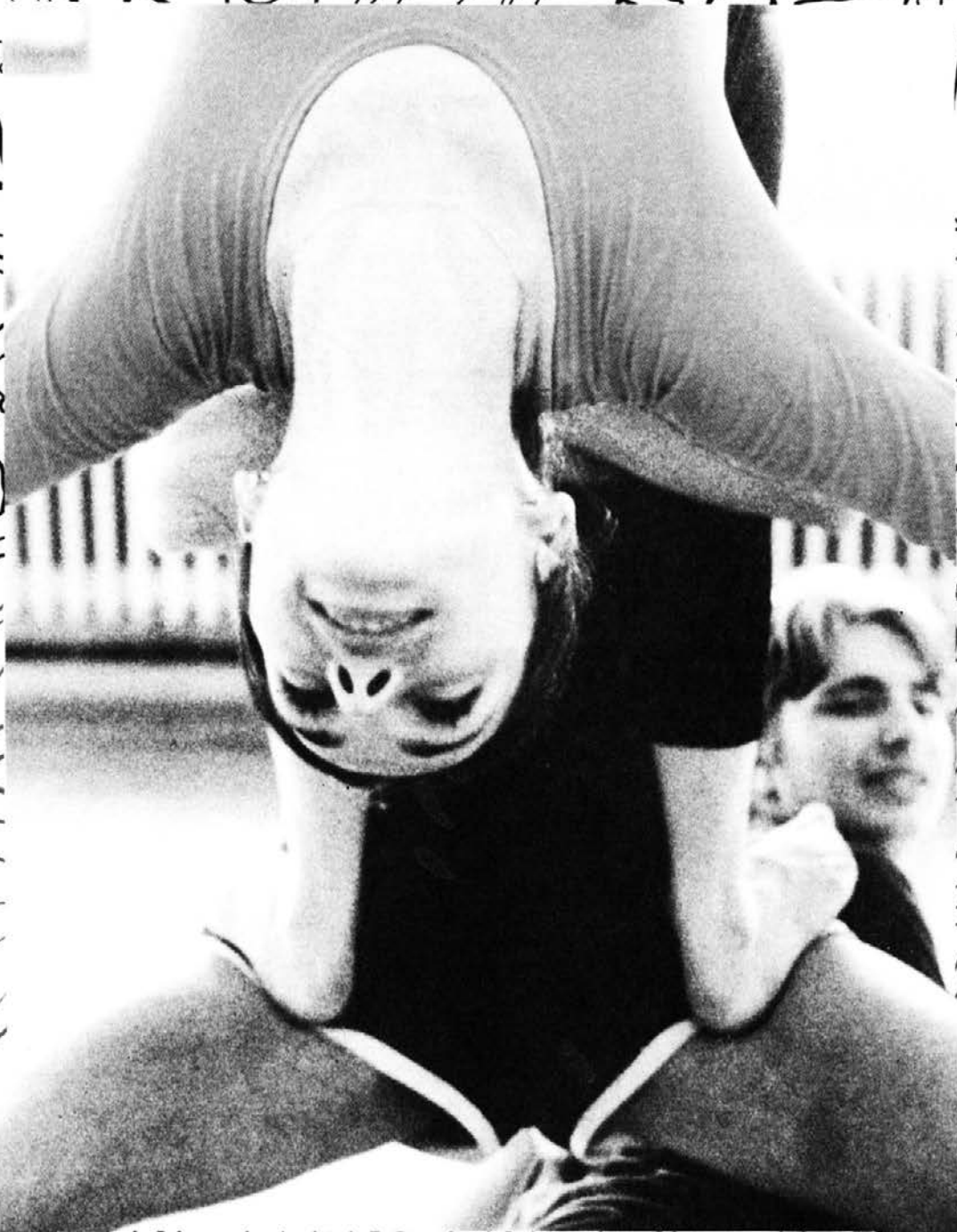


GM

3





1920 — Igor Stravinski: izvedba PULCINELLE v Frankfurtu
 Ustanovitev francoske ŠESTORICE
 Umrli je slikar A. Modigliani

1921 — A. Berg konča opero WOZZEK
 L. Janaček konča opero KATJA KABANOVA
 D. Milhaud konča skladbo SAUDADES DO BRASIL
 Slavko Osterc: opera KRST PRI SAVICI
 P. Picasso: slika TRIJE MUZIKANTI

1922 — I. Stravinski: enodejanka MAVRA
 P. Hindemith: MARIJINO ŽIVLJENJE
 S. Osterc: SIMFONIJA V C DURU
 Emil Adamič: Suita za veliki orkester IZ MOJE MLADOSTI
 J. Joyce: roman ULYSSES

N 1. Alban Berg v času, ko je ustvaril serialno delo Lirična suita za godalni kvartet

1923 — A. Schönberg: SERENADA op.24 (v dvanajsttinski tehniki)
 B. Bartok: PLESNA SUITA
 Z. Kodaly: PSALMUS HUNGARICUS

