

# kdo ni vzgojen...

Glasbena mladina pri neposrednem delu z mladino, kar zadeva vzgojo in vedenje, praktično nima težav. To je povsem razumljivo, kajti stik s to organizacijo išče tisti del mladine, ki želi spoznati glasbeno umetnost. To so mladi ljudje, ki so za svoje pedagoge le redko vzgojni problem, čeprav morda njihovo ravnanje ni vedno v skladu z ustaljenimi družbenimi normami.

Pri tej mladini je organizacija Glasbene mladine le posreden dejavnik v glasbeni vzgoji, saj se nujno naslanja na delo šolskega pedagoga in je tudi zelo odvisna od kvalitete njegovega dela. Zato se Glasbena mladina Slovenije zavestno udeleži vsake akcije, ki naj bi pomagala le boljši strokovni usposobljenosti glasbenih pedagogov. Vzgojenost naše mladine je namreč precej odvisna od njihove družbene, sociološke in strokovne glasbene razgledanosti.

Glasbena mladina se s problemom vzgoje v negativnem smislu srečuje na koncertih, ki jih organizira na šolah, oziroma za šolsko mladino. Na teh koncertih pride do manjših incidentov, ki so predvsem povzročanje nemira in motenje koncentracije drugih poslušalcev. Glasbena mladina načelno meni, da so taki dogodki normalni, skuša se jim ogniti posredno s premišljenim povečevanjem zanimanja za dogajanje na odru. Izkazalo se je namreč, da kvalitetna predstavitev glasbenega dela in ob njej primeren komentar pritegne tudi zelo nemirnega mladega poslušalca.

Zato Glasbena mladina Slovenije vedno bolj skrbno izdeluje prav neglasbeni del koncertnega sporeda. Tu mislimo predvsem na komentatorja, ki s predstavitvijo koncertantov in skladb, torej z živo besedo, približa mladini abstraktno glasbeno umetnost. Tu so spet problemi, ki smo jih že omenili. Primemo razgledanih komentatorjev praktično namreč pri nas ni. Zato upravičeno menimo, da ima problem vzgojenosti mlade koncertne publike začetek in konec v strokovni usposobljenosti glasbenih pedagogov.

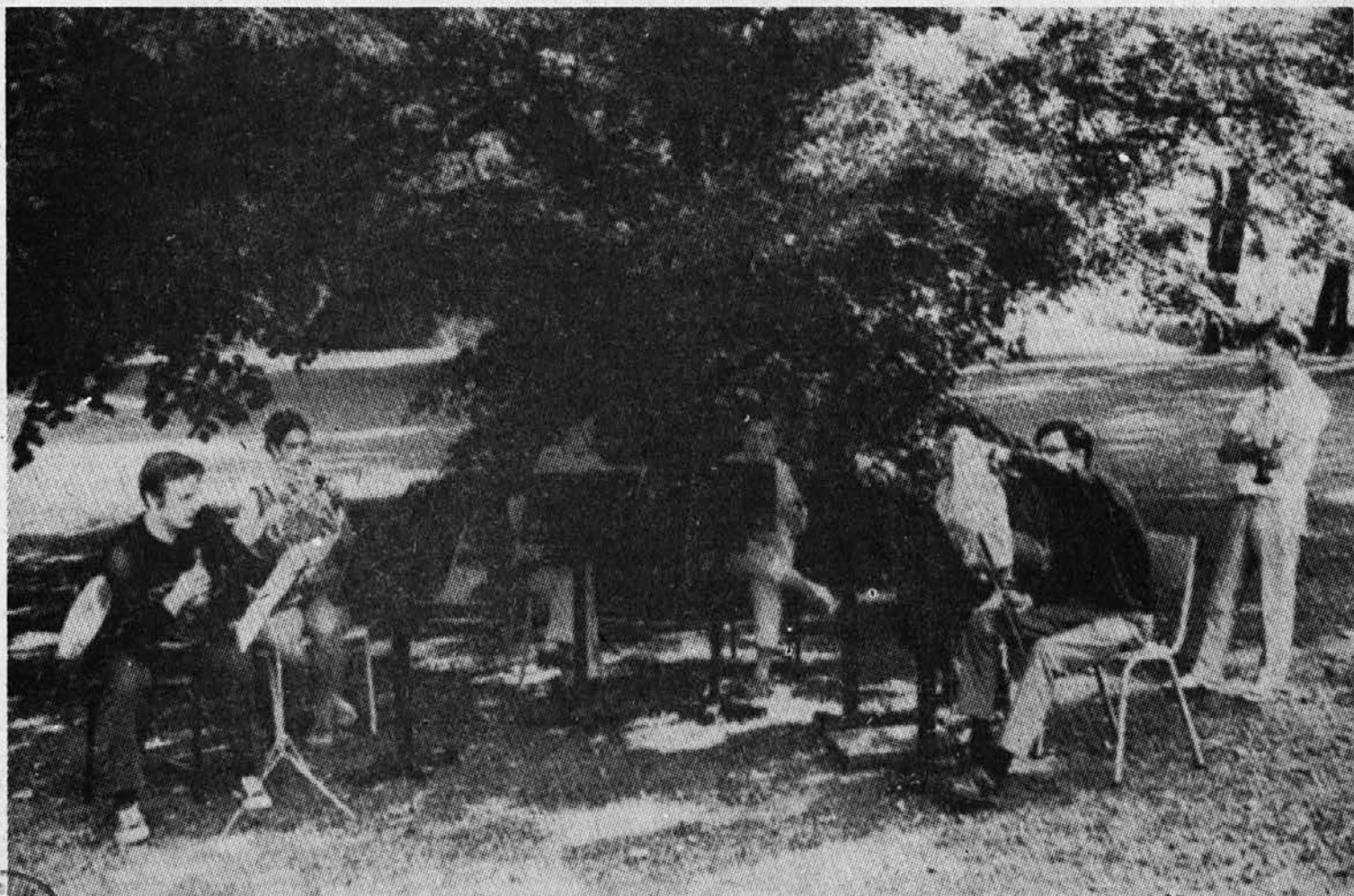
## glasbena mladina

glasilo  
glasbene mladine slovenije

leto II., številka 5

20. april 1972

Izdaja Glavni odbor Glasbene mladine Slovenije. – Ureja uredniški odbor: Janez Hoefler (odgovorni urednik), Anton Janežič, Primož Kuret, Dušan Rogelj. Tehnični urednik France Anžel. – Naslov uredništva: Ljubljana, Dalmatinova 4/II, tel. 310-033. Tekoči račun pri SDK 501-8-651/1. Tiska tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani. – Izhaja šestkrat na šolsko leto. Celoletna naročnina 5 dinarjev, cena posameznega izvoda 1 dinar.





## beseda uredništva

Glavni odbor Glasbene mladine Slovenije izdaja pričujoči časopis. Zato je bil o njem dolžan razpravljati in izreči gledè njega pozitivno ali negativno sodbo. Izrekel je pozitivno, ki temelji predvsem na oceni, ki jo je zapisal muzikolog prof. Rafael Ajlec na željo glavnega odbora GMS.

Zato je glavni odbor sklenil, da je „Glasbena mladina“ zares časopis Glasbene mladine Slovenije. Njegova zasnova je dobra in zato dobi polno podporo glavnega odbora.

Glavni odbor je menil, da pa bo treba upoštevati kritične pripombe prof. Rafaela Ajleca. Zato bo GO GMS pomagal uredniškemu odboru pri izpeljavi načrtanega programa. K časopisu bo treba v večji meri pritegniti temeljne skupnosti Glasbene mladine. Zato bo seveda treba ustvariti dopisniško mrežo, s katero v uredništvu še vedno nismo zadovoljni, saj nam tudi maloštevilni prispevki prihajajo z zamudo ali nepopolni. Treba je po mnenju GO GMS naprej ohranjati takšen zanos, kakršen vlada v časopisu že zdaj.

Uredništvo se vseh teh svojih nalog zaveda. Seveda jih samo brez pridnih sodelavcev ne bo moglo opraviti; navsezadnje se prav zadnje čase na Slovenskem po zaslugi organizacij Glasbene mladine pa tudi drugih glasbenih dejavnikov zgodi marsikaj vrednega, kar bi po vsaki sodbi sodilo v „Glasbeno mladino“, pa kaj, ko nam o tem nihče ničesar ne napiše. Zato je takšna podpora glavnega odbora dobra spodbuda za delo v prihodnje, še boljša spodbuda pa mora biti za naše mlade sodelavce, ki so že začeli, in ki se le mislijo začeti pisati v ta naš edini slovenski glasbeni časopis.

## obvestilo

Prosimo šole in posameznike, ki prejema Glasbeno mladino po pošti, naj uredništvu takoj po prejemu časopisa sporoče, če pošiljke niso dobili v redu. Edino na ta način lahko uredništvo pošlje manjkajoče izvode in uredi pravilno dostavo. Po izidu naslednje številke je takšen poseg težak, tudi je nemogoče upoštevati pritožbe. Šole, ki so po pomoti dobile ali ki dobe preveč izvodov Glasbene mladine, naj jih ne vračajo. Te izvode naj razdele med učence, ki sicer niso naročniki Glasbene mladine.

UREDNIŠTVO

# mednarodni kampi gm

Morda ste že slišali, da se mladi glasbeniki vseh dežel vsako poletje sestajajo po mednarodnih kampih glasbene mladine. Vsak od teh kampov navadno traja teden dni. V tem času si glasbeniki, praviloma stari od 16 do 30 let, izmenjujejo izkušnje, ki so si jih pridobili v glasbi, igrajo v orkestrih, komornih ansamblih. Navadno sodelujejo v kampih tudi predavatelji, ki mladim razlagajo glasbena dela ali pa se spuščajo na čisto teoretična vprašanja.

Med kampi glasbene mladine je tudi istrsko mestece Grožnjan. To je kamp, ki je namenjen predvsem belgijski, zahodnonemški, madžarski, italijanski, nizozemski, švicarski, švedski, venezuelski in jugoslovanski mladini, kajti predstavniki teh dežel so oktobra 1970 ustanovili „Akcijski odbor za Grožnjan“ v Zagrebu. Že leta 1969 pa sta se jugoslovanska in belgijska organizacija glasbene mladine trudili, da bi v Grožnjanu osnovali mednarodni center, ki bi bil odprt

vsem mladim umetnikom, predvsem pa mladim glasbenikom.

Mesto je bilo skoraj popolnoma zapušče-no, treba ga je bilo obnoviti. To nalogo so prevzeli predvsem mladi brigadirji, in konec marca, torej prav pred kratkim, je v Grožnjan prispela skupina belgijskih skavtov. Ti so v Grožnjanu ostali tudi ves čas seminarja, ki je trajal od 2. do 9. aprila in ki je bil namenjen animatorjem in komentatorjem glasbenih prireditev, namenjenih mladini.

Od 28. julija do 15. avgusta bo Grožnjan spet zaživel: takrat bo na vrsti beneška in sodobna glasba. Program predvideva predavanja o beneški glasbi (Antonio Vivaldi, Andrea in Giovanni Gabrielli, Claudio Monteverdi), skupna igra skladateljev te dobe, potem izvajanje sodobne komorne glasbe, predavanja o glasbeni analizi, o restavriranju orgel... Poleg tega pripravlja nekaj koncertov švedska glasbena mladina – iz stare in sodobne cerkvene glasbe (od 12. do 22. junija); nastopil bo zbor in komorni orkester





švedske glasbene mladine (od 23. junija do 9. julija). Nizozemska in Belgija pripravljata od 10. do 26. julija komorne koncerte, Glasbena mladina Hrvaške pa od 16. avgusta do 3. septembra koncerte bizantinske glasbe, hrvaške baročne glasbe in sodobne harfe. Program je torej zelo zanimiv, stroški za posameznika pa znašajo za en seminar okoli 1900 novih dinarjev.

To so podatki, ki jih posredujejo Les Informations, list belgijske glasbene mladine. Zadnja, aprilaska številka teh informacij opisuje Grožnjan in med drugim navaja, da vstop v Grožnjan pomeni odkritje tišine in pozabljenе človeške toplote.

Les informations pa okvimo podajajo tudi program ostalih mednarodnih kampov glasbene mladine. Trije bodo v juliju, avgustu in septembru v Zvezni republiki Nemčiji, namenjeni pa so samo zelo dobrim mladim glasbenikom, ki so že dosegli nagrade na raznih tekmovanjih. V Kanadi bo vse poletje deloval kamp v Mont Orfordu. Za vse mlade do 30. leta starosti bo od 19. do 30. julija kamp v Vichyju v Franciji. Spet zahtevnejši kamp bo na Madžarskem v Pecu od 26. junija do 16. julija. Za glasbenike amaterje in bodoče učitelje organizira Glasbena mladina Italije seminar v Fermu od 2. do 19. avgusta. Na Norveškem v Bergnu in na Švedskem v

Ingesundu bo vse poletje delovalo več seminarjev. Na Nizozemskem je starostna meja za udeležbo v Woudschootnu blizu Utrechta nižja kot v drugih kampih – od 12. do 25. leta. Za boljše študente glasbe na Poljskem bo od 1. do 20. julija organiziran kamp slovenske komorne glasbe. Najbolj odprt je kamp v Švici ob jezeru Thoune. Za udeležence sploh ni nujno, da se ukvarjajo z glasbo.

Za vse kampe velja, da sprejmejo samo določeno število mladih. Zato si je potrebno zagotoviti udeležbo že v maju, vsi, ki se za tako obliko srečevanja mladih zanimajo, pa se navadno prijavljajo prek tajništva glasbene mladine v svoji deželi.

Poleg vseh teh srečanj bo od 16. do 24. avgusta v Augsburgu v Zvezni republiki Nemčiji še 26. svetovni kongres Federacije Glasbenih mladine. V okviru kongresa so predvideni številni seminarji, koncerti, udeležba je možna za vse mlade, ki so člani Glasbene mladine, vendar morajo ti sami kriti stroške bivanja v tem času. Ker je v Mednarodno federacijo glasbenih mladine vključeno kar 40 dežel, je ta dogodek pač izjemna priložnost za srečanje mladih, za sklepanje prijateljstva in za izmenjavo izkušenj na glasbenem področju.

mz

## svetovni dan glasbene mladine



Generalna skupščina FIJM (mednarodne zveze glasbenih mladine) je upoštevala vsa mnenja nacionalnih, območnih in krajevnih možnosti, ki jih prinaša natančno določen datum, sklenila, da bo tretji teden v novembru odslej vsako leto „Svetovni teden glasbene mladine“. Ob tem želi, naj bi vse države članice mednarodne zveze posvetile enega ali več dni misli in akciji glasbene mladine.

# z občnega zbora glasbenih pedagogov

Društvo, ki je bilo ustanovljeno 1953. leta, je imelo pred kratkim svoj 12. redni občni zbor. Na žalost so vsi diskutanti trdili, da za nobeno območje v Sloveniji ni mogoče reči, da bi bili v društvu vključeni vsi pedagogi, ki se ukvarjajo z glasbeno vzgojo.

Zaradi tega se zgodi, da tudi društveno glasilo Grlica, ki ga urejuje glasbeni pedagog in skladatelj Jakob Jež, ne zaide na vsako glasbeno, osnovno in posebno šolo, gimnazijo in drugam. In vendar prinaša Grlica zborovske skladbe za mladino, v njej so opisane posrečene glasbene ure v razredu, lani pa je v posebni dvojni številki izšel opis instrumentov. Tega bi bilo še prav posebno treba imeti na vsaki šoli. Urednik dobiva malo ali nič prispevkov. Tako se zgodi, da dostikrat ne more pravočasno sestaviti številke, ker mu glasbeni pedagogi ne napišejo člankov, še tistih ne, za katere se je z njimi dogovoril, kaj šele, da bi kdo brez predhodnega dogovora kaj napisal kar sam od sebe.

