušali pesmico uglasbiti. Časa smo imeli 15 minut. Sledilo je petje pesmice, katero smo vsak zase »skomponirali« v glavi. Najboljšo smo skupno napisali v notno črtovje (na tablo) in tako je nastala nova pesmica. Ura je bila zanimiva in prijetna. Na tabli imamo tako napisane tri pesmice, najboljše iz vsakega od petih razredov. Vam pa pošiljamo pesmico 5 b razreda. S tem vam izražamo željo, oz. da jemo vzpodbudo, da bi v GM uvedli kliček z naslovom **Mladi ustvarjalci**.

OŠ XII. SNOUB-BRŠLJIN
Novo mesto

NA POT
NEŽA MAURER A.

PTI-CE LI-STI LAH-KO VAM

KO JE-SEN JE HAJD DRU-GAM

MI PA TOR-BE NA RA-ME-NA PA

PO TO-VOR DVA IN E-NA

Ilustrirala:
EKA GREGORČIČ

Nagradna slikovna križanka

Iz kupa pravih rešitev smo tokrat izvlekli naslednje »srečneže«: **Marijo Kobe** iz **Stopič** (križanka in kviz), **Špelo Šmid** iz **Lesc** (kviz), **Moniko Kukar** iz **Ljubljane** (križanka) ter **Betko Šimc** iz **Stopič** (Ž-mol). Tudi v novi številki je »križanka« del kombinacija malega kviza in križanke. Nagradujemo eno in drugo, poleg tega pa tudi **Ž-mol** (zadnjega s kompletom tematskih številok **REVIJE GM**). Rešitve nam pošljite najkasneje do 30. maja na naslov: **REVIJA GM**, Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA.

Mali kviz

- Ali veste, da je preteklo že več kot 200 let, odkar je nastala prva slovenska opera? Napisal jo je **Jakob Zupan**, njen naslov pa je
 - Figaro
 - Belin
 - Tičnik
- Kateri slovenski skladatelj je napisal doslej največ opernih del?
 - Osterc
 - Švara
 - Kozina
- V zadnjem času smo **Mozartovo** opero **Čarobna piščal** po zaslugi filmske upodobitve režiserja **Ingmarja Bergmana** lahko dodobra spoznali. Kateri glas poje v simpatični in komični vlogi **Papageno**?
 - tenor
 - bariton
 - bas
- Leta 1893 je tedaj 80-letni **Giuseppe Verdi** napisal svojo zadnjo opero. Uglasbil je besedilo mladega italijanskega pesnika **Arriga Boita**, ki si je za temo libreta izbral **Shakespeareovo** komedijo **Vesele žene Windsorske**. Naslov te **Verdijeve** opere je
 - Trubadur
 - Falstaff
 - Traviata
- Avstrijski** skladatelj iz druge polovice prejšnjega stoletja, avtor mnogih samospjevov in ene opere, se je rodil v slovenskem mestecu **Slovenj Gradcu**. Kako se je pisal?
 - Orff
 - Berg
 - Wolf
- Kako se imenuje lirični način petja melodičnega petja, ki neguje predvsem lepoto tona?



VPRAŠANJE ŠTEVILKA STIRI		KIRURG	IZUMITELJ	NRAVNOST	SORODNICA	LETOVIŠČE PRI OPATJI	MONGOLSKI VLADAR			
STROKOVNJAK ZA FONETIKO										
LEKARNA										
ROMAN VITOMILA ZUPANA										
KRADLJIVA PTICA						DRUŽBENI POLOŽAJ	ODPRTINA V OBRAZU			
OCE						RUTENJ VPRAŠ. ST. ERA				
ETIOPSKO GOSPOD					VPRAŠ. ST. TRI MOKROTA					
ENCIM										
KRATICA ZA FRANK					SOPRANISTKA GRACELJ					
KISIK	VEČJA PTICA FEVKA	DELI CELOTE	TISKANJE	EDEN OD SKRATOVH TOŽNIKOV	POPULARNA NEMSKA REVJA	ELEKTRONSKA INDUSTRIJA	LUCHINO VISCONTI	4. IN 10. ČRKA VRSTA HRASTA	DELŠOLSKE OPREME	SKANDINAVSKO MOŠKO IME
PRIZORISCE					VPRAŠ. ST. ŠEST KRIŽAR TRDNJAVA V PALEST.					
GLAVNO MESTO MADAGASKARJA								NEMŠKO MOŠKO IME	ALUMINIJ TONOVSKI NAČIN	
LJUBENZENSKO PESNIŠTVO						LATINSKI VEZNIK	JUŽNOMERISKI PLES KALCIJ			
GORA NAD ŽELEZNIKI								VPRAŠ. ST. PET		
OTOK V KVARNERJU					GLASBENO ZNANJE			PISATELJICA PEROCI		SESTAVILGOR LONGYKA

REŠITVE IZ PREJŠNJE ŠTEVILKE

KVIZ: 1. b, 2. a, 3. c, 4. b, 5. Novi rock.

KRIŽANKA: Vodoravno — Koliška, Nova Gorica, Jani Kovačič, alge, Rim, strd, rd, ročka, Ira,

Eos, otrok, modras, racanje, flaša, skok, Aar, oer, Rom, nj, Eero, lbar, ft, junaček, Asirija.

Naslovnica



Fotografiral:
LADO JAKŠA

UREDNIŠKI ODBOR

Peter Amaliotti, Peter Barbarič (urednik), Miloš Bašin (oblikovalec in tehnični urednik), Jaka Fürst, Lado Jakša, dr. Primož Kuret (glavni urednik), Igor Longyka (Mija Longyka (lektorica), Tomaž Rauch, Kaja Šivic (odgovorna urednica), Mojca Suster in Mirjam Žgavec.

IZDAJATELJSKI SVET

Dr. Janez Höfler (predsednik), dr. Marija Bergamo (FF-PZE Muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Lea Hedžet (GMS), Nena Hohnjec (PA Maribor), Zdravko

Hribar (GMS), Nevenka Lebari (DGUS), Mojca Menart (GMS), Lovro Sodja (ZDGPS), Dane Škerl (DSS), Ida Virt (ZDGPS) in delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

NASLOV UREDNIŠTVA

Revija GM, Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA, telefon (061) 322-367. Račun pri SDK Ljubljana, številka 50101-678-49381. Revija izide osemkrat v šolskem letu, celoletna naročnina za XV. letnik znaša 150Nd, posamezen izvod stane 20Nd.

LUKA SENICA

Fotoreportaža

Za vse tiste, ki niso utegnili obiskati letošnjega zagrebškega Biennala, je Cankarjev dom z nastopom Beria in Cagea duh Biennala pripeljal tudi v Ljubljano.

Fotografiral: LADO JAKŠA