1924 — A. Schönberg: Suita za klavir, Pihalni kvintet
 A. Webern: PET KANONOV
 S. Osterc: simfonična pesnitev POVODNI MOŽ
 Umrli so Fauré, Busoni, Puccini
 A. Breton: PRVI SURREALISTIČNI MANIFEST
 Garcia Lorca: CANCIONES
 Umrli je F. Kafka



N 2. Anton Lajovic (1878 do 1960), pravnik in skladatelj

N 3. Leon Theremin (levo) demonstrira svoj elektronski instrument, ki ga je skonstruiral leta 1924



»GHOST« V SOBOTO ZVEČER

Sobotna »strašila« na RŠ (gre seveda za večerni program) so v zadnjem času postala najatraktivnejša stalnica v programu RŠ. Pa ne samo zaradi tematskih zastavitev, predvsem zaradi raznovrstnosti, avtorsko vodene programa (včasih tudi štiri ure).

»Ghost« kot nasprotje »saturday night fever«? Morda, čeprav naj to ne bi bila intenca.

Zakaj preprosto gre. Sobotni večer prav zaradi svoje terminske »neomejenosti« omogoča kompleksno obravnavanje tematike (predstavljanja posameznih izvajalcev, pregled njihovega dela, celo sprehod skozi določeno poglavje v množični godbi, intervjuje ali pa preprosto D. J. evsko komentiranje glasbene opreme, seveda primerno »zasoljene«).

Tako vam RS ob predstavitvi nove newyorške scene, triperesne deteljice, ki jo tvorijo Sonic Youth, Swans in pa UT, ter večerom z gospodom Lolom Coxhillom, angleškim improvizatorjem, ki počne vse, kar »ne bi smel« (od prepevanja šlagerjev do igranja v rock bendih), v prihodnje lahko obljublja večere s ciklusom pod delovnim naslovom — »Rock v senci«.

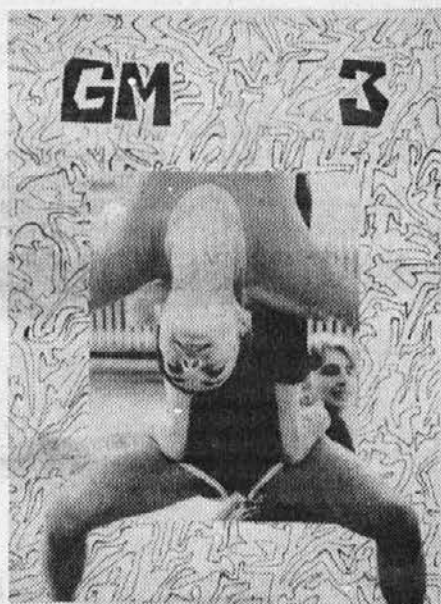
V tem ciklusu vam bomo predstavili izredno razvito sceno šestdesetih let (v glavnem je šlo za pravo underground dogajanje, neodvisno od takratnih zvezd), pa vse, kar so na dan privlekli The Velvet Underground, obeta se tudi kompletna diskografija Iggyja Popa, popestrena z njegovimi intervjuji iz različnih obdobij (od The Stooges do zadnje plošče Blah Blah Blah), tudi newyorška scena sedemdesetih se nam ne bo izmuznila (New York Dolls, Dead Boys, Patti Smith, Suicide). »Rock v senci« pač.

Ob skokih v preteklost bi veljalo izpostaviti še večer, namenjen Billy Holiday, in sprehod po zanimivem polju, ki ga je začrtal kitarist John Fahey z nekaterimi referencami nanj (blues za nazaj in pa nekateri improvizatorji za naprej — Henry Kaiser predvsem).

Med aktualnim dogajanjem na prvem mestu stavimo na Birthday Party in solo projekte Nicka Cavea, ušle pa nam ne bodo (to vam zagotavljamo) tudi promocije skupin, ki se bodo pojavljale na naših koncertnih odrih.

Ne pozabite: sobotni »ghost« je strašilo, ki se ga velja ustrašiti.

IČO



REVIJO GM IZDAJA GLASBENA MLADINA SLOVENIJE

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

REVIJA GM/L. 17/ŠT. 3 DECEMBER 1986

Naslovnica in ostalo. Pred dnevi plesa 86. Fotografiral Lado Jakša, ovitek pa je oblikoval Jurij Pfeifer.

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

IZ VSEBINE

2—3 — Komentiramo, 2—3 — Ko-
4 — GM novice, 4 — GM novice, 4
4—8 — Odmevi in telegrami, 4—8
Predusmerjene strani, Predusmerjene
9 — Glasba XX. stoletja, 9 — Glasba
12—13 — Drugo desetletje XX stoletja
14—15 — Pisma in Kaji, 14—15 —
16 — Miško Baranja in Andrej Sobo-
čan 16 — Miško Baranja in Andrej So-
17 — H. W. Henze v drugo, 17 — H.
18—19 — Adoro/Focht, 18—19 —
20 — Aleksander Skale, 20 — Alek
21 — Džac in plesni teater ljb, 21 —
22—23 — Tolpe bumov, 22—23 —
24 — Izdaje, 24 — Izdaje, 24 — Izda

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

Revijo RGM lahko kupite na uredništvu revije (Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA), v Trubarjevem antikvariatu (Mestni trg 25, Ljubljana), v Mladinski knjigi na Nazorjevi ter v Muzikalijah Državne založbe Slovenije (obe prodajalni ravno tako Ljubljana).