Za to, da bo glasbena vzgoja boljša, skrbijo tudi zakonska določila. S tem v zvezi je bilo na občnem zboru izrečeno mnenje, da bi bilo treba za tiste učitelje glasbene vzgoje, ki po svoji izobrazbi ne zadoščajo zahtevam, ki so z zakonom določene, uvesti brezplačno dodatno izobraževanje ali vsako so-

boto ali pa ob semestralnih počitnicah. Tako bi najkasneje v petih letih glasbeni pedagogi, ki so zaradi kakršnihkoli vzrokov morali prekiniti študij ali pa niso mogli vpisati višjih letnikov, dosegli ustrezno izobrazbo. Na Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje v Ljubljani imajo že sobotne seminarje za učitelje harmonike. Možni naj bi bili privami izpiti, ki ne bi bili plačljivi.

Pred izidom je pesmarica s približno 300 narodnimi in umetnimi tujimi in domačimi pesmimi. Pripravljen pa je tudi prvi del zbirke gramofonskih plošč Mladinske knjige po seznamu komisije za učni načrt. Za 8 malih plošč s primeri, ki so težko dosegljivi, pa bo zavod za šolstvo pripravil strokovni komentar hkrati z notnimi primeri. Žal je strokovni svetovalec potožil nad glasbenimi pedagogi, posebno na osnovnih šolah. Namesto da bi npr. vsi sodelovali pri nastajanju učnega načrta in pošiljali pripombe, jih to stori le slaba četrtnina.

Ob takem stanju ni čudno, da je kvaliteta glasbenega pouka zelo različna, pa tudi zelo neenotna. Skupaj ni mogoče spraviti niti učbenika za osnovne šole, ki bi bil še kako potreben.

Hvalevredno nalogo je dobil novi izvršni odbor društva glasbenih pedagogov Slovenije: glasbena vzgoja mora tudi v srednje

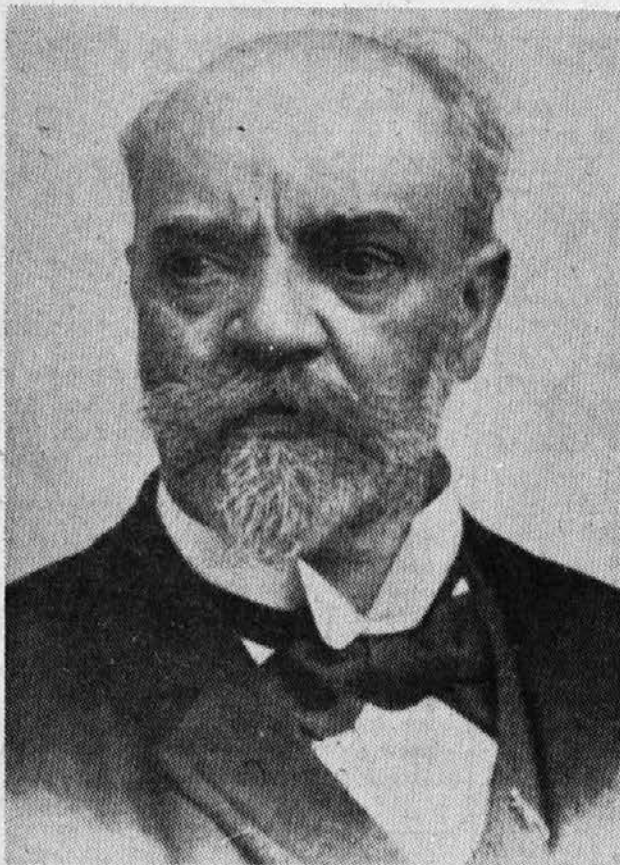
strokovne šole! Estetsko vzgojo imajo tam sicer vključeno v pouk slovenskega jezika, a praksa potrjuje, da slavisti o likovni umetnosti vedo kar veliko, pri glasbi pa ne pridejo dalj od ljubiteljstva, daleč od strokovnosti. Zato na teh šolah o likovni umetnosti kaj slišijo sem in tja, o glasbi pa skoraj nič. Zato ni čudno, da je splošna raven glasbenega okusa tako hudo nizka!

Večji uspeh je društvo doseglo pri organizaciji revij učencev glasbenih šol Slovenije. Leta 1970 so jo izvedli v treh krajih: v Kranju, Mariboru in Trbovljah. Nastopilo je okrog 180 gojencev. Ker pa je bil po splošnem mnenju program predolg – in resnično so revije trajale tudi po tri ure – se je društvo odločilo pritegniti k organizaciji še en kraj. Naslednje leto so se prej imenovanim prireditvenim krajem pridružile še Domžale. Tako je bilo mogoče v posameznem kraju program skrajšati na razumno minutažo. Število sodelujočih se je v letu 1971 dvignilo že nad 200 sodelujočih. Žal pa je bilo slišati na občnem zboru tudi to, da glasbeni pedagogi premalo hodijo poslušat revije, kar je nekolegialno do tistih, ki so pripravili za nastop svoje učence, pa tudi ob primerjavi lastnega in tujega dela bi se marsikateri pedagog česa naučil.

-da



# antonin dvoržak (1841-1904)

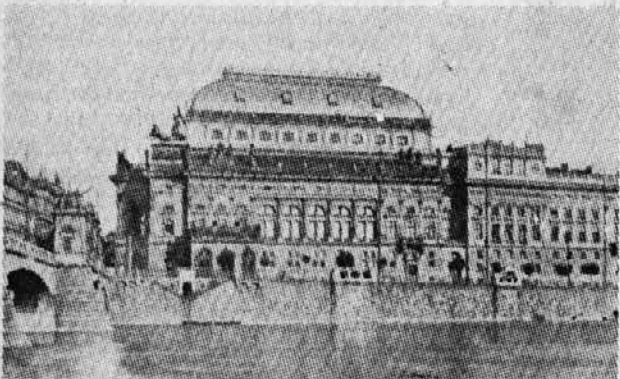


ANTONIN DVORŽAK



DVORŽAK Z ŽENO

NARODNO GLEDALIŠČE V PRAGI



Zaenkrat še ni pravila, katerih staršev otroci lahko postanejo dobri glasbeniki: potomci glasbeno izobraženih staršev, ki so bili samo poklicni glasbeniki ali so se z glasbo le ljubiteljsko ukvarjali ter so že v najnežnejši mladosti uvedli svoje otroke v glasbeni svet, ali pa otroci staršev, ki z glasbo niso imeli nobene tesnejše zveze. Dvoržakova družina je sodila k slednji vrsti. Antoninov oče, po poklicu krčmar in mesar, je predvideval, da bo sin nadaljeval njegov posel. Dvakrat ga je poslal v sosednje mestece, da bi se tam naučil nemščine, in dvakrat je Antonin prišel domov brez znanja. Bolj kot za nemščino se je namreč zanimal za glasbo. Slednjič je popustil tudi oče.

Ko se je 16-letni Antonin vpisal na orglarsko šolo v Prago, ni bil njegov talent v množici vseh drugih talentiranih fantov nič posebnega. Njegova edina priporočila so bila pisma treh učiteljev. Malo je znal igrati violino, violo in orgle. Imel je pač mnogo energije in volje, da bi kaj dosegel. To mu je pomagalo, da je vzdržal prva leta, ko je stanoval pri sestrični. Poročena je bila s krojačem, ki je tihega in prijetnega fanta postrani gledal, saj je „izgubljal čas“ s študijem glasbe. Po dovršeni orglarski šoli ni bilo nič boljše. Ocena, da je sicer nadarjen, da pa ne obvlada dovolj teorije, ampak bolj prakso, mu je dala možnost, da bi se lahko zaposlil kot zborovodja ali organist; Dvoržaku to ni dišalo. Zato je raje postal violist v zabavnem orkestru, katerega člani in z njim Dvoržak so kasneje prešli v orkester praške opere.

V umetniško življenje tega mesta se

je Dvoržak težko pretolkel. Šele v trintridesetem letu je izzval pozornost z rodoljubno „Himno“ za zbor in orkester. Pomembnejše v tem času pa je za Dvoržaka to, da je dobil avstrijsko državno nagrado „za mlade, revne slikarje, kiparje in glasbenike“. Člani komisije so v delih, ki jih je poslal na Dunaj v oceno, spoznali velik Dvoržakov talent.

V komisiji je bil tudi Johannes Brahms. Zavzel se je za Dvoržaka. Kasneje sta odkrila toliko skupnih točk, da se je med njima razvilo iskreno prijateljstvo, ki je trajalo vse do Brahmsove smrti. Pomembno je bilo tudi to, da je Brahms pripravil znanega založnika glasbenih del Fritza Augusta Simrocka, da je objavil Dvoržakove duete za sopran in alt pod naslovom „Zvoki z Moravske“.

Po uspehu s temi skladbami je Simrock naročil pri Dvoržaku nekaj podobnega Brahmsovim ogrskim plesom. Dvoržak je res začel pisati. Nastali so „Slovanski plesi“. V začetku jih je očitno pod Brahmsovim vtisom napisal za klavir štiriročno; kasneje pa jih je predelal za orkester.

To je 16 različnih plesov, ki so brez dvoma med Dvoržakovimi najbolj popularnimi deli. V „Slovanskih plesih“ je Dvoržak res obdelal različne plese slovanskih narodov, največ pa jih je seveda iz Češke in Moravske. Prvi je posnetek češkega plesa furianta, drugi ima ukrajinski karakter, tretji je češki ples polka, četrti združuje gosposki menuet z ljudskim rajanjem, peti je češki ples skočna, šesti je ples sousedska, sedmi je napisan po dveh ljudskih pesmih, eni moravski in eni češki, osmi je spet furiant.



Za prvo skupino „Slovanskih plesov“ je skladatelj sprejel 300 mark, Simrock pa celo bogastvo. A tudi skladatelju je cena narasla do druge osmerice plesov na 3000 mark. Vrstijo pa se takole: prvi je svobodna obravnava slovaškega plesa, drugi je morda najbolj igrani, podoben poljski mazurki, tretji je skočna, četrti je dumka, elegija v plesnem ritmu, ki jo je Dvoržak vpeljal v češko glasbo, četrti je češki ples špacirka, peti je poljska poloneza, šesti srbsko kolo s češko in slovaško melodiko in osmi epilog, v katerem se skladatelj zamisli nad celotnim ciklom.

V naslednjih letih je Dvoržakova slava neprestano rasla. Postal je dirigent, hodil na turneje, kjer je dirigiral svoja dela, bil je v Angliji, postal častni doktor univerze v Cambridgeu, postal profesor na praškem konservatoriju in preživel tri leta v New Yorku, kjer je vodil Narodni konservatorij. Iz Dvoržakove šole so izšli mnogi kasnejši znameniti komponisti: Josef Suk, Vitezslav Novak, Oskar Nedbal in drugi.

Njegova čisto neglasbena ljubezen so bile lokomotive in železnica. Blizu njegove hiše v Žitni ulici je bila železniška postaja in tja se je odpravljala na prvi jutranji sprehod. Zapisoval si je številke lokomotiv pa še imena strojevodij. V kasnejših letih, ko je učil na konservatoriju, je pošiljal učence na cesto pogledat, katera lokomotiva je odpeljala ekspresni vlak. Njegov najljubši učenec (in kasnejši zet) Josef Suk se je slabo odrezal tistega dne, ko je namesto številke lokomotive prinesel številko vagona za premog. „Takšen je torej tisti, s katerim se misli poročiti,“ je smeje se rekel hčerki.

Dvoržak je napisal devet simfonij. Toda prvih štirih ni oštevilčil, zato so naslednje oštevilčene od ena do pet. Najpopularnejša je brez dvoma zadnja, nastala v ZDA, simfonija v e-molu „Iz novega sveta“ št. 5. Kot občutljiv skladatelj se ni mogel upreti glasbenim vplivom nove dežele, toda prevelikega prevzemanja glasbenih prvin te dežele mu tudi ni mogoče pripisovati. Svojemu učencu Nedbalu, ki je dirigiral e-molovo simfonijo v Berlinu, je namreč pisal: „Izpustite tisto neumnost o uporabi indijanskih in ameriških tem – to je laž ...“

Z operami Dvoržak ni imel takega uspeha kot s svojimi simfoničnimi deli. Med kopicco vzrokov je pomembno tudi to, da je bil Dvoržak predvsem simfonik, mojster neprogramske orkestralne glasbe, in pa da razen redkih izjem ni imel sreče ne z libretisti ne z izbiro snovi. Tako opera „Alfred“ s svojo zgodbo iz angleško-danskih vojn ob koncu 9. stoletja češkega poslušalca sploh ni zanimala, opera „Vanda“, zgodba o mitični knežni, ki ob spopadu Poljakov in Nemcev priseže, da bo žrtvovala sebe, če bogovi naklonijo zmago Poljakom,

tudi ni pritegnila občinstva. „Trdoglavci“, zgodba o mlademu paru, ki se ne mara prej združiti, dokler starši ne posežejo vmes, je bila brez pravega zapleta in gradnje. Z danes skoraj popolnoma pozabljeno opero „Kralj in oglar“ se je Dvoržak sicer lotil domače češke zgodbe o kralju, ki v gozdu zaide in se zateče v oglarjevo hišo, a kljub predelavi ni bila kasneje nič boljša od prve verzije. Uspela mu je šele naslednja opera „Navihani kmet“, z „Dimitrijem“, zgodbo iz časa po smrti carja Ivana Groznega; ni bil zadovoljen z njo, zato je opero predeloval, a mu v novi obliki še vedno ni uspela.

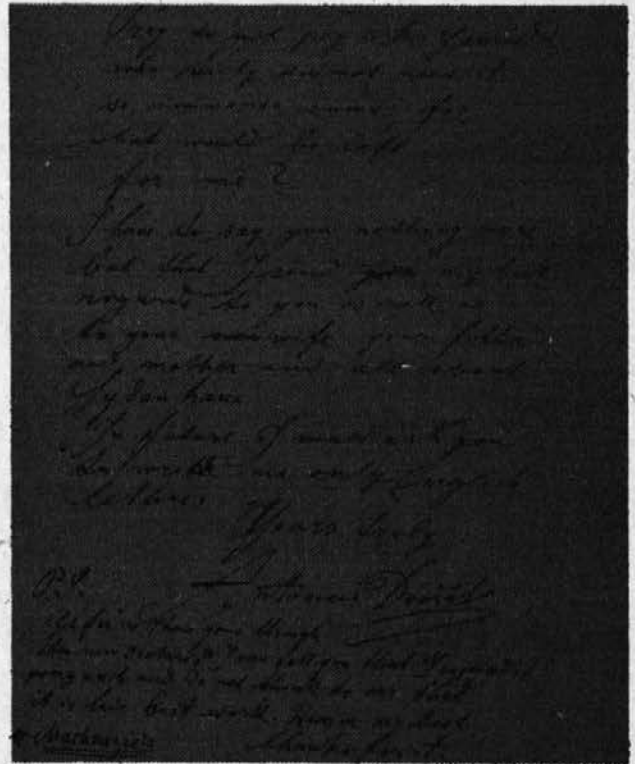
V vseh naslednjih letih Dvoržak ni mogel preboleti ran, ki so nastale zaradi neposrečenih oper, a tudi ni hotel pozabiti mladostnih sanj. Z grenkobo je pisal svojemu prijatelju – medtem ko je nastajala nova opera „Jakobinec“ – da piše „... novo opero le sebi v privatno zabavo in veselje“. In res je tudi ta doživela celo doma uso-do, nad katero se je Dvoržak pritoževal že prej, češ „... pri nas kakšna opera ugaja, morda celo zelo ugaja, pa se izvaja enkrat, dvakrat ali nekajkrat in potem vedno redkeje, dokler ne pozabijo nanjo. Tu od vsega ne ostane ničesar, samo na veke vekov Prodana nevesta.“

A kljub vsemu se je spet in spet vračal k svoji mladostni ljubezni – operi. Dva meseca pred smrtjo je dejal: „V poslednjih letih nisem pisal nič drugega kot samo opere. Hotel sem se z vsemi silami, dokler mi še Bog zdravi da, posvetiti opernemu ustvarjanju: Vendar ne iz nekake nečimne želje po slavi, temveč zato, ker se mi opera zdi najpriljavnejša tvorba tudi za ljudstvo. Te vrste glasbo poslušajo tudi najširši sloji in to zelo pogosto, medtem ko bi moral pri komponiranju simfonij najbrž čakati dolga leta, da bi bile pri nas izvedene. Moji založniki že vedo, da ne bom zanje pisal ničesar.“

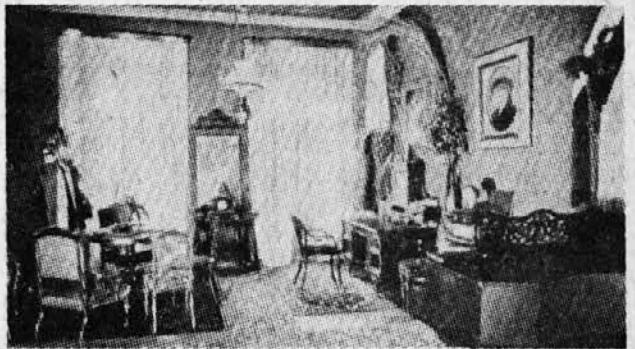
Če teh njegovih besedi ni opravičila opera „Vrag in Katra“ iz zadnjih let, jih je potrdila opera „Rusalka“, ki je nastala leta 1900. Po devetih poskusih v tridesetih letih je 60-letni skladatelj končno napisal svoje najlepše in najtrajnejše operno delo, ki sicer ni dramatično v pravem pomenu besede, je pa čudovito lepo v svoji pravljici zbirki. To predzadnje Dvoržakovo operno delo pa je bilo tudi njegov ljubljivi spev. V zadnjih štirih letih življenja je napisal sicer še opero „Armida“, a „Rusalka“ ni dosegla.

Poleg Smetane je Dvoržak drugi veliki skladatelj češke zemlje. Oba romantika sta se razlikovala predvsem v tem, da je bil Smetana usmerjen bolj v programsko glasbo, Dvoržak pa, ki ji je bil sicer tudi naklonjen, je dal najboljše dela v tradicionalnih simfoničnih in komornih oblikah. Poleg tega je češki glasbi ustvarjal koncertantne oblike in oratorijska dela.

—da

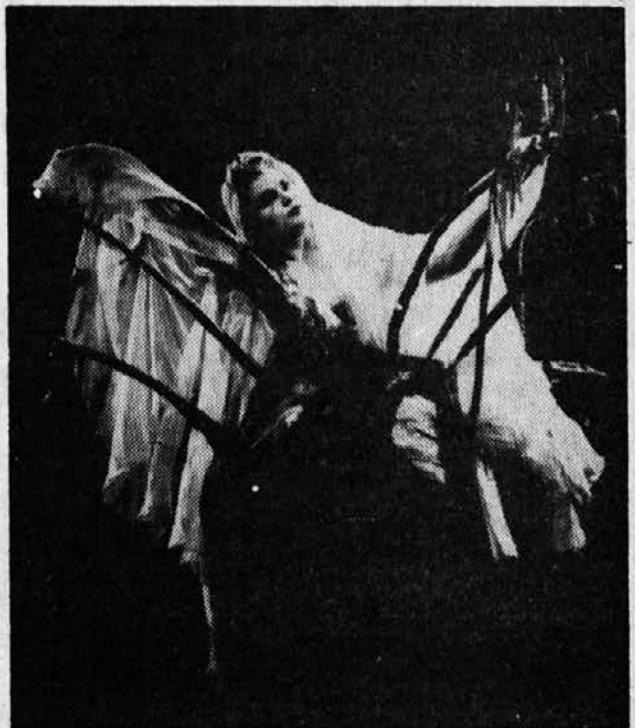


DVORŽAKOVO PISMO V ANGLEŠČINI



DVORŽAKOVA ŠTUDIJSKA SOBA V PRAGI

VILMA BUKOVČEVA V „RUSALKI“





## stran glasbene mladine

# kdo je kaj v glasbeni mladini slovenije

Na svoji prvi redni seji po občnem zboru je glavni odbor Glasbene mladine Slovenije izvolil tajništvo. Po svoji funkciji so člani tajništva GMS predsednik Miloš Poljanšek, podpredsednik Janez Hoefler, tajnik Milan Stibilj, na seji pa so bili za člane tajništva izvoljeni še Alenka Saksida iz Nove Gorice, Ivan Marin iz Velenja, Aleksander Lajovic iz Maribora in Karlo Bračun iz Celja (ki je tudi drugi podpredsednik GMS). Če Alenka Saksida v delu tajništva ne mogla sodelovati, bo v njem Klavdij Koloini iz Ajdovščine.

No seji glavnega odbora so menili, naj bo tajništvo gibčno, zato naj ob problemskih vprašanjih v svoje delo vključi nove člane z območij, ki v tem tajništvu sicer niso zastopani.

Glavni odbor je sklenil v predsedstvo Glasbene mladine Jugoslavije kot svoje predstavnike poslati po sklepu II. kongresa GMJ Miloša Poljanška, Aleksandra Lajovica in Janeza Hoeflerja.

Predstavniki GMS pri skupščini Kulturne skupnosti Slovenije je postal Ivan Marin iz Velenja.

Glavni odbor je sklenil, da predlaga kot jugoslovanskega kandidata v biroju FIJM (mednarodne zveze glasbenih mladim) generalnega sekretarja GMJ Miodraga Pavloviča.

## seminar v grožnjaju

Mednarodni komite za animatorje se je lotil težavne naloge in organiziral v mednarodnem taboru v Grožnjaju (Istra) od 2. do 9. aprila seminar za animatorje glasbene mladine. Na seminarju je bilo 35 udeležencev iz osmih držav, med njimi trije iz Slovenije.

Sporod seminarja je obsegal praktične izkušnje in neposredna prikazovanja, posamezni animatorji so prikazali predvsem delo na osnovni šoli. Tako sta jugoslovanski pianist Dušan Trbojevič in belgijski pianist Frederic Gevers pokazala enega izmed svojih komentiranih šolskih koncertov. Solista Belgijec Andre Noiret in Francoz J. L. Gil sta ločeno pripravila koncerta za flavto in za orgle v cerkvi v Bujah. O rekonstrukciji orgel v Franciji je govoril François Pigeaud. Predavanje o mass media in glasbenem kvizu glasbene mladine Jugoslavije so mladi pozorno spremljali in o temi živo razpravljali; pravega odziva ni našlo predavanje Francois Geversa „O poslušanju tišine“. Zaradi odsotnosti Andreja Bankowskega je odpadlo zanimivo predavanje o centru za tehniko kulturne animacije v Varšavi (ta je pred otvoritvijo), prav tako je iz tehničnih razlo-

gov odpadel koncert za učence nižjih razredov osnovnih šol.

Seminar za mlade animatorje glasbene mladine v mednarodnem taboru v Grožnjaju je pokazal na pereč problem spodbujanja pri razumevanju glasbenih del. Prav gotovo pa se bodo le našli mladi ljudje, ki jih bo nova zvrst glasbenega udejstvovanja pritegnila, oblikovala pa jih bosta šele obsežno znanje in nekajletna praksa.

CVETKO BUDKOVIČ

## obisk v pisarni gms milena in pavla

Dve dekleti sta nas prišli obiskat: Milena Douša in Pavla Zupančič. Obe sta učenci sedmega razreda osnovne šole Ljubljana-Polje. Uspelo jima je zbrati kar stodvajset (!) naročnikov našega glasila. Storili sta celo več, kot uspe našim odraslim poverjenikom. Njuno delo pa je še toliko bolj hvale vredno, ker sami opravljata čisto vse: Glasbeno mladino razdelujeta in pobirata naročnino. Pri stodvajsetih številkih je to precejšnje delo in velika odgovornost.

Pavla pravi: „Kadar prispe Glasbena mladina, jo morava čimprej razdeliti, da se kdo ne pritožuje, ker jo želijo dobiti vsi naenkrat. Takrat je najbolje, da vse pospravim z mize in potem razdelim številke po razredih.“

Milena pa je dodala, da je največ naročnikov v sedmih razredih, Glasbeno mladino pa njeni sošolci naročajo predvsem zato, ker iz nje izrezujejo slike skladateljev in izvajalcev, kar vse potrebujejo pri pouku glasbene vzgoje. Vsako šolsko leto morajo namreč polepiti dva velika zvezka s slikami skladateljev in izvajalcev. Zato si tako Milena in Pavla kot njuni sošolci želijo, da bi bilo v Glasbeni mladini čimveč slik, pa tudi slike instrumentov. Pravita, da je vseeno, če bi bil časopis tudi dražji, samo da bi dobili iz njega čimveč materiala.

Sicer pa so z Glasbeno mladino vsi kar zadovoljni in ponavadi vse preberejo, najraje podlistke o skladateljih, pa križanko radi rešujejo.

Milena in Pavla se malo pritožujeta, ker vsi ne plačujejo redno članarine in morata kdaj tudi sami zalagati. Zelo sta vestni; na vsako številko posebej napišeta ime in potem morata še enkrat v šolo, da časopis razdelita v drugem turnusu. Milena, ki hodi k pevskemu zboru, razdeli Glasbeno mladino tam.

Dekleti imata radi glasbo. Poslušata radio in zbirata plošče. O klasični glasbi vesta premalo, da bi jo lahko bolj poslušali, vendar Pavlo mama večkrat pelje na koncert v Slovensko filharmonijo. Tako sta rekli: „Pri glasbenem pouku v šoli se sicer veliko naučimo, radi pa bi poslušali več glasbe. Profesor nam pravi, naj hodimo v gledališče in opero ali na koncerte, vendar bi mi vsi raje hodili skupaj. Lepo bi bilo, če bi lahko dobili abonma za koncerte, kot ga že imamo za gledališče.“

Zanimalo, me je, kakšno obliko koncertov bi radi spremljali in kakšno glasbo. Obe sta se strinjali, da bi morala biti glasba zanimiva, skladbe ne predolge, tako da ne bi postalo dolgočasno, pa razlago bi radi poslušali ob koncertih.

Ko sta bili še mlajši, so v šoli poslušali Gotovočovo opero Ero z onega sveta in Mozartovo Figarovo skladbo. Pretežno je bilo slediti, ker ni bilo primerne komentarja, ki bi jima poslušanje pomenostavil. Krasno bi bilo, če bi lahko hodili v klub, kjer bi poslušali plošče, ki bi jih nekdo razumljivo predstavil.

Milena pri pevskem zboru, ki ga vodi prof. Znidar, z drugimi poje veliko Beethovnovih pesmi. Profesor jim kaj pove o avtorju, katerega pesem se prično učiti. Poleg zbora je Milena lani obiskovala radio klub v Vevčah, kjer se je naučila Morsovo abecedo in nekaj osnovnih pojmov o radijskih sprejemnikih.

Kot vsi njuni sošolci, imata seveda kar precej dela s šolo, sicer pa se radi učita in sta pridni učenci. Z njima se je bilo zelo prijetno pogovarjati in upam, da sta bili tudi onidve veseli obiska pri nas, posebno še, ker sem pogovor snemala na magnetofonski trak in jima potem predvajala naš klepet. Čisto na uho sta mi povedali, da še nikoli nista slišali svojega glasu, posnetega na trak. Seveda sta se pristrčno nasmejali, ko sta slišali, kaj vse sta povedali in kako sta ena drugo dopolnjevali in si segali v besedo. Strah pa ju ni bilo pred mikrofonom, vsaj upam, da ne. Resnično želim, da bi lahko vsem njunim željam ustregli in da bi z glasbo lahko kmalu seznanjali tako, kot si to želita.

METKA ZUPANČIČ





## koordinacijska komisija

Že na občnem zboru je bilo veliko besedi o tesnejši povezanosti med temeljnimi organizacijami glasbene mladine, o povezanosti med glavnim odborom in temeljnimi organizacijami, ki še ni solidno. Ta notranja nehomogenost organizacij kajpak v njenem delovanju ni nobena prednost, prej zaradi nje zastaja sicer že utrto delo. Zato je glavni odbor na svoji prvi seji sklenil ustanoviti posebno delovno skupino, ko se bo ukvarjala z vprašanji notranjega ustroja Glasbene mladine Slovenije.

Osnovna naloga te skupine – za začetek naj bi jo imenovali koordinacijska delovna skupina – je, da vzpostavi med tajništvom GMS, glavnim odborom, temeljnimi skupnostmi konkretno sodelovanje. Zaenkrat bo skupina skrbelo zlasti za dobro medsebojno poučenost o delu slovenske glasbene mladine. Ko bo zbrala določeno število zaključkov, bo glavni odbor odločil, ali je potrebna taka skupina, ki naj kasneje postane komisija, še v prihodnje, ali ni. Za živahno delo je kajpak potrebna taka skupina, ki bo delovanje glasbene mladine

programirala in poskrbela za dobre stike med posameznimi delovnimi organi znotraj GMS, saj sta tajništvo GMS in glavni odbor bolj organizacijski teles.

Pri Glasbeni mladini Slovenije pa se je pokazala potreba po ustanovitvi še ene take delovne skupine oziroma koordinacijske komisije. Organizacija oziroma gibanje se mora povezati še z drugimi področji našega kulturnega življenja, saj še nismo dobera ocenili vseh razsežnosti gibanja za mladino. Razmisliti bo treba, kaj Glasbena mladina Slovenije še zajame v svojo dejavnost, kdo se na Slovenskem že ukvarja s kulturnim delom za mladino, da ne bo sočasno večtirnih enakih prizadevanj z enakimi cilji. Jasno je, da se Glasbena mladina lahko vključi v vsako koristno prizadevanje na kulturnem področju, še bolj jasno pa je, da sama vse zapletene problematike kulturnega gibanja za mladino nima v načrtu v vseh razsežnostih. Vseeno pa bi kazalo ta prizadevanja vsaj koordinirati, posebno, kadar gre za občutljivo delo z mladino. (aj)



izvrstno uigran, ki z igranjem na pamet dokazuje svojo visoko profesionalno raven. V poročilih je izražena tudi želja po ponovnem gostovanju tria Lorenz v Sovjetski zvezi. Največje priznanje triu pa je vsekakor uspeh na dveh koncertih pred izbirčnim moskovskim občinstvom.

R.

## lorenzi v sovjetski zvezi

V prvi polovici marca so za štirinajst dni v Sovjetski zvezi gostovali bratje Lorenz. Njihovo turnejo sta organizirala zagrebška koncertna poslovalnica in moskovski Goskoncert. Slovenski trio se je sovjetskim poslušalcem predstavil v Užgorodu, Lvovu, na Jalti, v Zaporozju, Jaroslavlju in v Moskvi.

Trio Lorenz je v Sovjetski zvezi gostoval z deli Haydna, Dvoržaka, Ramoša in Sostakoviča. Odziv občinstva je bil izreden – na zahtevo občinstva so mladi slovenski koncertanti povsod dodajali skladbe. Tudi umetniški vodje koncertnih hiš so bili v svojih poročilih o koncertih zelo naklonjeni bratom Lorenz, saj so ansambel označili kot odlični,

### naš podlistek

willy brandl

## Operi

Nekega iz glasbe izhajajočega vzroka, ki bi to dejstvo razložil, do danes še nismo mogli prikazati. Vendar prav gotovo obstaja; zanj so merilo tudi še nekatere drugačne osnove: ko je predstava nekega odrskega dela v pesnikovi glavi in srcu dokončna, je za njen zapis potrebno relativno malo časa in po njem je odrska izvedba lahko uresničena v nekaj tednih. Pri operi je to nemogoče. Kakšen obseg čisto fizičnega dela predstavlja zapis velike operne partiture, je nepoučenemu skrito, dokler ne vzame v roke originalnega rokopisa; partitura „Tristana“ vsebuje 354 listov!

Richard Strauss je končal partituro „Kavalirja z rožo“ v 18 mesecih in čisto obrtniško vzeto, je to nepojmljiva učinkovitost. Prepisovanje pevskih in orkestrskih glasov vzame spet mnogo časa, medtem ko študij zahtevnejšega opernega dela traja najmanj tri mesece.