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

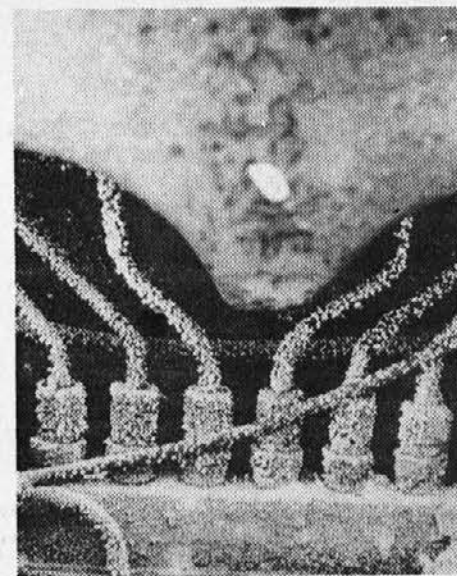


Foto: LADO JAKŠA

glavni urednik — Primož Kuret, **odgovorna urednica** — Kaja Šivic, **urednik** — Peter Barbarič, **likovni urednik** — Miloš Bašin, **oblikovalec** — Jurij Pfeifer, **urednik foto gradiva** Lado Jakša, **lektorica** — Mija Longyka, **Radio Študent** — Ičo Vidmar, **stalni sodelavci brez listnice** — Peter Amalietti, Igor Longyka, Tomaž Rauch, Roman Ravnič in Irena Sajovic.

IZDAJATELJSKI SVET

Dr. Janez Höfler (predsednik), dr. Marija Bergamo (FF-PZE Muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Lea Hedžet (GMS), Nena Hohnjec (PA Maribor), Zdravko Hribar (GMS), Nevenka Leban (DGUS), Mojca Menart (GMS), Lovro Sodja (ZDGPS), Dane Škerl (DSS), Ida Virt (ZDGPS) in delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

NASLOV UREDNIŠTVA

REVIJA GM, Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA, p.p. 248, telefon (061) 322-367. Račun SDK Ljubljana, št. 50101-678-49381. Revija izide osemkrat v šolskem letu. Izdaja jo Glasbena mladina Slovenije. Cena posameznega izvoda je 150 din, celoletna naročnina za XVII. letnik znaša 1200 din. Rokopisov ne vračamo, fotografije pa le v primeru vnaprejšnjega dogovora.

RADIJSKE ODDAJE

Opozarjamo vas na oddaje iz dela Glasbene mladine Slovenije, ki so na sporedu prvega programa Radia Ljubljana vsako drugo soboto ob 18.30. Oddaje v naslednjem mesecu: 27. december ter 10. januar.

Hkrati vas opozarjamo na novo oddajo »alternativnejših« revijalnih prispevkov. Druga godba revije GM, ki je na sporedu 2. programa Radia Ljubljana vsako drugo nedeljo ob 22.15. Oddaje v naslednjem mesecu: 28. december ter 11. januar.

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

»SVOBODNA« MENJAVA DELA?



Zgodovinarji in sociologi vedo, kdaj si je človek izmislil delitev dela, kdaj mu je prišlo na um, da bi s skupnim plačilnim sredstvom poenostavil način blagovne menjave. Ta je osnovni pogoj za človekov obstoj, kajti drugače bi se nam godilo tako kot čričku v basni o čričku in mravljici — tisti, ki poleti prideluje žito, bo zimo preživel, tisti, ki poleti skrbi za dobro počutje družbe in prepeva vsem v veselje, bo lačen.

Tak črček je tudi Glasbena mladina — po vsem svetu. Mravljice pa so v različnih deželah različne volje; nekatere menijo, da jim je črček potreben, ker je življenje brez njega dolgočasno, drugod se jim spet zdi, da se brez črčkov da čisto lepo živeti.

Pa bodimo še malo resni. Glasbena mladina je eno tistih kulturnih gibanj v svetu, ki si je oblikovalo svojsko podobo in določen prostor v življenju mladih. Povsod, kjer organizacija obstaja, ima tudi skromno družbeno podporo, vendar pa ta ne dovoljuje širjenja in izpopolnjevanja akcij, ker je prepričala. Zato se aktivisti Glasbene mladine povsod po svetu ukvarjajo z iskanjem najrazličnejših sponzorjev. Ponekod je to iskanje zelo uspešno in mladi rod ima prav gotovo od tega koristi. V Kanadi se je na primer Glasbena mladina povezala z ogromno firmo MacDonald — saj veste, kdo je to? Organizatorji sodobne ameriške prehrane (hamburgerjev) so prevzeli finančno breme izdajanja publikacij za najmlajše, Glasbena mladina pa je pripravila vsebino in tiskanje. Gre za celo serijo simpatičnih zveščičev, podobnih našemu Cicibanu, ki na pristopen način predstavljajo glasbene elemente (ritem, melodijo, glas, posamezna glasbila...). Na platnicah seveda na veliko piše MacDonald in Glasbena mladina za najmlajše!