Še bolj pomemben pa je naslednji činitelj: operna publika. S tem pa zadenemo že na sociološko pogojenost operne umetnosti. Ta problem v baroku ni igral praktično nobene vloge. Opera je bila zadeva plemiča, ki je tudi plačal za naše pojme nezaslišano drago vzdrževanje, čeprav seveda po večini z denarjem svojih podložnikov, ki pa so predstave poslušali kvečjemu z najslabših mest. Ta slika se v osnovi spremeni po francoski revoluciji. Z okrepitevijo meščanstva je postajal pomemben tudi njegov vpliv na gledališče, na opero in s tem posredno tudi na repertoar. Pomemben činitelj umetniškega razvoja opere je postalo število njenih obiskovalcev. Kmalu se je pokazalo, da dobro operno gledališče porabi toliko denarja, da prodaja vstopnic ne more kriti vseh stroškov. Opere so si prve poskušale zagotoviti obiskovalce z abonmajskimi razpisi. „Predplačniki“ pa so ponosni na „svojo“ opero in postavljajo tudi zahteve glede repertoarja: ponovno in ponovno želijo poslušati svojo najljubšo opero in to tudi, če nima prav nobene umetniške vrednosti, s čimer mrtvijo duhovno iniciativno opernega vodstva.

Umetniško pomembna operna hiša ne more obstajati brez močne denarne podpore. Dvorna gledališča so tako postala vodilni umetniški inštituti, saj so lahko dobili denar iz sredstev vladarskih hiš. Po propadu monarhij je morala država podporo nadome-

stiti s subvencijami. Posebno dandanes intenzivno doživljamo, kako težko je reševati ta vprašanja v negotovih časih in kako zelo je neuspeh in uspeh opernega gledališča od tega odvisen. Na žalost so denarne težave danes najvažnejši problem operne umetnosti.

Operna publika predstavlja posebno poglavje. Po pravilu je bolj konservativna kot publika dramskih gledališč in ni naklonjena umetniškim eksperimentom. Ni se še posrečila utemeljitev tega dejstva, ki ima ne le na repertoar, ampak tudi na njen razvoj zelo močan vpliv. Dejstvo je, da stalni operni obiskovalci vedno znova posegajo nazaj, na dela, ki so se jih privadili. Vedno znova zmaguje „lepa melodija“ ki gre v ušesa, kot pravijo in katero si poslušalec sam lahko tudi zapoje ali zaigra.

Omenimo lahko le en primer: Wagnerjeve opere predstavljajo samo danes osnovo opernega programa in prav gotovo bo tako tudi v prihodnje ostalo. Toda koliko poslušalcem dajemo smisel „Nibelunškega prstana“, ko zdolgočaseni pri pevsko in muzikalno najbolj pomembnih mestih čakajo na priljubljeno „lepo melodijo“? Kolikim je jasna razlika med simboliko napoja v „Tristanu“ in med čisto pravo ljubavno pijačo v „Somraku bogov“? Najtežja naloga opernega vodstva je bila in bo tudi ostala: premostitev ovir, ki jih publika prinaša v današnje operno življenje. Zato prištevamo k problemu opere tudi nazadnjaštvo opernih obiskovalcev.

V pričujočem sestavku smo skušali seveda le deloma prikazati probleme operne umetnosti, ki so v današnjih hitrih spremembah umetniških stilov toliko bolj pomembni glede na zahteve muzikalnega razvoja.

(Konec) prevedel – n

## med ploščami

V zadnjem času je na naš trg z gramofonskimi ploščami prišlo spet nekaj plošč velikega formata. To so posnetki APZ Tone Tomšič, violinista Roka Klopčiča, tenorista Mitje Gregorača in plošča z deli Stevana Hrističa in Marka Tajčevića v izvedbi zbora RT Beograd. Medtem ko bomo o ploščah Klopčiča in Gregorača poročali v naslednji številki, objavljamo v tej številki nekaj o obeh zborovskih ploščah.

APZ Tone Tomšič si je pod vodstvom svojega dirigenta Marka Muniha nabral v zadnjem času toliko domačih in tujih priznanj, da je vsekakor prav, da je izšla tudi velika plošča v stereo tehniki. Na plošči je posnet mednarodni spored del od renesančnega Gallusa do Srebotnjaka in Stuhca. Vmes pa so še dela Lukačiča, Haydna, Brahmsa, Schumanna, Debussyja, Ravela, Emila Adamiča, Paulsson, Datta in Maklakowicza. Tudi stilno zelo raznovrsten program kaže vsestranost tega našega najboljšega amaterskega pevskega zbora. Prav razveseljivo je, s kakšno zagnanostjo in vne- mo interpretirata dirigent in zbor renesančno glasbo. Izvedba je polna gibkosti, kar kaže na temeljito delo, predvsem pa na visoko raven poustvarjalnih zmogljivosti. Prevladujejo v glavnem svetle barve, kar je razumljivo glede na sestavo zbora, čeprav so si posamezne zborovske skupine v pretehtanem zvočnem ravnotežju.

Ploščo sta opremila Miha Kerin in Jože Krisper, slika je delo Franceta Slane. Oprema je dekorativna: pozoren poslušalec, ki se bo o posnetih skladbah hotel bolje poučiti, pa bo le s težavo razvozljaj besedilo in celo osnovne podatke o plošči.

Ista založnica, Gallus - Mladinska knjiga (urednik Vida Hribar-Jerajeva), je poskrbela tudi za ploščo z deli Hrističa in Tajčevića. Izvrstni zbor Radiotelevizije Beograd s svojim dirigentom Borivojem Simičem nam predstavlja monumentalno - pri nas malo znano - delo Stevana Hrističa iz leta 1918 Opelo, neke vrste pravoslavni pendant katoliškemu rekviemu. Delo je redigiral Predrag Milošević. Ker žal ne poznam originala, ne morem primerjati uspešnosti redaktorjevega dela. Vsekakor pa to Hrističevo delo po originalnosti izraza in mojstrsko grajeni polifoniji ter globoki izrazni sili, sodi med vrhove srbske zborovske glasbe. Med tremi Tajčevićevimi cikli (Trije madrigali, Pesmi in Gradišćanske in Komitske pesmi) so najbolj znane učinkovite Komitske pesmi, ki jih je inspirirala makedonska ljudska motivika. Folklor, ki je eden izmed bistvenih elementov ustvarjanja tega skladatelja, je manj izražena le v madrigalih, ki so pisani v duhu renesančnih vzorov.

Plošče, ki jih izdaja Mladinska knjiga, se zlasti v zadnjem času odlikujejo po svoji tehnični brezhibnosti. To jim daje seveda še večjo tehtnost. Kdo je snemal ploščo s posnetki APZ Tone Tomšič, z ovitka, žal, ni razvidno. Ploščo srbskih skladb je posnel ing. Miodrag Seović. Obe plošči pa je izdelala trdka Sanopress iz Guetersloha in - kot rečeno - izvrstno opravila svoje delo, saj je zvočna slika jasna, barv ne temni in so zato polne.

kp

## naš glasbenik na tujem

(nadaljevanje)

V 4. številki „Glasbene mladine“ smo objavili prvi del razmišljanja dirigenta Klara Mizerita, umetniškega vodje Atlantskega simfoničnega orkestra v Halifaxu v Kanadi. V prvem delu smo ga povprašali po njegovem razmerju do glasbe nasploh, do slovenske glasbe, o poti do pomembnega službenega mesta šefa dirigenta enega od najpomembnejših orkestrrov v Kanadi. V zdajšnji številki pa bo odgovoril na naši vprašanji o tem, kaj meni o vzgoji dirigentskega naraščaja na Slovenskem, kako iz te perspektive gleda na svojo prehojeno umetniško pot in kaj lahko svetuje mlademu dirigentu. Potem pa smo ga povprašali tudi o tem, kako svetuje mlademu dirigentu. Potem pa smo ga povprašali tudi o tem, kako je organizacija Glasbene mladine razširjena v Kanadi in kaj pomeni „novemu svetu“ pri razširjanju glasbene kulture.

Vzgoja dirigentskega naraščaja je seveda vprašanje, o katerem bi se dalo (ali: moralo?) malo več govoriti. Na tem področju imam precej izkušenj, katerih karakteristike se zelo razlikujejo med seboj. Pred kratkim sem imel polurni intervju za glasbeni oddelek Radio Montreal o istem vprašanju, poleti pa za celotno mrežo CBC (Canadian Broadcasting Corporation) po tečaju, ki sem ga imel v ZDA (pri Pierre Monteux Foundation, katere predsednik je bil Igor Stravinski, in kamor sem bil povabljen že tretje leto).

Najprej bi želel postaviti tole ugotovitev: sposobnost dirigiranja je nepriučljiva. Vse, kar šola lahko nudi, je samo pomagalo.

Glavna oznaka, bolje rečeno „razlika“ med evropsko in ameriško šolo bi bila na kratko tale: evropske šole kažejo težišče vzgoje na teoretični, ameriške pa na praktični osnovi.

Samo primer: še za časa mojega študija so uporabljali znano knjigo F. Weingartnerja „Napotki za izvajanja klasičnih simfonij“. Toda ta metoda, oziroma napotki že takrat skoraj dvajset let niso bili več priznani niti ne uporabljeni.

Tu, v Ameriki je pouk na teh področjih bolj „iskren“, ne razumejo ga kot „vir dohodkov“. Dirigentski naraščaj ima veliko več možnosti za praktično usposabljanje; in učitelji se ukvarjajo z njimi „individualno“ vsak dan. V omenjeni P. Monteuxa „Šoli orkestralnega igranja in dirigiranja“ na primer, so študenti dirigirali orkestru vse poletje vsak dan, razen tega pa vadili s komornimi ansambli, ter imeli vsak dan teoretični pouk v obliki študija partitur in tehničnih problemov, ki so nastajali pri vajah. Študenti dirigiranja so imeli vsak teden tudi JAVNI koncert, na katerem so izvajali dela od Bacha do Stravinskega in Pendereckega. Na nekaterih večjih glasbenih šolah izvajajo šolski orkestri z dirigentskim naraščajem n. pr. „Le sacre du printemps“, „Anacrisis“ ali podobno. V Evropi pa mlade dirigente že leta in leta silijo s štiri ali pettaktinimi periodami Haydnovih simfonij, kot da bi to bilo odkritje stoletja.

Če slovensko „dirigentstvo“ še nima tradicije - to je vzporedno z drugo glasbeno tradicijo - potem je edina pot do nje postoterjeno delo na temeljiti solidni podlagi s širokim obzorjem. Potem - upam - ne bo več moči doživeti „genialno“, toda tipično anekdoto, ko je priznan slovenski glasbenik dokazal svoje znanje in vzgojo ter „strokovno“ povedal o Brucknerju: „Dolgovezna oslarja“.

Seveda noben, še tako moderen gramofon ne more nadomestiti psiholoških, duhovnih in praktičnih nalog glasbene, še posebej dirigentske vzgoje. Že izumrla generacija mojstrov-dirigentov teh pripomočkov ni poznala - pomagal jim je le njihov talent.

Glede delovanja „Glasbene mladine Slovenije“ in kanadske „Jeunesse musicals“ ne



morem tvegati primerjave med njima. Znano mi je le, da je ta organizacija v Kanadi zelo razširjena in „popularna“, ne samo med mladino, ampak tudi med odraslimi. To pomeni, da uživa kanadska „Glasbena mladina“ veliko moralno in gmotno podporo ljudi in države. Zanimivo je dejstvo, da je njeno delovanje osredotočeno bolj na province Quebec, Ontario, ter na province, kjer je francosko govoreče prebivalstvo (New Brunswick). Kanada nima na področju glasbe skoraj nobene tradicije, toda njena današnja prizadevanja so tako intenzivna in uspešna, da bi lahko dejali: objubljena dežela. Kdorkoli kaže glasbeni talent, ima ogromne možnosti za razvoj: štipendije za študij v evropskih glasbenih središčih, pri svetovno znanih veličinah, štipendije za študijska potovanja, za komponiranje, za pisanje knjig, razprav, za prirejanje razstav, za študij vseh možnih umetniških in znanstvenih panog. Vse, kar se tu komponira, je tiskano, založeno - in seveda tudi izvajano. Četudi je nekam nenavadno: vsi kulturni delavci z vseh področij, kažejo iskreno skrb, da svojo panogo kulture nudijo in dajejo med čim več ljudi. Tako hodijo znani komponisti v vaše šole, razlagajo, predvajajo in



## koncertni telegrami

Koncert orkestra SF, dirigent Robert Satanowski; na sporedu so bila Beethovnova dela (Egmont, Trojni koncert, Eroica). Dirigent Satanowski se je z Beethovnovim večerom prvič predstavil v Ljubljani. Posebno uspešna je bila izvedba – sicer redkeje izvajane – Trojnega koncerta, kjer je z orkestrom nastopil Slovenski trio v sestavi Dejan Bravničar, Ciril Škerjanec in Aci Bertonec. Program je bil popularno zasnovan, izveden pa v okviru zmogljivosti orkestra SF, ki se tokrat pod dirigentom Satanovskim ni zmožal dvigniti nad običajno poprečje bolj ali manj uspešnega preigravanja. Zlasti pomanjkljiva je bila v tem oziru simfonija, kjer v interpretaciji in izvedbi ni bilo prav nič občutiti sicer tako bogate muzikalne vsebine. Slovenski trio pa je zapustil s svojo homogeno in kultivirano igro nadvse ugoden vtis.

Koncert orkestra SF, dirigent Bogo Leskovic, solist pianist Nikita Magaloff. Spored: Slavenski – Balkanofonija, Ravel – Klavirski koncert v G-duru, Mozart – Simfonija „Jupiter“. Tudi na tem koncertu je bila vrhunska („evropska“) le kreacija gosta pianista, ki je pronicljivo duhovito Ravelovo partituro prelil v žlahtno zvočno podobo, polno barv, doživetij, vtisov, razpoloženj in globokega čustvovanja (drugi stavek). Folklorna Balkanofonija je našla v orkestru in dirigentu zanesljivega interpretata, Mozartova simfonija pa ne. V izrazu je bila zlasti v drugem in četrtem stavku vse premalo domišljena, zvočno ohlapna in tehnično motna. Tako je glavni aplavz požel pianist.

V domu tehničnih šol v Ljubljani je bil 31. marca koncert samospetov in opernih arij. Sodelovali so basist Ladko Korošec, altistka Marija Bitenc-Samčeva in pianistka Zdenka Lukec.

Marija Bitenc-Samčeva je začela s samospetom „Na lipici zeleni“ Emila Adamiča, potem pa je Ladko Korošec zapel Pojdem na prejo Frana Gerbiča. Ob tem je povedal nekaj besed o svojem delu in odnosu do glasbe. Nato je Marija Bitenc-Samčeva zapela Vizijo L. M. Škerjanca, pri kateri je na začetku nepravilno vstopila.

Izvajalci so nadaljevali z opernimi arijami. Ladko Korošec je zapel arijo Kecala iz Prodanč neveste. Iz te sicer nepomembne opere je arijo dobro odpel. Potem je Bitenc-Samčeva zapela arijo Azucenē iz Trubadurja, pri kateri je bila zlasti klavirska spremljava neizrazita. Ladko Korošec je nadaljeval s Figarovo arijo „Marsičesa boš tamkaj pogrešal“ iz Mozartove opere „Figarova svatba“. To je bila arija v čistem Mozartovem duhu in očitno je bila dijakom všeč, kar je bilo videti po dolgem aplavzu. Nato je Marija Bitenc-Samčeva zapela Habanero iz opere „Carmen“ Georgesa Bizeta. Arija je bila premalo temperamentna in premalo dinamično razgibana. Ladko Korošec pa je za konec zapel še virtuozno arijo Bartola iz Rossinijeve opere „Seviljski brivec“, ki je močno ogrela poslušalce, da so odgovorili z dolгим aplavzom.

Za dodatek pa je Ladko Korošec recital pesem Dragotina Ketteja Pijanec, kjer se je zlasti pokazalo, da ima L. Korošec visoke igralske sposobnosti.

ZARKO PRINCIC

zanje: prvi del – Bach, celoten „Musikalischer Opfer“, drugi del – D: Milhaud, „La Creation du Monde“, ter proste improvizacije v jazz-stilu. Prav tako pa uživajo melodije Schubertove C-dur simfonije („Velike“), ki je pri Evropejcih razvpita kot simfonija „nebeške dolžine“. Najbolj mi je pri srcu mlado občinstvo (poslušalci nas vsako leto okoli 40.000 študentov), ki mu je doživetje glasbene umetnine kot posvečenje njihove pomladi; to doživetje je iskreno, čisto in brez kakršnih koli skritih (za nas tradicionalnih) misli.

Na splošno – niti mladina, niti odrasli – ne odklanjajo sodobne glasbe, pod pogojem, da je dobra. Ko publika zasluti v neki, prvič izvajani sodobni skladbi vrednote, ki kažejo, da bi mogle biti več kot trenutnega značaja, takoj izrazijo željo, poslušati še večkrat. Treba je tudi reči, da v vsak spored uvrstim vsaj eno sodobno (tuje ali kanadsko) delo – kar sprejme vsak z razumevanjem. Morda bi pričakovali, da je v deželi brez vsakršne glasbene tradicije takomenovana „resna“ ali „tehtna“ glasba globoke vsebine (temu pravijo tu „the classics“) nekako zastopljena ali manj upoštevana in manj zelena. Toda v pogovorih in kritikah je lahko ugotoviti, da obiskovalci koncertov bolj cenijo Brahmsa ali Beethovna, kot npr. Čajkovskega, ki jim je preveč „pompous“. Iz anket je tudi razvidno, da žele priti v stik z manj znanimi deli znanih mojstrov. Vse to kaže, da obiskovalci vedo, da ne more biti vsak koncert „višek“ in vsaka simfonija „deveta“, ter da tudi tu „popularnost“ ni edino merilo za vrednost.

V Evropi se še pogosto srečujemo z glasbenim snobizmom, tu pa prevladuje občutek, da je glasba življenjska potreba vsakogar, ki hoče biti del kulture.

## po črnih in belih tipkah z eberhardom

V Celju je 20. marca nastopil nemški pevski zbor Bonner Maenner Gesang Verein iz Bonna. Obisk ni bil ravno številčen. Tisti, ki so prišli, so bili pravi entuziasti. Bilo je tudi precej mladine. Če smo iskreni, nas zbor ni bilo ravno navdušil. Zato pa nas je tembolj presenetil njegov mladi pianist Eberhard Noest, ki je odtehtal vsa naša pričakovanja.

Program je bil tako urejen, da je nekaj pesmi zapel zbor, nato pa je nastopil njegov pianist s solistično točko. Seveda je zbor zapel tudi precej pesmi ob spremljavi klavirja. Najprej je mladi Eberhard zaigral Bachovo štiri glasno fugo s preludijem kot uvodom. Ne, res ni bilo slavnosti niti ene napake. Potem je prišel na vrsto Schubertov Impromptu v As-duru. Nobena teh skladb ni bila ne vem kako težka, čeprav je bila lepo zaigrana. Ze smo mislili, da mladenič ni kaj prida virtuoz.

Tedaj pa je prišla na vrsto Schumannova Toccata. Eberhard je zaigral nekaj prvih akordov; vsem nam je bilo jasno, da je pred nami mladi talent. Po izvedeni skladbi ga je val ploskanja še dvakrat priklical na oder.

Razumljivo je, da je fant v nas vzbudil pozornost, zato smo se hoteli z njim seznaniti še поблиže. Med odmorom smo si dobili prevajateca in se pogovarjali z mladim pianistom.

Koliko ste stari?

– 19 let.

Kdaj ste začeli igrati klavir?

– Ko mi je bilo šest let. Vendar takrat še nisem

resno vadil. Prava šola se je začela v mojem desetem letu.

Koliko ur pa vadite na dan, povprečno?

– Rekel bi štiri, pet.

Ali obiskujete poleg glasbene še kako drugo šolo?

– Da, gimnazijo. Pravkar sem maturiral in zdaj grem na glasbeno akademijo.

Mislite postati pianist?

– Da.

Kateri skladatelj pa vam je najbolj všeč?

– Hm, čakajte, da premislim. Veste, težko se je odločiti, a nazadnje bi se le odločil za Chopina.

Bi bili tako prijazni in nam po končanem koncertu še kaj zaigrali – na našo lastno željo?

– Bi.

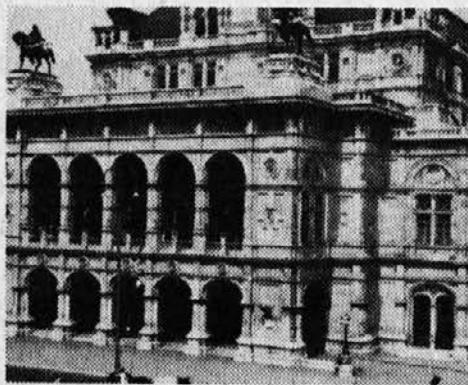
V drugem delu nam je predstavil Bartoka in Debussyja. Tudi zbor se je nekoliko razživel. Vse pesmi so bile s klavirsko spremljavo. Eberhard je dokazal, da ima precej smisla za spremljavo in za ujemanje z zborom, če ga le-ta kje polomi.

Po koncertu je Eberhard držal svojo obljubo in nam zaigral Skrjabinovo Etudo, in Chopinovo Etudo v Ges-duru. Vsi smo mu navdušeno ploskali. Še bi nam bil igral, pa je moral na slavnostni sprejem. Tako na hitro so nam ga odpeljali, da nismo imeli niti časa posloviti se od njega in mu čestitati k uspehu, ki je bil res uspeh.

Vsi smo mu želeli še veliko sreče.

MILEVA NIKOLIĆ





V uredništvu smo prejeli pozdrave našega odgovornega urednika, ki hodi po Dunaju, mi pa na vse kriplje zbiramo material za tole številko Glasbene mladine. Piše, da je na Dunaju pomlad, ki jo znajo v stari cesarski prestolnici turistično kar dobro izkoristiti. Ob sobotah in nedeljah ukinejo prost vstop v galerije in muzeje. Tako se pred muzejskimi blagajnami drenjajo ljudje z vseh koncev sveta. Na glasbenem Dunaju, nam piše urednik, je bolj ali manj zatišje, vendar bolj v dunajskem smislu, saj je kljub temu še kar precej koncertov, v obeh gledališčih pa so predstave z dobrimi pevci. Ni pa velikih koncertnih dogodkov in ni velikih izvajalskih imen – ta pridejo na vrsto malo kasneje v maju, med tako imenovanimi Dunajskimi slavnostnimi tedni, ki pritegnejo najboljše svetovne ansamble, soliste in dirigente.

Na sliki je znamenita Dunajska državna opera, zgrajena pred dobrimi sto leti v renesanso in barok posnemajočem slogu. Ob koncu zadnje vojne je bila precej porušena, pa so jo do potankosti obnovili. Pravijo, da je med letošnjimi opernimi dogodki največ pozornosti vzbudila uprizoritev doslej skoraj pozabljene, a že na več koncih vnovič obujene opere Medeja italijanskega skladatelja izpred poldruga stoletja Luigija Cherubinija. Libreto te opere obuja znano krvavo zgodbo o argonavtu Jazonu in čarovnici Medeji, v glasbi pa je opera zastopnica pozne klasike ali zgodnje romantike. Ta je značilna za italijansko in francosko ustvarjanje prvih treh desetletij 19. stoletja. R.

naš portret

## nathan milstein

Med največjimi sodobnimi violinskimi virtuozji je tudi Nathan Milstein (rojen 1904 v Odesi). Pri nas ga poznamo – žal – samo po izvrstnih izvedbah po radiu. Sicer pa je cenjen in iskan solist na vseh velikih svetovnih koncertnih odrih; zlasti ga poznamo po interpretacijah Bachovih del.

Ob svojem letošnjem zadnjem obisku na Dunaju, so tamkajšnji novinarji govorili s tem velikim umetnikom. Iz intervjuja posnemamo glavne misli za naše bralce v želji, da jim tega velikega umetnika prikažemo tudi z navadne, človeške strani.

Nathan Milstein igra violino že 52 let. Pravi, da mu je igranja počasi dovolj, da je tempo nečloveški in da se pri tem preveč utruja. Pred koncertom ima tremo, na večer pred njim komaj kaj pije, pije vodo namesto viskija, v zatemnjeni sobi še vadi in bere. Spati tako ali tako ne more.



In kdo bi vam lahko pomagal?

„Nihče. Moja žena je poprej vedno mislila, da mora biti z menoj še posebej ljubezniva. Sem pa izredno nestopen. Dan mora enostavno miniti. Od pete ure, ko začnem počasi oblačiti frak, je bolje. Ko pridem na oder, je vse v redu. Čisto se skoncentriram.“

In po koncertu ste zadovoljni z zmagoslavjem? „Zmagoslavje? Nad čem? Naslednjič se vse spet ponovi. Vedno je huje. Zakaj bi se tako bojeval?“

Zakaj se sploh bojujete? Saj dobro veste, da znate igrati violino?

Milstein se nasmehne: „Violino ni težko igrati. Teže mi je prenesti tri kovčke od hotela do hotela. Tudi ni težko slikati. Velik slikar je težko biti. Prav rad bi živel v miru in se ukvarjal z glasbo. Ko bom pustil igranje, bom učil, se pogovarjal, bral. In morda: dirigiral.“

Torej, nova kariera?

„Nikakršna kariera! To je napaka vseh dirigentov. Delajo kariero namesto glasbe. Morali bi le organizirati glasbo. Dirigenta potrebuje orkester za študij, ne pa za koncert. To bi rad dokazal. Opernega režiserja na premieri tudi ni na odru. Vojska se bojuje bolje, če ve, da je slava njena, ne pa vojskovodje. Muziki ne potrebujejo klovnov. Tudi občinstvo, ki hoče poslušati glasbo, jih ne. Solista ne pridejo poslušati zaradi tega, ker pleše ali ker se na odru spakuje, ampak zaradi glasbe. Solist je težak poklic. Vsak dan znova. Seveda znam igrati violino, čeprav deset dni ne vadim. Le vest m' to ne pusti. Morda bi bil kljub temu velik umetnik?“

Bili ste čudežni otrok?

„Res je in to zato, ker sem naredil, kar je hotela mama. Bilo nas je pet bratov in dve sestri. Igrali so čelo in klavir. Mama pa je hotela imeti še violinista. Ker sem bil bolj divji otrok, sem moral biti to jaz. Kako lahko nasprotuješ s sedmim letom? Bil sem zelo nesrečen z violino. Sovražil sem jo. Enkrat sem jo hotel s pomočjo sonca in leče zažgati. Učil sem se v Odesi, kjer smo stanovali. Z desetimi leti me je učil znameniti Auer v Petrogradu. To je bilo zame veliko priznanje, vendar ga takrat nisem dojel. Zarav deček se lahko ukvarja z bolj zanimivimi stvarmi kot je igranje violine. A takrat smo morali biti ubogljivi in pridni. In jaz nisem bil prav nič rad priden. Za prvi nastop pred neko vojvodinjo sem dobil čokolado in nekaj denarja; na to sem bil zelo ponosen. S 16 leti pa sem prvič javno nastopil. Svoj plakat sem sam naslikal. Spoznal sem Vladimirja Horowitza (pianista) in z njim sva prepotovala vso Rusijo in koncertirala. Bilo je lahko, saj z 20 leti ni treba misliti. Takrat preprosto muziciraš.“

Vendar tehnika sama ni dovolj. Kultura igranja, koncept, pozicija, pozneje pride žeja po resnici. Samo uspeh ne zadovolji. Ob tehnični izurjenosti mora biti še duh. Šele nato umetnost. In ta ni preprosta. Biti mora boljša kot je stvarnost...

## s polno sapo

Sobota, 25. marca, Dom sindikatov v Ljubljani – in začelo se je – upajmo, da res s polno sapo, kot se je pokazalo na tem, ustanovnem občnem zboru Združenja pihalnih orkestrrov Slovenije.

Pihalni orkestri delujejo pri nas že zelo dolgo, vse doslej pa ni bilo organizacije, ki bi jih združevala. Kljub temu je znano sodelovanje med orkestri na tekmovanjih, na najrazličnejših revijah. Pihalni orkestri pa so se želeli povezati zato, da bi njihova osrednja organizacija lahko izdajala literaturo, ki jim je tako zelo potrebna v njihovem delu, predvsem pa zato, da bi bilo njihovo delo bolj usklajeno, da bi si izmenjavali izkušnje in da bi se tesneje povezovali med seboj.

Udeleženci občnega zbora, predvsem dirigenti pihalnih orkestrrov, so se pogovarjali o tem, da bi bilo potrebno poleg dobro znanih in uspešnih orkestrrov v dejavnost združenja pritegniti vse obrabne orkestre, od katerih za marsikoga nihče ne ve. Prav takim orkestrom bi bila strokovna pomoč združenja najbolj potrebna.

Delegati so se strinjali z mnenjem, da bi bilo potrebno v prihodnje doseči profesionalizacijo orkestrrov, kar bi omogočilo tudi večjo strokovnost in boljšo kvaliteto igranja. Predvsem pa se je vsem zdelo potrebno, da bi naše glasbene šole, tako Zavod za glasbeno vzgojo v Ljubljani, Center za glas-



beno vzgojo v Mariboru kot Akademija za glasbo posvetili več sil vzgajanju novih dirigentov za pihalne orkestre, prvenstveno pa bi bilo na teh šolah vzgojiti dobre troblice in pihalce, ki bi bili po končanem študiju pripravljene sodelovati v orkestrih. Prav gotovo ima na tem področju že velike zasluge orkester Glasbene mladine iz Maribora, ki deluje v sklopu Centra za glasbeno vzgojo.

Občni zbor je za predsednika združenja pihalnih orkestrrov Slovenije izvolil prof. Vlada Goloba iz Maribora, v glavni odbor pa predstavnike vseh področij Slovenije, kjer orkestri delujejo. Vzdušje, ki je vladalo na občnem zboru, je za prihodnje združenje obetalo vse najboljše. Želimo, da bi se ta „polna sapa“ v njegovem delovanju tudi ohranila.



## gostoranj

V Novem mestu je bil v sredo, 23. februarja, koncert otroškega zbora glasbene šole Franca Šturma iz Ljubljane. Nanj so bili povabljeni pevski zbori z Dolenjskega, med katerimi je bil tudi šentjemejski zbor.

Koncert je bil dopoldne, trajal je okoli dve uri. Dvorana je bila polna poslušalcev – pevcev. To je že dokaz, da je bilo zanimanje za koncert res veliko. Prav zaradi tega smo se morali razdeliti v dve skupini, da je koncert potekal normalno.

Zbor je vodil skladatelj in dirigent Janez Kuhar, spored je povezoval skladatelj Janez Bitenc, pri klavirju je bila Silva Hrašovec.

Ljubljanski zbor je zapel 22 pesmi naših in tujih skladateljev. Prve štiri so bile pesmi starih mojstrov Bacha, Gilliersa in Lullyja. Potem je sledila klasika. Od klasičnih so nam zapeli delo Mozarta in Haydna. Iz romantike so nam predstavili pesmi Webera, Schumanna, Čajkovskega in Dvoržaka. Na koncu smo poslušali pesmi skladateljev Businea, Adamiča, Kozine, Bitenca in Kuharja. V vmesnih točkah smo poslušali solistko Majdo Hercog.

Koncert mi je bil posebno všeč in mislim, da ne samo meni, ampak tudi mojim sošolcem. Z velikim zanimanjem sem poslušala vse pesmi, kajti izvedene so bile res odlično. Kot take, pa mislim, so pritegnile vse poslušalce, vsaj tiste, ki vedo, kaj pomeni lepo petje.

Na koncu koncerta smo se vsi skupaj naučili pesmico „Mama“. Skladatelj Janez Kuhar nas je pohvalil, pa čeprav smo tudi po svoje „potegnili“.

Menim pa, da bi moralo biti še več takih koncertov, ki bi usmerjali mladino podeželja v svet glasbe in jo z njo tudi seznanjali.