Glasbena mladina v Veliki Britaniji ima čisto drugo vlogo. Tam je namreč glasbena vzgoja tako dobro organizirana, da je ni treba dopolnjevati. Zato pa so mladi navdušeni nad pestro ponudbo zanimivih koncertov in opernih predstav, ki jih pripravlja Glasbena mladina skupaj z drugimi glasbenimi ustanovami. Za pomoč v tej akciji se obrača na vsa podjetja z zanimivo ponudbo menjave: za tako in tako

vsoto, ki jo prispevate, prejmete 50 brezplačnih abonmajev za naše akcije; za višjo vsoto se vam javno zahvalimo na našem prospektu in vam podarimo 100 prenosljivih abonmajev za vaše mlade uslužbence itd.

Veliko sponzorjev ima najmočnejša Glasbena mladina — belgijska. Tam je aktivnost te organizacije že tako vsidrana (obstaja že 46 let!), da nikogar ni treba prepričevati, da je potrebna. Kljub temu je družbena podpora premajhna, da bi si strokovna služba lahko privoščila tiskanje lastne revije, lepih prospektov, organiziranja velikih koncertov danes najpopularnejših mladih glasbenikov itd. Zato se vedno bolj opira na sponzorje, ki s svojimi fondi za kulturo prispevajo zelo velika sredstva za posamezne akcije. Pred dobrim mesecem je Glasbena mladina francoskega dela Belgije na primer izdala prospekt v obliki revije (v 25.000 izvodih), kjer je na novinarski način predstavila svojo letošnjo koncertno ponudbo. Celotne stroške tiska in distribucije je krila tamkajšnja narodna banka.

Še bi lahko naštevali, a raje pogledimo, kako je pri nas. Res imamo pri nas samoupravne interese skupnosti, ki skrbijo za finančno podporo »črčkom«, vendar pa tudi na toliko kritiziranem zahodu obstajajo ministrstva in komiteji, ki so dolžni prevzeti finančno odgovornost za obstoj nekaterih kulturnih institucij in organizacij. Tudi pri nas torej vse bolj razmišljamo o pojmu »svobodna menjava dela«, ki mu drugod preprosto rečejo sponzoriranje. Največ se na tem polju dogaja v športu, vendar se tudi v kulturi premika. (Saj vsi vemo, da je SMELT poskrbel za imeniten klavir v veliki dvorani Cankarjevega doma.)

Na delo torej. Prepričati je treba našo družbo, da pogoji za razvoj mladih glasbenikov še niso tako rožnati, da šolska glasbena vzgoja še ni toliko bogata, da bi jih lahko pustili v nemar. Predvsem pa se moramo vsi zavedati, da to ni le trošenje, ampak vložen denar in trud, ki se bo obrestoval.

KAJA ŠIVIC

KRPA NOVA ALI KOVAČEVA KOBILA?



Ljudska ustvarjalnost — drugačnost, ki temelji na ljudski glasbeni zapuščini — je skoraj izumrla. Ob tolikšni moči in monopolu medijev — radla, TV, nosilcev zvoka

in živih nastopov pop ansamblov (DZG je pop) pristno ustvarjanje nima več prave močaracije, ljudski godci pa ne svoje publike, saj so tako rekoč v ilegali. Ustvarjalnosti ne spodbujajo niti srečanja tamburašev, ne folklorni festivali, ne prireditve, kot so »zlate citre«, še manj razna tekmovanja za »zlatu harmoniko«. Zbirajci sicer izvajalce, godce na ljudskih glasbilih, toda ti igrajo zapuščino, če se že v spored ne prikrade kaj komercialnega iz DZG, kakšen alpen hop sound. Za veselico je bržčas res dovolj nekaj različnih plesov (eden poskočnejši, drugi počasnejši) in ljudskih popevk, ampak od kod se je v našo glasbeno zapuščino priplazilo vse tisto, česar ljudski godci na veselicah zagotovo niso izvajali? In tega je v narodopisnem inštitutu shranjenih nekaj tisoč posnetkov. Pa tudi zapisanega in odprtega za morebitni ogled. Ali godci res nimajo več domišljije in so poslušalci zadovoljni z zapakirano potrošno robo?

Sicer pa, kje ljudsko glasbo sploh slišati? Ali se lahko željan poslušalec seznaniti vsaj z zapuščino? V radijskem arhivu bi se gotovo kaj našlo, zakaj potem taka suša v radijskih (in TV) programih? Ljudska glasba niso le ljudske pesmi, še manj so to zborovske priredbe; to so tudi instrumentalne skladbe — starejši in novejši ljudski plesi pa tudi preproste razpoloženske skladbe. Skorajda praznik je, kadar je v sporedu kaj takega. Ali res mora biti drugi radijski program, zato ker ga poslušajo največ poslušalcev, rezerviran v glavnem za potrošno glasbo? Ravno zaradi množice poslušalcev, ki bi jih bilo dobro včasih tudi malo vzgajati, ne le zabavati, jim dati priložnost spoznati še kaj drugačnega od veseličnega, bi si to drugi program smel privoščiti, a ne šele po deseti uri zvečer. To velja tudi za druge, v tem programu zastopane glasbene zvrsti!