SILVA KOSTREVC

## malo drugačen koncert

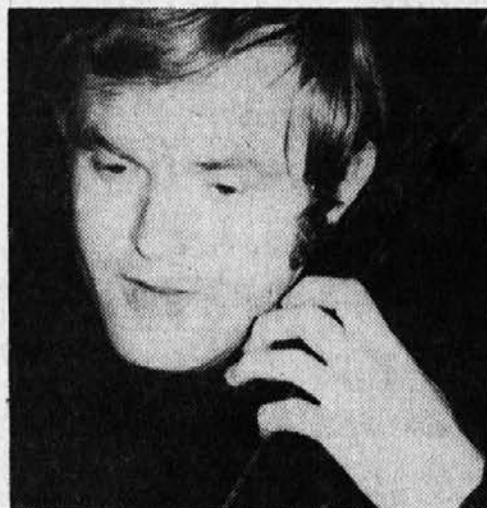
Studentski kulturni center, najbrž ste že slišali zanj, je 23. marca priredil že tretji koncert v okviru svoje skupine za glasbo. Naš namen je bil in je še, da mladim še ne afirmiranim glasbenikom, študentom akademije za glasbo omogočimo, da se predstavijo predvsem študentom, ki so o delu svojih kolegov vsekakor premalo obveščeni.

Oba izvajalca, Irena Grafenauer na flavti in Zdenko Pruša na čelu, sta nam pripravila izredno lep večer. Uspelo jima je (s pianistkama Gito Mally in Silvano Pretner) to, kar na koncertih pri nas tako poredko doživimo: prenesla sta nas v glasbo, identificirali smo se z njo, tehnika je bila samo medij za prevajanje, nikakor pa ne sila, ki bi kakorkoli zavirala glasbeni izraz. V dvorani Društva slovenskih skladateljev je bil stik med izvajalci in poslušalci; občinstvo je sodelovalo z glasbo in jo doživljalo kot tako, v vsej lepoti in celovitosti.

Irena Grafenauer je še izredno mlada, petnajst let ji je, končuje pa srednjo glasbeno šolo v Ljubljani. Njena tehnika je izjemno dovršena, tehtnosti, ki je morda v njenem izvajanju še ni, bo z leti prav gotovo še več. Gotovo ima vse možnosti, da postane odlična instrumentalistka. Na „našem“ koncertu nam je predstavila Webrov Scherzetto, Faurejevo Fantazijo, tri Oshianove skladbe in Debussyjev Syrinx. Mislim, da k njenemu izvajanju ni mogel nihče imeti nikakršne pripombe. Zdenko Pruša študira na tretji stopnji akademije za glasbo. Njegova igra kaže, da se bo gotovo razvil v enega od naših najboljših koncertantov na tem instrumentu. Schubertova Sonata v a-molu in Faurejeva Elegija sta bili odlični; njegovo izvajanje je pokazalo, da se da klasično glasbo igrati na tak način, da resnično zaživi pred nami. Pokazalo se je, da sta flavta in čelo instrumenta, ki se zelo dobro vsklajujeta. Tako je dobil ves koncert zaokroženo obliko, kar je morda najtežje doseči, če upoštevamo zrelostno razliko med obema nastopajočima.

Mislim, da je ta koncert jasno pokazal, kaj lahko pričakujemo od nove generacije mladih izvajalcev. Zato bi bilo škoda, če bi ta koncert v takšni obliki ostal prvi in zadnji.

METKA ZUPANČIČ



## izza globeli

V drugi polovici marca so našim koncertnim poslušalcem predstavili pet novih domačih glasbenih del. Orkester RTV Ljubljana je pod vodstvom Sama Hubada prvič izvedel kompozicijo „Nicina“ Ljuzeta Lebiča, Slovenska filharmonija pa dela Pahorja, Sivica, Štuhca in Ramovša.

Primož Ramovš je v „Simfoniji med klavirjem in orkestrom“ (ponovno) docela zamenjal muzikalno izraznost s čisto fizičnim pritiskom zvočne gmote na slušne organe poslušalcev, medtem ko pri Pahorjevi „Simfoniji v F-duru v slogu diatonike“ že naslov sam onemogoča strokovno obravnavo.

Tudi s poskusi drugačne instrumentacije, ki skladbi v tem primeru morda celo škodujejo, se avtor ciklusa samospévov „Od praga do praga“ za mezzosopran in godalni orkester, Pavel Sivica, ne more izmakniti tradicionalnemu načinu glasbenega mišljenja. V skladbi poleg tega ni opaziti, da bi bil jezik pesnika Paula Celana muzikalen (kot navaja programski tekst), kar je zares škoda.

„Poesies“ Igorja Štuhca imajo (čeprav očitno pod vplivom Bairdovih „Štirih esejev“) zelo dober prvi stavek, ki pa izven pred pričakovano in kasneje v poteku skladbe z ničemer nadomeščeno gradnjo. Oblikovna gradnja je očitna slaba točka te kompozicije v desetih stavkih, ki pa so mišljeni kot celota v „enem“. „Prepletanje bežnih poetičnih vtisov s prikazano težo resničnega življenja skladbo arhitektonsko povezuje v celoto“ (skladateljeva razlaga) je sicer lepo zvence spremni tekst, vendar niti najmanj ne rešuje ključnega problema sodobne glasbe.

Kot solisti so na koncertu Slovenske filharmonije sodelovali mezzosopranistka Eva Novšak-Houška, pianist Igor Dekleva in z zelo nevhvalno vlogo v Štuhčevi kompoziciji tenorist Mitja Gregorač. Prizadevno je dirigiral Oskar Danon.

Lojze Lebič je ob izvedbi svojega dela za orkester „Nicina“ prispeval razlago, ki podobno kot Štuhčeva z odmišljeno poetičnostjo prav nič ne razjasni smiselnosti njegovih ustvarjalnih stremeljenj. Med drugim bo težko sprejeti trditev, da je „delovna metoda“ tudi „oblikovna koncepcija mobilnosti“. Po drugi strani pa mobilnost, torej okretnost ali gibčnost (verjetno je tu avtor mislil na okretnost glasbenega stavka) sama po sebi res ne bi mogla predstavljati oblikovne koncepcije oz. zasnove. Zaradi skladateljevih nejasnih odnosov do problemov sodobnih kompozicijskih tehnik in oblikovne gradnje deluje mestoma zelo dobro komponirana in filigransko izdelana kompozicija enolično in ne doseže učinka, ki bi ga glede na višino partiture (ali veliko število uporabljenih instrumentov) vsekakor morala. Tudi z njegove strani znikane „tradicionalne asociacije“ je mogoče odkriti v „Nicipi“. Vinko Globokar se je zleđoval pri nečisto intoniranem ljudskem enoglasnem petju, ko je izpeljal napredni prijem improviziranega izvajanja. Lebič isti prijem prevzema, vendar brez improvizacijskih elementov. To pa je vsekakor velik korak nazaj.

V zvezi s prvo izvedbo omenjene kompozicije pa je vsekakor treba opozoriti na poseben način obveščanja javnosti, kakršnega ima RTV Ljubljana.

„Ze sam naslov“, je bilo zapisano v radijski prilogi Dela o Lebičevi kompoziciji, „domać koroški izraz iz skladateljeve ožje domovine za senčno stran globeli, priča o tem (kot tudi za zadnje avtorjevo veliko delo – Korant), da gre v kljub najsoodobnejšim izraznim sredstvom vendarle za tesno navezanost na domača tla in njihov utrip življenja“.

Tudi če to verjetno namensko čustvenost sprejmemo kot dobrnamerno, je treba povedati, da „sam naslov“ prav nič ne pove o glasbi in da Lebičeva kompozicija ni nič več in tudi nič manj slovenska, kot katerokoli delo pójubnega slovenskega skladatelja s kakršnimkoli naslovom, pod katerim je registrirano. Problemi slovenske glasbene stvarjalnosti tičijo seveda v izvornosti in ne v naslovih, pa četudi je za radijske strokovnjake posnemanje in ustvarjanje po ustaljenih običajih očitno naša nacionalna značilnost. Tudi navajanje bodočih izvedb „Nicipi“ v tekstu koncertnega programa izgubi svojo težo, če vemo, da so vse organizirane znotraj radijske hiše. Izvedba „jeseni na festivalnem koncertu SIMC v Gradcu“ pa je napovedana v nasprotju z že znanim uradnim seznamom izbranih in programiranih del, ki ne navaja nobene jugoslovske, torej tudi ne slovenske kompozicije.

Lahko s razumevanjem sprejmemo jasne znake, da je Lojze Lebič kot radijski uslužbenec in prizadeven delavec eden od „hišnih skladateljev“ tamkajšnjega glasbenega oddelka, toda to dejstvo nikakor ne bi smelo biti vzrok za prekoračenje meja taktosti propagandnega aparata RTV Ljubljana.

MILAN STIBILJ





## pop in progresivna glasba

# ob nekaterih problemih

Tekst M. Dekleve (Nekateri problemi pisanja o jazzu, GM, leto II, št. 4) zastavlja določeno dilemo: zastavlja jo dovolj radikalno, da kliče k odgovoru. Naš odgovor se bo gibal na abstraktnem nivoju, ker je sama dilema tako zastavljena. Gre za poizkus zarisa možne teoretske intervencije v obravnavano območje, izhajajoč iz rezultatov nove francoske lingvistike in literarne teorije (skupina Tel Quel).

Glasbeno delo je „sistem odnosov, v katerem noben zvok ni osamljen in dokončen, temveč funkcija že zaigranega in tistega, kar šele prihaja“:



ta „mreža“ je „polivalenten, mogočen znak“, tj. „ekspresija, ki vse presega“, glasba v svoji „transcendentnosti“. Gre torej za dvojnost „glasbenega jezika“ in „človeškega duha“, točneje, za razliko „glasbenega umetniškega dela“ in njegovega „teksta“, „zvočne verige“: slednja pomeni „pozitivno dano prisotnost vseh zvokov v glasbenem delu“, medtem ko je glasbeno delo „mnogo kompleksnejša struktura, ki vključuje tako negativne elemente zvočne verige (vse, kar ni odigrano), kot tudi izvenzvočne odnose: zvočna veriga v odnosu do stvarnosti“. Glasbeno delo ni dostopno znanstveni analizi, ker le-ta „vsaj v začetku pomeni, da ne odstopamo od analize njegove zvočne verige“; tako pridemo le do gole sheme, v kateri je zgubljena duhovna transcendenca. Toda če hočemo pisati o tej ekspresiji, transcendentnosti, in s tem upoštevati od analize njegove zvočne verige; postane naš zapis subjektiven, „kritičen“, poljuben ter neprecizen“. Dilema je torej naslednja: pisati o glasbi znanstveno, pri čemer zgubimo njeno transcendenco, ali pa poizkusiti privedi do besede to transcendenco, pri čemer ostanemo subjektivni in poljubni. V znanstvenem pisanju je zgubljena sama umetnost glasbenega dela, saj ta leži v njegovi transcendenci (gola zvočna veriga ničesar ne pomeni), torej znanost sploh ne piše o Umetniškem v glasbi; le-to ostane prepuščeno subjektivnosti in poljubnosti, torej strogo gledano neizrekljivo.

Značilno je določeno nihanje: Najprej je izpostavljeno glasbeno delo kot „sistem odnosov“, „mreža“ zvokov, ki pa je nato omejena na „tekst“, tj. pozitivno dano zvočno verigo, ki ji stoje nasproti tako njeni negativni elementi kot izvenzvočni odnosi. Končno je znanstveni pristop „vsaj v začetku“ omejen na zvočno verigo, ki ji stoje nasproti le „izvenzvočni odnosi“. Zdi se, da to nihanje zakriva neko pomanjkanje: odsotnost stroge ločitve med negativnimi elementi zvočne verige in izvenzvočnimi odnosi. Pozitivna zvočna veriga in njeni negativni elementi tvorijo skupaj znak, tj. raven Simboličnega, ki ga moramo strogo ločiti od Realnega. V Simboličnem samem moramo ločiti njegovo pozitivno dano površinsko artikulacijo (J. Kristeva: „feno-tekst“), linearno verigo, ki „obstoji kot poslednje zvokov“ četudi mnogoglasno, od globinske artikulacije („geno-teksta“), mreže intertekstualnih odnosov, po katerih se pozitivno dana veriga navezuje na že zaigrano in neodigrano, mreže, ki sicer ni neposredno razvidna, dana, edino le skozi katero pa je površinska veriga „berljiva“, tj. poslušljiva v svojem „smislu“. Ta mreža deluje kot določena nezavedna mašinerija, ni toliko sistem statičnih odnosov, kot sklop „dinamičnih“ operacij, skozi katere se v navezavi na že odigrano in neodigrano porojava feno-tekst, pozitivna veriga glasbenega dela. Ne smemo je torej razumeti na način brezčasne matrice permutacij v strukturalizmu: nten homologon v lingvistiki niso te matrice, marveč generativne artikulacije, do katerih je prišla nova francoska lingvistika skozi kritiko generativnih modelov Chomskega.<sup>1</sup>

Tako pojmovanje tkivo „glasbenega dela“<sup>2</sup> ne pomeni, da je delo postalo razpoložljivo (da se ga npr. da avtomatsko producirati): Nezavedna mašinerija ireduktibilno ostane metafora, torej v diskontinuiranosti do „dela samega“, katerega generiranje nujno ostane „nezavedno“. Kajti „umetniškega učinka“ glasbenega dela se ne da zvesti na njegov tekst: očitno je podan le v aktu poslušanja feno-teksta, pozitivne zvočne verige, ki predpostavlja določen „medij“ svojega prikazovanja. Z drugimi besedami: skupek pozitivnih in negativnih elementov nam še ne da „ekspresije“, tudi če mu priključimo izvenzvočne odnose, ker le-ta počiva v „transcendenci“. Kam meri to prehajanje? Očitno ne gre za transcendenco v izvenzvočne odnose, marveč za glasbeno delo kot „znak“, za transcendenco v „človeški duh“, ki pa je vendarle na določen način dana v samem glasbenem delu. Glede na njegovo tkivo je to lahko le tišina – ne tišina kot negativno zvoka, ker pomeni tkivo prav artikulacijo te tišine in zvoka, marveč tišina kot uglaš-

nost, ki nosi tkivo, vtem ko jo tkivo prinaša, „zven tišine“, to, kar se skuša označiti s pomenljivim izrazom „vzdušje“ (saj tudi pravimo, da nas „vzdušje ponese“). Za glasbeno delo je bistven odnos zvena tišine do artikuliranega tkiva: prinašajo-do-pozvevanja zvena tišine. Besedi „ekspresija“ in „transcendenco“ tu ne zadoščata več, saj ne gre za v sebi polno vsebino, ki bi se izražala v tkivu, marveč je zven tišine prav „praznina“, „brezno“, ki ga uglašuje glasbeno tkivo: gre za sam naš odnos do sveta ki nas kot uglašeno „vzdušja“ nosi: v pesništvu je s tem primerljiv učinek, ko nas ob branju pesmi „nekaj vzneso“: to „nekaj“ bi lahko označili kot zven tišine, uglašeno pesmi, ki ni nikjer dobesedno izrečena, a vendar v izrečenem rečeno. S tem pa pridemo do temeljne razlike govora in glasbe: govor neposredno izreka le reči in v tem neizrečeno prinaša svojo uglašeno, medtem ko glasba neposredno uglašuje zven tišine. Od tod vidimo dvoznačnost izjav, da „glasba ruši pregrajo med jazzom in svetom“, da „se v nji združimo s svetom“: Sama dvojnost zvena tišine in tkiva pomeni, da razlika vztraja, saj je distanca do Realnega sam odnos do njega, zven tišine, in „odnos do stvarnosti“ je v Simboličnem prisoten le skozi zven tišine.

Začetna dilema je torej ostala, le da se je nekoliko premestila: na eni strani imamo izpostavitev prikrite artikulacije geno-teksta, ki pripozna svojo mejo v ireduktibilnosti lastne metafornosti, ni pa niti „subjektivna“ (v pomenu „poljubnosti“) niti „objektivna“, ker ima nujno hermeneutični značaj: Pisanje „o“ glasi na ta način predpostavlja, da glasbo že vnaprej v poslušanju „razumemo“. Kot npr. v psihoanalizi tehnika asociiranja nikamor ne pripelje, če predpostavimo abstraktno ločenost analiziranca in analitika (in ni slučajno, da znanstveniki, ki vztrajajo pri pozitivistični ločenosti subjekta in objekta znanosti, ki mu je treba pristopiti „objektivno“, tj. spregledati sebe, da ti znanstveniki očitajo psihoanalizi neznanstvenost), in mora biti analitik sam že „v stvari“, da lahko „intuitivno“ ugane pomen simptoma, tako tudi izpostavitev geno-teksta predpostavlja, da smo že vnaprej v uglašeni glasbe. Ob tem izpostavljanju drobcev nezavednega teksta glasbe ostane na drugi strani poizkus neposrednega pokaza zveza tišine, poizkus, izreči „atmosfera“ glasbe, prav tako nujno brez končnega uspeha, ki pa kljub temu ni zgolj „subjektiven“, in to spet zaradi hermeneutičnega značaja tega postopka: Saj je sam „predmet“ že „subjektiven“; to, za kar nam gre, ni gola pozitivna veriga, ker je sama v sebi brez pomena, marveč uglašeno, ki jo nosi, ki pa ni „objektivna“.<sup>3</sup> Z drugimi besedami, samo nasprotje znanstvene „objektivnosti“ in „subjektive“, „ne-znanstvene“ poljubnosti mora izpričati svojo mejo, in to prav ob „predmetu“, ki je že v sebi „subjektiven“.

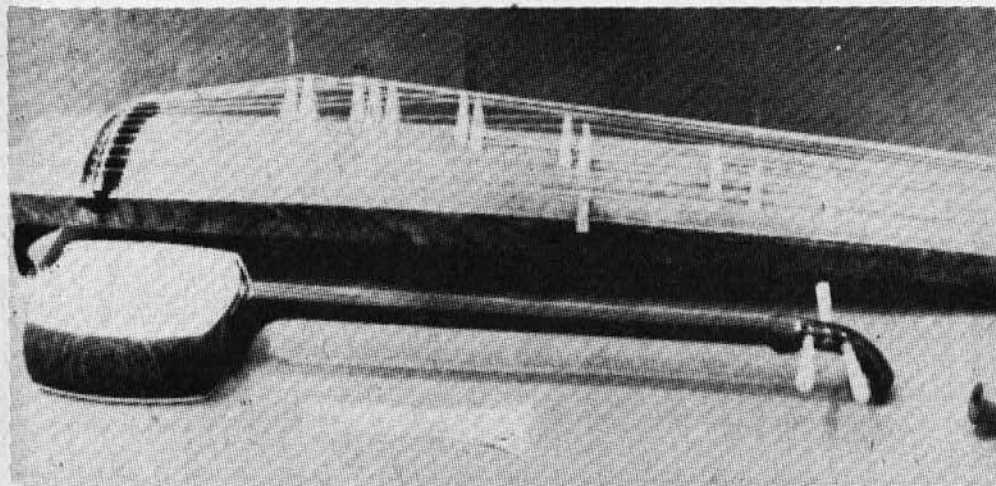
### OPOMBE:

(1) Ta napotek mora nujno izveniti v prazno; tu lahko le pošljemo v pri nas že prevedene spise J. Kristeve, J. Derridaja, P. Sollersa itd., ter na spis, ki prvi pri nas prakticira to teorijo: R. Močnik, Mesčevo zlato, Problemi 106-7.

(2) V francoski literaturi je uveljavljena terminologija, obratna Deklevovi: „delo“ pomeni pozitivno dano verigo, „tekst“ pa celoto geno in feno-teksta. Prim. R. Barthes, Od dela do teksta (izide v Problemih).

(3) Govoriti o „subjektivnosti“ kot „poljubnosti“ ima strogo gledano smisel le, če predpostavimo abstraktno ločenost objekta od subjekta, kjer zato obrat k subjektu pomeni „poljubnost“.





SHAMISEN, KOTO, SHAKUHACHI

## glasba japonske

To je prvi iz serije člankov, ki se bodo ukvarjali z japonsko glasbo. Istočasno moram omeniti, da se lahko zgodi, da jim bodo sledili še zapisi o glasbi drugih narodov (in etničnih skupin), ki nam še niso (ali pa niso dovolj) znani s stališča glasbenega izražanja. Pri tem mislim konkretno na Tibet, Kambodžo, pa tudi na različna afriška plemena in mogoče še kaj. Namen teh člankov je predstavitev, primerjanje, nizanje različnih informacij, ki so s tem zvezane, pa tudi evidentiranje določene kulturne akcije, ki poteka pod okriljem organizacije UNESCO. Pri slednjem gre za izdajanje plošč, na katerih so izbrani posnetki, ki so jih naredili svetovno znani strokovnjaki za komparativno muzikologijo, pa tudi etnologijo in ki so posnetkom dopisali še ustrezne komentarje.

Te plošče je mogoče dobiti, med drugim, tudi preko naslova italijanskega distributerja: Vedette Records, Via Lumieri 2 (Cinelandia), 20093 Monzese (Mi).

Zbirka s posnetki japonske glasbe je izšla pod nazivom A Musical Anthology of the Orient 12-17, Japan I - VI.

### SOKYOKU (1)

Sokyoku je naziv, ki zajema vsakršno skladbo, pisano za glasbilo So, oziroma točneje So-no-koto. Izven meja Japonske je ta instrument splošno znan pod imenom Koto. To so dolge citre s trinajstimi strunami, ki jih glasbenik ubira s posebnimi trzalkami iz slonove kosti, ki so pritrjene na palcu, kazalcu in sredincu desne roke. Z levo roko dopolnjuje glavno tonsko lestvico s pomožnimi toni, z drsečimi toni in drugotnimi toni. Z razvito tehniko igranja je mogoče doseči različne barve tonov, posebne tonske efekte, glissande in podobno.

Na Japonskem sta v glavnem poznana dva načina uglasitve tega instrumenta. Prvi se imenuje Hira-joshi:



Drugi pa je znan pod imenom Kumoiyoski.



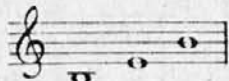
Poleg teh dveh glavnih načinov uglasjevanje je poznanih še veliko drugih, saj se novi načini pojavljajo od nastanka glasbila pa do danes.

Koto se pojavlja v japonski glasbi kot solističen instrument, prav tako pa ga tudi uporabljajo v or-

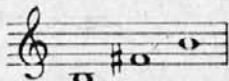
kestru in v manjših zasedbah, na primer v Sankyoku (trio za Koto, Shamisen in Shakuhachi).

Shamisen je japonska lutnja z dolgim vratom in oglatim resonatorjem, ki je prekrit z mačjo kožo. Shamisen ima tri strune, njihove tradicionalne uglasitve pa so:

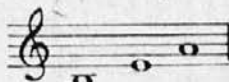
### HONCHOSHI



### NIAGARI



### SANSAGARI



Pri igranju se uporablja velika slonokoščena trzalka, ki jo glasbenik drži v desni roki.

Shakuhachi (dobesedno: en čevlji) je flauta iz bambusa s petimi prstnimi luknjami (štiri zgoraj, ena spodaj), ki dajo osnovno lestvico D-F-G-A-C-D. S tehniko igranja (različni načini pihanja v instrument, spreminjanje načina pokrivanja lukenj) je mogoče doseči veliko število tonov, ki so različni od teh, ki sestavljajo osnovno lestvico.

Japonska je dežela, ki ima mogoče najbolj razvit čut za tradicijo, kar jih poznamo. To se vsekakor pozna tudi v glasbi. Posebne šole, ki so bile ustanovljene pred mnogimi stoletji, živijo še danes. Vendar pa izraza šola ne smemo razumeti kot institucijo, ampak kot način, kot doktrino igranja. Spoštovanje učitelja je tipično japonska zadeva. In le tako lahko razumemo, da v dvajsetem stoletju nastopajo glasbeniki, recimo, šole Ikuta, ki jo je že leta 1695. začel sloveči glasbenik na tem instrumentu Kengyo Ikuta.

Glasba, v kateri ima pomembno vlogo Koto, je pogostokrat tudi vokalna. V teh primerih pejejo pevci dolge zgodbe, ki so velikokrat priredbe, ki so jim za osnovo služile igre japonskega gledališča No. Take skladbe imajo običajno tudi iste naslove kakor ustrezne igre, iz katerih so pravzaprav izšle. Kot besedilo pa se pogostokrat pojavljajo tudi kratke japonske pesmi liričnega značaja, ki so strogo metrično določene (17 zlogov, ki so vrstično razporejeni v zaporedju 5-7-5, 31-zlogov v vrstičnem zaporedju 5-7-5, 7-7).

TOMAZ KRALJ

jazz

## kako se ustvarja ton v jazzu

Pogosto se sprašujemo, v čem je pravzaprav največja in najpomembnejša razlika med tradicionalno evropsko glasbo in jazzom. Gotovo je to prav način ustvarjanja tona. Grobo povedano, razlika je ta: v simfoničnem orkestru glasbeniki vedno poskušajo odigrati skladbo čimbolj homogeno. Torej ima vsak glasbenik v vsaki skupini instrumentov isti ideal pri tonu, ki ga ustvarja in ki ga sploh zna in poskuša ustvarjati. Ta ideal pa seveda ustreza tradicionalnemu zakonu evropske estetike: instrument mora „lepo“ zveneti.

Jazz glasbeniku se ni treba prilagajati temu splošnemu zvočnemu idealu, pač pa mora sam najti svoj stalni in nespremenljivi način ustvarjanja tona. Za tak način je najvažnejša njegova izpovedna sila. Razlika je tudi v tem: če se izpovedna sila ne sklada z lepoto, evropski glasbenik izbere lepoto, jazz glasbenik pa daje prednost izpovednosti. Izjeme, ki se pojavljajo, samo še potrjujejo pravilo. Ravno ta izpovednost jazz glasbe vsebuje poseben čar zaradi resnične iskrenosti – ta lepota je posebna, svojevrstna. Zmožnost poslušati jazz, pomeni predvsem imeti smisel in čut za to lepoto.

Beseda, na katero najprej pomislimo, kadar govorimo o jazzu, je „hot“. To ni samo ritmična intenzivnost („drive“), ampak tudi način ustvarjanja tona. Govorimo tudi o hot – intonaciji, ki nastane s tako imenovanim „dirty“ igranjem. „Dirty“, kakor veste, pomeni umazano, torej je „dirty igranje“ nekakšno nečisto, umazano igranje. S tem mislimo, da se toni ne smejo pokrivati z evropsko, naravnost bolešno tonsko čistostjo in točnostjo, ampak nastajajo iz prehodov s pomočjo vmesnih pol in četrtnonov. Da ne bo pomote: tak način igranja ni nikakršno diletanško uganjanje, ampak zahteva od strokovnjaka največjo točnost, ker se mora vsak ton v točno določenem trenutku in čisto samo v njem skladati in delovati skupaj s tonom ali akordom drugih glasbenikov v orkestru, kljub temu, da se vsi vse čas pomikajo v najožjem tonskem območju. „Dirty“ način igranja in hot – intonacija igranja torej ne olajšujeta, ampak ga naspromptno zelo komplicirata.

Zaradi povsem osebnega in karakterističnega načina ustvarjanja tona jazz glasbenika se lahko razloži pojav, ki na tiste, ki jazza ne poznajo, vedno naredi zelo velik vtis: da neki poznavalec jazza že po dveh ali treh taktih katerega koli znanega solista lahko z veliko gotovostjo ugotovi, kdo je izvajalec. Problematika jazza je pravzaprav v ustvarjanju tonov, tu je tudi zakon, po katerem se vse meri, bolj kot po čemerkoli drugem. Končno je v ustvarjanju tona tudi nevarnost jazza. Glede na to, da je ustvarjanje tona povsem individualna stvar vsakega posameznega jazz glasbenika, mora obstajati neko razmerje med rangom posameznega izvajalca kot individuuma in rangom ustreznega tona. Zato se veliki jazz glasbeniki tudi ne dajo kopirati, ker ne gre le za kopiranje določenega niza tonov, ampak za kopiranje človekove osebnosti, kar pa je čisto nemogoče.



Poslediva takega načina ustvarjanja tona je na dalje v tem, da izvajalec v jazzu zavzame mesto komponista v tradicionalni glasbi. Prav kot lahko poslušalci neke simfonije takoj pove, ali jo napisal ali Mozart ali Beethoven ali Brahms, tako lahko poznavalec jazza takoj prepozna, ali izvaja določer „chorus“ Dizzy Gillespie, Louis Armstrong ali B. B. Beiderbecke.

Ni dvoma, da način ustvarjanja tona nekega jazz glasbenika – kot zamolklo petje Louisa Armstronga ali vibrato klarineta Sidneya Becheta – ne more ustrezati idealu evropske glasbene tradicije. V vsaki noti pravega jazza živi še nekaj od dolgega suženjstva in zatiranja rase, ki je bila proti svoji volji prepeljana preko oceana in ki danes kljub izboljševanju svojega položaja še vedno ni enakopravna belcem. Tudi v Afriki je bila umetnost črncev izraz njihovega življenja. Zato ustvarjanje tona v jazzu ustreza položaju črncev, belci pa mislimo, da se lahko pritožujemo nad tonom, ki nastaja iz takih občutij. Ne smemo se čuditi, da končno moramo deliti glasbo na „belo“ in „črno“.

Način ustvarjanja tona je izrazito črnski element jezca, poleg ritma. Vse ostalo je mešanica, ali pa popolnoma evropsko. Kljub vsemu pa obstaja paralela med načinom ustvarjanja tona v jazzu in evropsko glasbo, točneje rečeno, z baročno in predbaročno evropsko glasbo. Poznamo baročne orgle, katerih vibrato je prav tako močan in počasen kot vibrator Sidneya Becheta. Kasneje so take orgle prenehali izdelovati, ker njihov vibrato za evropsko uho ni bil dovolj „lep“. V baroku lahko zasledimo enako privrženost „nestabilnim tonom“ kot v jazzu; daljši toni so pogosto deljeni in razpolovljeni, začenjajo pol ali četrt tona nižje in se nato dvigujejo ali spuščajo. To je nekaj, kar je prav frapantno podobno „dirty“ stilu. Na to podobnost med jazzom in baročno glasbo je opozoril leta 1949 Hans Peter Schmitz. Poudaril je, da imajo portamento in glissando – tehnika baročne šole – in strascino staroitalijanske pevske šole na eni strani in „smear“, „f“, „whip“ in hot intonacija jazza na drugi strani mnogo skupnih točk. Nasploh vsa tehnika baročnega okraševanja – dolgi, kratki, naglašeni in nenaglašeni vorschlag, nachschlag, mordent, praller, schleifer, ribattuta, tirata in ostale figure predstavljajo medsebojno oponašanje instrumenta in glasu. Lahko omenimo tudi „vox humana“ na orglah v baročni glasbi. Kar zadeva jazz glasbo, ni dvoma, da je ustvarjanje tona jazz instrumentov v začetku nastalo z oponašanjem človeškega glasu, z oponašanjem zamolklega, izpovednega črnkega petja.