Grozljivo redke gramofonske plošče in kasete z ljudsko glasbo izhajajo v smešno majhnih nakladah brez vsakršne reklame. Da sploh izidejo, mora izdajati finančno podpreti Kulturna skupnost Slovenije, saj se jih založbe branijo, češ da niso komercialne in da si z njihovim izdajanjem delajo izgubo. Razen nekaj gramofonskih plošč iz serije narodnopisnega inštituta, ki zaradi prej omenjenega izhajajo po polževo, nimamo na nosilcih zvoka skoraj ničesar! Nekaj plošč Istranove, dve imenitni plošči Slovenske ljudske pesmi in glasbila, ki ju je izdala beograjska založba (?!?) so nastale na privatno pobudo. Morda še ljudski godci na zloglasni frajtonarici. Povprašajte v trgovinah s ploščami, mislim, da ne boste odkrili niti tega. Plošč in kaset z zborovskimi priredbami ljudskih pesmi namerno nisem omenil.

Istočasno naše založbe na veliko reklamirajo nove plošče s potrošno-veselično glasbo. To ni slučajno, saj te hiše vodijo prav njeni avtorji in izvajalci. Krpani hvali svojo kobilico, še zlasti če je ta — pojoči osliček, ki kaka zlate cekine.

ROMAN RAVNIČ

HELLO AMERICA!



Nedavni ljubljanski koncerti ameriških skupin Christian Death in Government Issue so nam samo še potrdili dejstvo, da v tem trenutku samo v Severni Ameriki na široko (torej ne le po zaslugi redkih posameznih skupin) nastaja svež in polnokrven podzemski rockovski izraz. In to v Ameriki, ki je kulturno zaplankana, polizobražena in katere osnovna ustvarjalna dilema je »poslovni uspeh«! Zakaj ni do takega ustvarjalnega booma prišlo v Evropi, ki ima kulturno tradicijo, glasbeni Okus in velikane glasbe?

Verjetno so ameriški rock podobno kot ameriški film in ameriško reklamo postavile na noge ravno za Evropo »manjvredne« značilnosti ameriške družbe: pomanjkanje »umetniške tradicije«, široka (glasbena) polizobraženost (predvsem stalen stik z ustvarjalnimi glasbenimi neizobraženci — črnimi izvajalci bluesa, soula), »poslovnost« pa ogromen prostor, seveda. Evropske ustvarjalce drugačnega rocka, še posebno tiste, ki ves čas ne kukajo čez planke ameriškega rockizma ali pa lokalnih folk glasb (no, tudi ti se zelo hitro ujamejo v mreže evropskih kompleksov), stalno »muči« želja po umetniškem poslanstvu, želja po plezanju na visoke avantgardistične pretenciozne vrhove. Tako jih ustvarjanje prav pogosto privede do meja ekstremizma svojih avant-resnih kolegov, v slabšem primeru pa v slabokrvni operetni ali neoklasicistični perfekcionistični glasbeniški kič (zadnje je značilno predvsem za evropske drugačne rockerje, ki se jim posreči prebiti se).

Mladi ameriški ustvarjalec rocka pa vseh teh težav nima. Avantgarda in umetniškost mu pomenita špansko vas. Zato pa mu toliko več pomeni ameriška rockovska preteklost. Alternativna Evropa se ves čas zavestno ali modno opaja z umetniškimi »retro-principi« ali populističnimi revivali (pri čemer gre pri obojih praviloma za cenene kopije (pre)minulih mod), pod-

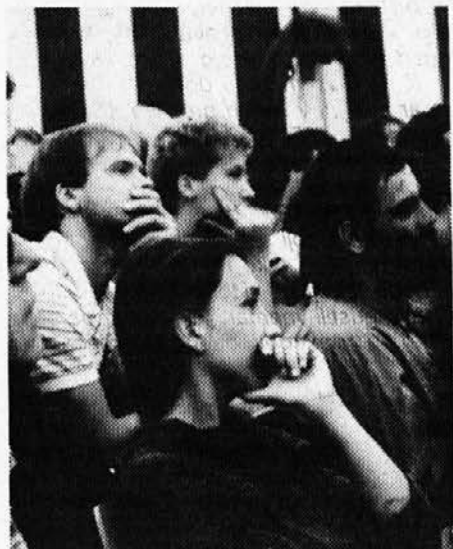


zemna rockovska Amerika pa že več let neobremenjeno bere svojo preteklost, se uči iz nje, nato pa na osnovi pridobljene izkušnje, znanja (a nikakor ne modne zadržtosti v svetlo preteklost) ustvarja. Pri tem se ne meni za glasbene referenčne okvire (težki metali, psihedelije, temni val, blues-rock), ki so v Evropi tako jasno (modno ali pa »umetniško«) začrtani in določajo ustvarjalce in občinstvo, temveč skače čez njihove plotove brez vsakršnih predsodkov. Poleg tega je ameriškim glasbenikom na voljo ogromen ameriški prostor brez meja, množica klubov z redno koncertno dejavnostjo, kjer lahko prelije pot, nori, se druži z dvorano in kali prav vsaka skupina, tudi množica tistih, ki nikdar ne doseže naših ušes (no, te kaj pogosto niso nič manj zanimive od že poznanih ameriških in še bolj evropskih skupin, tako da ob spremljanju tovrstnega rocka stalno odkriješ nova in nova nora imena).

In kaj ostane Evropi? Da se ponovno uči od Amerike, tako kot se je morala v petdesetih in šestdesetih letih (z redkimi povratnimi udarci). Prvi znaki takega učenja so že tu. Kitarist ene ključnih evropskih avantgardističnih industrijskorockerskih skupin Einstürzende Neubauten Blixa G. se na ploščah Avstralka Nicka Cavea vrača k bluesu in celo countryju.

A o tem kaj več kdaj drugič ali celo prihodnjik. Hello America!

PBC



SE ZAVEDAMO, KAKO ONESNAŽENO JE NAŠE ZVOČNO OKOLJE?

Leto 1985 je minilo v znaku glasbe, letošnje leto je bilo posvečeno — najbrž precej neuspešno — boju za mir, prihodnje leto pa naj bi bilo v Evropi namenjeno čiščenju okolja.

Glasbena mladina francoskega dela Belgije se je na to temo temeljito pripravila: pridružila se je svojemu šansonjerju, znanemu sodobnemu »trubadurju« Ju-



losu Baucarnu in mu v sezoni 1986/87 organizirala obširno turnejo pod naslovom BOJ ZA OSVOBODITEV UŠESA. Organizatorji Glasbene mladine pravijo, da je njihova dolžnost med vsemi nasilji poučanti prav agresivnost našega zvočnega okolja, saj onesnaženje z zvoki narašča in žal izgleda, da to skušamo kar pozabiti.

Julos Baucarne, borec za čisto in naravno okolje, za ohranitev francoskega jezika in predvsem borec za odprtost človekovega ušesa, pravi:

»Glasba, ki sem jo ljubil kot otrok, je bil šepet vetra v krošnji sosedove stoletne lipe, in pridušeni ropot orodja, s katerim je oče popravljaj poljedelske stroje. Le kje je danes ta glasba? Prekril jo je vsakdanji hrup, »disco« (s svojimi 120 utripi na minuto) ubija v plesalcih spomin in jih opijanja — na žalost ne z nežnostjo. Določen tip glasbe monopolizira programe naših medijev in odriva na rob vse še neraziskane in ne dovolj slišane zvoke ter predvsem ubija ustvarjalnost posameznika... Ali ne bi bilo dobro navaditi naša ušesa, da bi bila sprejemljiva za vse glasbe? Mode so umske bolezni, ki jih hrani trgovina z denarjem. V modni glasbi je oblika veliko pomembnejša od vsebine; in vendar — če nam glasba ne pomaga, da se sami v sebi dokopljemo do nečesa novega, če nam ne izostri sluha, če nam ne ponudi množice novih informacij in nas ne obogati, potem ne služi ničemer — je le okrasek tišine.«

Pesniku in pevcu se Glasbena mladina Belgije pridružuje z mislijo, da je treba osvobajati svoje uho, kajti takrat, ko si bo vsak človek lahko privoščil tišino in se posvetil lastnim mislim in lastni ustvarjalnosti, bodo izbojevane tudi vse druge svoboščine.

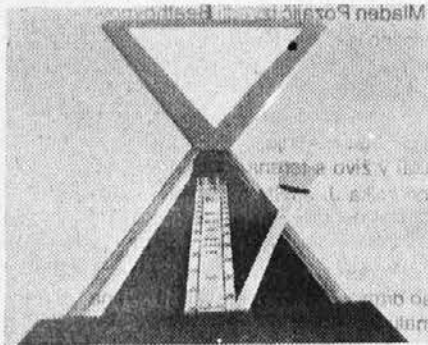
Bo leto 1987 v svojem boju uspešnejše od letošnjega?

KAJA ŠIVIC

Fotografiral: LADO JAKŠA



KVIZ GMS 86 — GLASBA NOB NA SLOVENSKEM



Naša bienalna akcija je tudi letos zbudila veliko zanimanja, saj je tekmovalo kar 100 ekip.