Ameriški jazz pisec Rudi Blesh je nekoč napisal: „Od raznih elementov jazza se treh ne da spregle dati: polifona variacija, poliritmična variacija in hot ali vokalna kvaliteta zvoka.“

(Viri: Joachim Ernst Berendt: DAS JAZZBUCH  
Hans Peter Schmitz: JAZZ UND ALTE MUSIK  
JANEZ KRALI



JAZZ FESTIVAL „LJUBLJANA 71“ – BUDD JOHNSON (TENOR SAKSOFON)

## nagrajeni reševalci

Tokrat smo prejeli izredno veliko število rešitev, kar 423. Kot kaže, vam je izpolnjevanje mnogo bolj všeč kot križanka. Kljub temu, da odgovori niso bili pretežki, pa je bilo kar precej nepravilnih odgovorov, 148. Med praviimi rešitvami smo izžrebali:

Breda Požun, Ul. 17. oktobra, Murska Sobotica;

Rečnik Anica, Meža 2, Dravograd;  
Milena Ločniškar, Šmartno 59 pod Šmartno goro;

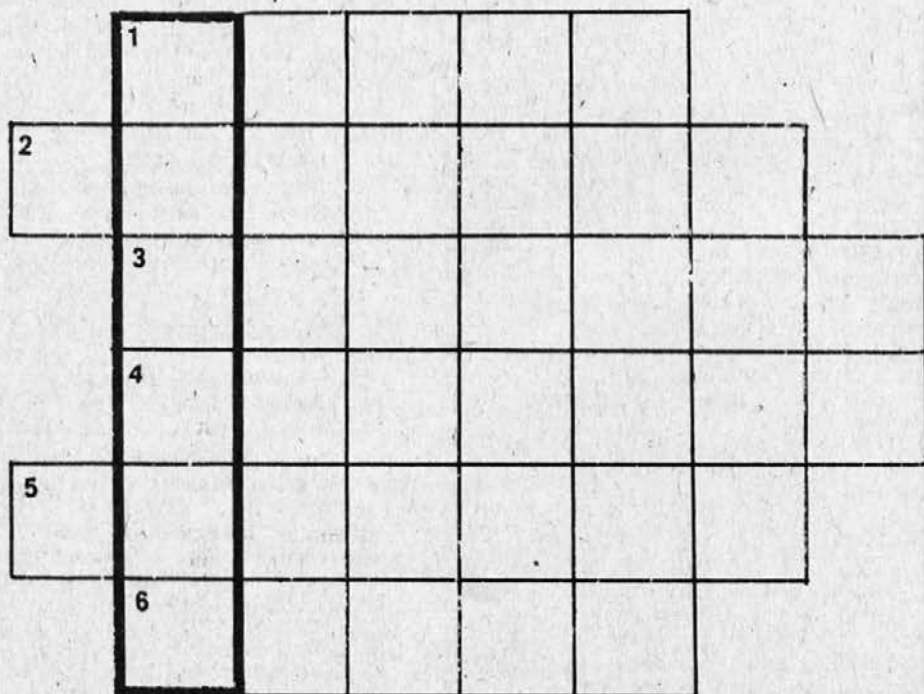
Franka Babič, Koprška 8, Izola;  
Olga Lesar, Prijatelj trg 2, Ribnica.

Vsem nagrajencem iskreno čestitamo, po pošti pa bodo prejeli po eno gramofonsko ploščo.

Pravilna rešitev nagrajevanke iz prejšnje številke pa je bila: SMETANA, PORPORA, Haendel, Mozart, Schuetz, Kozina. Iz tega je vertikalno izšla znana oblika SONATA.

Rešitve izpolnjevanke iz 5. številke pošljite najkasneje do 15. maja.

## nagradna izpolnjevanke



Danes smo vam pripravili malo težjo izpolnjevanke, ki je posvečena opernim junakom. Tudi tu morate paziti na izvirno tujo pisavo, saj je število okenc v liku enako številu črk v posameznih besedah. Pri pravilni rešitvi morate v pokončnem okvirčku dobiti ime popularnega junaka Mozartove in neke Rossinijeve opere.

1. Naslovna vloga znane francoske opere, ki ima libreto po slavni Goethejevi pesnitvi, v kateri nastopi tudi posebej zlo.

2. Največji nemški glasbeni klasik je do konca napisal le eno opero (1805), jo nato večkrat predelal, vsakokrat s predelano uverturo, ki jih še danes izvajajo na koncertih. Prvotni naslov opere je povzet po glavni ženski vlogi (Leonora). Izpolnjevanke zahteva ime upravitelja ječe, v kateri se zgodba opere dogaja (Don...)

3. Libreto ene izmed najbolj popularnih oper največjega italijanskega opernega skladatelja je posnet po romanu „Dama s kamelijami“ francoskega romanopisca Aleksandra Dumasa. V izpolnjevanke vpišite priimek moškega junaka opere (ime mu je Alfred).

4. Stare ciganke, vedeževalke imajo pogosto pomembno vlogo v mračnih romantičnih operah. Takšna oseba nastopa tudi v znani Verdijevi operi, ki se godi v Španiji med grofovskim gradom in ciganskim taborom. Katera ženska je to?

5. Največji nemški operni skladatelj se je v svojih opernih libretih rad spuščal v zgodnje srednjeveške zgodbe germanskih ljudstev. Ena takšna zgodba govori o slavem ljubezenskem paru, ki ga združi ljubezenski napoj. Kdo je junak (tudi v naslovu opere)?

6. Starejši operni skladatelji, med njimi tudi Claudio Monteverdi in Christoph Willibald Gluck, so radi segali po znanih grških mitoloških junakih, še zlasti o grškem pevcu – polbogu, ki je šel v podzemlje iskat svojo ženo. Kako je bilo temu slavnemu pevcu ime?



# kako blefirati v glasbi

# priročnik

O skladatelju Johannu Sebastianu Bachu je treba spregovoriti z določenim strahom. Saj Bach vendarle ni navaden glasbenik – niti slučajno ni! – Bach je neke vrste religija. Bach je torej tisti, ki s svojo glasbo lahko nadomesti mamilo, spolnost ali kaj drugega čisto človeškega.

Čistost Bachove glasbe je nekaj posebnega, nekaj svetega. Kadar glasbo J. S. Bacha primerjamo z glasbo kakega Beethovna ali Mozarta, sta glasbi teh dveh zadnjih podobni izdelkom navadne in umazane človekove roke.

Popolnoma nemogoče je ljubiti Bacha in ne ljubiti nikogar drugega. Kljub vzvišenosti, neizmerljivosti svojega opusa je Bach zelo popularen – kot kakšen nogometaš! Če nalite na kakšnega pevca Bachovega oboževalca, je bolje, da padete takoj v nezavest, ali da pobegnete domov, rekoč: nimam nikogar, da bi mi pazil na otroke ...

Praktičen nasvet je pa takšen: varujte se pripomb, kakršna je na primer ta, da druge skladatelje cenite in da pri njih uživajte kakor pri Bachu ter da z velikim užitkom poslušate njegove suite za violončelo solo (v stereo izvedbi), kadar se kopljete v kadi. Take besede vam lahko napravijo kaj slabo spričevalo, ugled vam pa pade. Zatorej: Bacha je treba jemati samo resno ali pa sploh ne.

Neko veliko misel pa lahko zmeraj uporabite, kadar govorite o Bachu. Ta je:

Ah ... Bach!

Pravijo, da je prva, ki je to misel izustila, bila Bachova žena. Podatka nismo preverili, je pa verjetno točen.

Wolfganga Amadeusa Mozarta najbolj bistvena posebnost je, da je namesto skladb ki jih pišejo drugi skladatelji pisal Koechle. Ko so to odkrili, je postal Mozart takoj slaven. Da bi bilo to še bolj nenavadno, se je mož, ki je to odkril, pisal prav Koechel. In kot smo že zapisali, nosijo vsa Mozartova dela Koechlove oznake in številke.

Tako navadno govorite o Mozartovih simfonijah kot o Koechlu 375 b ali Koechlu 357 c itd. Seveda je dobro in zaželeno vedeti tudi kaj drugega. O Mozartovih simfonijah je treba vedeti, da je Koechel 385 simfonija Haffner, K. 425 „Linska“, K. 504 Praška in K. 551 Jupiter itd.

Zdaj se vprašujete, kako si boste vse te oznake po Koechlih zapomnili. Poskušajte si jih najprej zapomniti tako, da veste, kaj pomeni K. 100, K. 200, K. 300, K. 500 itd. To je pa zelo prozoren trik. Prav vam pride tudi to, da veste kaj o K. 364, za katerim se skriva koncert v Es-duru za dva klavirja, potem 365, tega se boste verjetno lahko zapomnili, saj je to toliko, kolikor je dni v navadnem letu. Nikar ne mislite, da s temi številčnimi oznakami pretiravamo. To je zelo pomembno, saj razen tega o Mozartu nimate česa govoriti. Vse, kar je napisal, je naravnost dovršeno. Brez napake. Prava reakcija na Mozartovo glasbo mora biti vaša bleščeča pogled, poln nepopisnega vzhvičenja. Mozartovo glasbo lahko tudi poslušate.

Še bi vam lahko naštevali. Beethovna tako poznate (on je eden izmed tistih vaših štirih), o vašem skladatelju vam tako nimamo nič pametnega povedati, ker sami veste vse o njem (če je ta Lojze Slak, berete Stop ali Anteno, ali avstralske zapiske v Delu).

Poučili smo vas za prvo silo. Ne bi vam hoteli naštevati tudi tega, da si skladatelji s tinto mažejo prste, kadar morajo kaj napisati, še zlasti, kadar pišejo – med sodobnimi se je ta navada zelo razpasla – razlago svojih del za koncertne liste. Pa saj imajo dandanašnji pisalne stroje, tako je njihov črkopis čitljiv, bolj čitljiv kot črkopis kakšnega Mozarta, ki je pisal glasbo predvsem na notni papir. Ker tako opravijo današnji skladatelji polovico kritikovega dela že kar pred koncertom, se bomo kajpak pri preostalem kritikovem delu in pri dejavnosti občinstva nasploš pomudili prihodnjic.

tvojega priljubljenega skladatelja. Prav gotovo pa bo prišel na vrsto v prihodnjem letniku. Zato še naprej pozorno prebiraj Glasbeno mladino.

**Spoštovani urednik!**

Dovolite, da se vam najprej predstavim: ime mi je Irena Ničič in si dopisujem z madžarskim dekletom. Njo pa zanima narodna glasba. Zato se obračam na vas s prošnjo, če mi lahko poveste, kje bi se lahko informirala o narodni glasbi. Radi bi ji poslala nekaj res kvalitetnega. Za uslugo se vam najlepše zahvaljujem.

IRENA NIČIČ, Ljubljana

Hvala lepa za ljubeznivo pisemce. Narodna glasba (pravilneje bi bilo reči ljudska glasba, če misliš na glasbo, ki jo po izročilu goji ljudstvo) je seveda širok pojem in pravzaprav ne vem natančno, kaj si predstavljaš pod „informacijami“ o njej. Res je tudi, da o tej zvrsti glasbene umetnosti

v ž- duru

Dirigent Leopold Stokowski je med koncertom, ki ga je dirigiral na pamet, slišal za seboj poslušalki, ki sta šepetali:

„Revež, tale Stokowski, ali ni to sramota?“ je rekla prva.

„Kakšna sramota,“ jo je povprašala druga.

„Sramota je, da ne zna brati not. Pomisli, kakšno kariero bi šele napravil, če bi znal brati še note.“

Nikolaj Rimski-Korsakov je bil zelo cenjen skladatelj in dirigent, pa tudi dober pedagog. Ker bi se rad vstulil v biografijo tega velikega glasbenika, mu je še neznan mlad skladatelj posvetil svoje orkestrsko delo in ga hkrati prosil za nasvet. Ni pozabil omeniti, da veliki mojster lahko kaj tudi prečrta, saj je on kot avtor „komaj mogel obvladati izliv prevelikega bogastva svojih čustev.“

Rimski Korsakov mu je delo vrnil s pismom, v katerem je pisalo tudi: „Predvsem pa prečrtajte posvetilo.“

Rimski Korsakov je rad odkrito povedal svoje mnenje. Ko mu je mlad zdravnik prinesel v pregled svoje skladbe, jih je mirraje prelistal z dobrohotnimi „dobro“, „odlično“. Potem je note zaprl in jih mlademu možu vrnil z besedami: „Izvrstno, odlično, mladi mož. Kar delajte tako še naprej in ostanite pri svoji medicini.“

Brahms se je namenil na sprehod in pred svojo hišo srečal neznanca. Ta ga je vprašal, če ve, kje stanuje mojster Johannes Brahms. „Kako, da ne bi vedel. V tej hiši v drugem nadstropju,“ je odgovoril ljubeznivo Brahms in odšel na sprehod.

## bralci pišejo

Spoštovano uredništvo Glasbene mladine!

Sem vaša stalna bralka. Časopis mi je všeč. Čeprav v glasbi nisem podkovana, me močno privlači. Posluha nimam, zato poslušam toliko raje. In zdaj moja prošnja: zelo malo sem slišala o skladatelju Hectorju Berliozu. Zato bi prosila, če mi napišete na kratko njegov življenjepis in malo več o njegovem delu. Če mi boste odgovorili, vam bom hvaležna in se vam že vnaprej zahvaljujem.

BOŽIDARKA VRABIČ,

Skorno 37, Šoštanj

Tvojo željo bomo zelo radi izpolnili v eni prihodnjih števil Glasbene mladine. Zdaj proti koncu šolskega leta in seveda z iztekom drugega letnika našega časopisa v našem programu še ni

v našem časopisu doslej še nismo pisali, če izvzame članek o ljudskih inštrumentih v tem letniku. Znanstveno se z raziskovanjem slovenske ljudske glasbe ukvarjajo sodelavci Glasbeno-narodopisnega inštituta v Ljubljani, ki o uspehih svojega dela poročajo v revijah in samostojnih knjigah. Pred kratkim je izšla pri Slovenski matici v Ljubljani njihova prva knjiga z izvirnimi besedili in napevi slovenskih ljudskih pesmi. Knjiga je obsežna in zelo lepo opremljena in vredna razmeroma visoke cene 150 dinarjev. Dobiš jo v vsaki knjigarni.

Drugače pa bi te opozoril na nekaj zanimivejših plošč s slovenskimi ljudskimi pesmimi. V prvi vrsti na Jugotonovo ploščo z dokumentarnimi posnetki glasbeno narodopisnega inštituta, to je s posnetki pravega ljudskega petja in muziciranja, ki so jih napravili sodelavci inštituta po vsej slovenski zemlji. Razen te plošče pridejo v poštev na primer slovenske ljudske pesmi v izvedbi zbora slovenskih madrigalistov pod vodstvom Janeza Boleta pa tudi plošča Slovenskega okteta.





ORKESTER



SAMO HUBAD

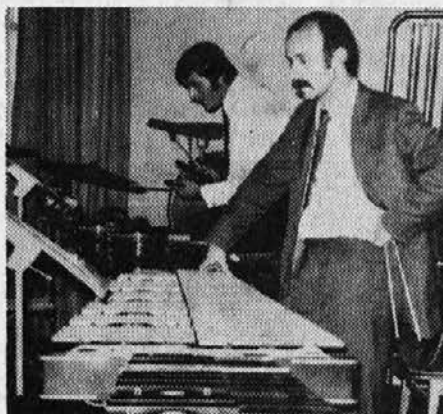
*obiskali smo*

## **radijski simfonični orkester**

Simfonični orkester Radiotelevizije Ljubljana je bil ustanovljen pred sedemnajstimi leti. Na začetku so ga sestavljali sami mladi glasbeniki, ki so komaj končali srednjo glasbeno šolo, veliko jih je študiralo še naprej na Akademiji za glasbo. Orkester je tedaj vodil Uroš Prevorsek. Pod strokovnim vodstvom Sama Hubada je orkester kasneje postal eden izmed naših boljših reproduktivnih ansamblov.

Simfonični orkester, ki ga sestavljajo povečini mladi glasbeniki, ki so tudi zrasli z orkestrom, obsega raznovrsten spored različnih glasbenih del iz svetovne in domače glasbene zakladnice. Posnetke tega orkestra, med njimi je veliko prvih izvedb zlasti slovenskih glasbenih del, predvajajo številne radijske hiše v vsej Jugoslaviji. Zato je orkester dobil tudi številna priznanja radijskih hiš in celo najvišje priznanje jugoslovanske radiotelevizije – plaketo „orfej“ za svojo posnetke.

Radijski orkester, kot ga imenujejo bolj popularno, je razen sodelovanja v domači hiši – torej na radiu – tudi gost slovenskih koncertnih odrov. Nekaj časa je pripravljval svoj lasten abonma, v letošnji sezoni pa nastopa v okviru abonmajev Slovenske filharmonije. Seveda samo slovenski odri niso edine priče njegovega uspeha. Zanimivo je njegovo sodelovanje na večjih glasbenih prireditvah, med katere gotovo sodi graški „Musikprotokoll“, opatijski festival sodobne glasbe, na katerem je zadnjič nastopil predlani, potem so zanimive turnee, med katerimi je bila italijanska turneja prva takšna velika pot v glasbeni svet, sledile so jim še druge. Seveda bi bilo želeli, da bi mladi glasbeniki prišli tudi pred občinstvo Glasbene mladine, za katerega bi bil nastop pravega simfoničnega orkestra velik dogodek.



TOLKALA



HORNISTI



CELISTI



VIOLINISTI



ERNEST BOUR