V polfinale so se uvrstile naslednje ekipe: 1. OŠ XII. SNOUB iz Novega mesta, 158 točk; 2. OŠ Franjo Vrnč iz Slovenj Gradca in OŠ Heroja Rajka iz Hrastnika, 150 točk; 4. OŠ Videm pri Ptuj, 148; 5. OŠ Srečka Kosovela iz Sežane, 146 točk; 6. OŠ Ljubo Šerčer iz Loč in OŠ 17. oktober iz Beltinca, 142; 8. OŠ 15. divizije iz Novega mesta, 141; 9. OŠ Vide Pregarc iz Ljubljane, 140; 10. OŠ Josip Broz-Tito iz Trbovelj, 138; 11. OŠ Franjo Malgaj iz Šentjurja, Bojan Ilich iz Maribora, OŠ Lenart in OŠ Karel Destovnik-Kajuh iz Murske Sobote, 136; 15. OŠ Postojna, 135; 16. OŠ Boris Kraigher iz Gradišča in OŠ Bratov Mravljakov iz Titovega Velenja, 132 točk. Seznam ostalih ekip objavljamo posebej.

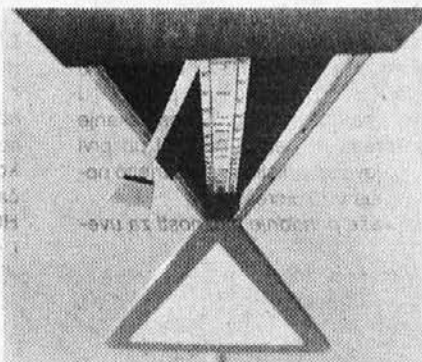
Polfinala sta bila v soboto, 22. novembra na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani in na Glasbeni šoli v Titovem Velenju. Vodil ju je Slavko Mežek, edini predstavnik Gorenjske v letošnjem kvizu. Ekipe so bile dobro pripravljene in žirija je imela veliko dela s seštevanjem točk. Z enakim številom točk — 75, sta se v finale uvrstili ekipe OŠ XII. SNOUB iz Novega mesta in OŠ Franja Malgaja iz Šentjurja pri Celju. V finalu, ki je bilo 12. decembra ob 12. uri v unionski dvorani v Mariboru in ki ste si ga lahko ogledali tudi na televiziji, je zmagala ekipa Novomeščank.

O prireditvi bomo objavili daljšo reportažo v 4. številki revije GM.

EKIPE, KI SE NISO UVRSTILE V POLFINALE

Osnovne šole: Veljko Vlahović iz Titovega Velenja, Peter Šprajc Jur iz Žalca, Milojka Štrukelj iz Nove Gorice, Branko Bernot Aljaž iz Križevca, Ivan Némec iz Radenec, Radlje ob Dravi, Franjo Vrnč iz Gorice pri Slivnici, Dane Šumenjak iz Murske Sobote, Cirkovci, Milka Šobar Nataša iz Novega mesta, Boris Kidrič iz Rogaške Slatine, Vera Šlander iz

Polzele, Gustav Šilih iz Titovega Velenja, Nada Cilenšek iz Griž, Prežihov Voranc iz Maribora, Slavko Šlander iz Celja, Bogdan Tušek iz Miklavža, Koroški jeklarji z Raven, XIV. divizije iz Senovega, Laško, Jože Krajc iz Rakeka, Janko Glazer iz Ruš, Boris Kidrič iz Maribora, Ivan Cankar iz Maribora, Celje — Hudinja, I. osnovna šola iz Celja, II. grupe odredov iz Mozirja, Tone Žnidarič s Ptuja, Pohorski odred iz Slovenske Bistrice, Martin Kotar iz Šentjerneja, Vladko Majhen iz Zgornje Ščavnice, Zgornja Kungota, Šmarje pri Jelšah, Planina pri Sevnici, Kožje, Jože Slak Silvo iz Trebnjega, 15. SNOUB Belokranjske iz Metlike, Olga Meglič s Ptuja, Bakovci, Miran Jarč iz Črnomlja, Franjo Roš iz Celja, Rado Iršič iz Misljinje, Podčetrtek, Ivan Cankar iz Ljutomera, Vuzenica, Ljubo Šerčer z Iga, Gornji Petrovci, Dramlje, Rudolf Maister iz Šentilja, Markovci, Mirna, Drago Kobal iz Maribora, Prežihov Voranc z Raven, Glasbena šola iz Slovenj Gradca, Slavko Šlander iz Maribora, Maks Durjava iz Maribora, Voličina, Franc Osojnik s Ptuja, Makole, Slivnica, Anton Aškerc iz Titovega Velenja, Brdo pri Lukovici, Kamnica, Borci za severno mejo in Franc Rozman Stane iz Maribora, Lovrenc, Dol pri Hrastniku, Angel Besednjak iz Maribora, Pekre — Limbuš, Glasbena mladina iz Hrastnika, Prebold, Jakobski dol, I. celjske čete iz Celja, Sevnica, Stročja vas, Šalovci, Cerkvenjak, Brezno — Podvelka, Rače, Rogošovci, Ludvik Pliberšek iz Maribora, Hajdina, Veljko Vlahović iz Maribora.



NEKAJ IZJAV O OPATIJU

Nekaj izjav skladateljev in glasbene kritika o letošnji Tribuni jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti v Opatiji (1. do 4. nov.) (Izjave so bile zbrane na večer tretjega dne Tribune.)

Pravzaprav ves čas obstoja Tribune obstaja tudi vprašanje: Kako in kam? Tisti, ki se bolj intenzivno sprašujejo, manj spreminjajo svoj slog in nazor. Kar smo slišali letos, kaže da je treba imeti pogum in biti eklektičen, kar se je dalo opaziti pri večini skladateljev, ki so se predstavili. Nekaterim se čudim, da ne iščejo vzorov v bližnji tradiciji, ki še ni izčrpana (Bartok, Honegger, Britten...). Skoraj ponavljajo stare sloge, ne verjamem pa, da so te rešitve lahko plodne.

Če so tistemu, kar se je v glasbi dogajalo pred desetimi leti, rekli akademizem, potem je to, kar se zdaj dogaja, dvojni akademizem.

Na splošno je letošnja Opatija boljša, kakor sem pričakoval. Mogoče se mi tako zdi, ker je veliko mladih. Ti vplivajo na to, kar naj bi se v jugoslovanskem prostoru dogajalo. Zato je Opatija pomembna.

Ne razumem pa odnosa Slovencev do Tribune. Nekako prezirajo to prireditelje. Morda je temu kriva težnja po dosegi ravni srednjeevropskega prostora. Nekateri mislijo, da bodo to raven dosegli, če se bodo distancirali od juga. Žal se lahko še vedno učimo v jugoslovanskem prostoru.

Lojze Lebič

Opazamo, da se mnogi slovenski glasbeniki Tribune ne udeležujejo, zato se že čuti, da tudi kot zastopniki v kulturi nismo več tako prodorni kot nekoč. Udeležba Slovencev je najskromnejša, čeprav smo najbližji. Iz vseh centrov se Tribune udeležujejo tudi profesorji visokih šol, le pri nas je to bolj izjema kot pravilo. Kaže se tudi nekakšna samozadovoljnost, iz katere izhaja, da srednja generacija ne išče več novih pobud. »Grozni« nam provincializem. Preseneča tudi, da je v času Tribune festival Revolucija in glasba, ki postaja institucija neke ideje, ki bi sicer lahko bila življenjska in aktualna, pa postaja problematična v kontekstu artistskega trenda v glasbeni umetnosti.

Jakob Jež

V Opatiji se je močno pokazala heterogenost stilov in šol. Ne vem, ali je to dobro ali ne. Veliko je mladih ljudi. Prevladujejo vendarle dobre skladbe.

Berislav Šipuš

Približno enako kot vedno.

Minta Aleksinački

Tradicionalen nivo, verjetno bo tudi letos deset najboljših skladb na ravni prejšnjih let. V glavnem sem zadovoljen.

Slavko Šuklar

Zopet nam je pokazala, da je treba ustvariti ogromno glasbe, da nastane nekaj, kar preživi.

Eugen Gvozdanović

Mnogi mladi se obnašajo preveč podobno starim, zato so redke izjeme prijetno presenečenje. Večino stvari šele pričakujem.

Vojin Komadina

V tem trenutku bi težko rekel. Ni celotnega vtisa. Lahko rečem, da s tem, kar sem slišal doslej, nisem zadovoljen.

Alojz Ajdič

Mislím, da je bilo nekaj zelo zanimivih del. Slabe skladbe ni bilo. Izvajalci so kvalitetni.

Nikša Njirić

Imam vtis, da je bila pred nekaj leti zanimivejša (Opatija op. avt.). Vse je po pričakovanjih. Ni veliko dogajanja.

Ognjen Bogdanović

V osnovi je vsa glasba nekako mehkejša, lažja. Ni velikih presenečenj. Iskanje novih rešitev.

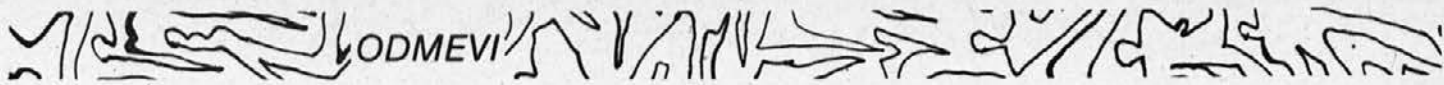
Željko Brkanović

Dosljej smo slišali nekaj kar lepih stvari. Vedno več je mladih, vedno več je iskanj in blodenj. Morda tudi zato, ker so mladi svobodnejši, neobremenjeni. To me veseli.

Dejan Despić

Zanimiva slika preseka ustvarjalnosti. Nekakšna večstojnost stilov, zasedb, pristopa. Iskanje sinteze.

Davorin Kempf



Opazili smo lahko povsem nasprotujoče si tendence. Eni se naslanjajo na tradicijo, drugi pa uporabljajo povsem sodobne kompozicijske prijeme. Menim, da bi bila potrebna večja selektivnost, saj bi marsikatera od predstavljenih skladb upravičeno izpadla iz programa.

Zeqirja Ballata

V bistvu je tako, kot ugotavljamo vsako leto. Razni vzori, načini, šole. Eni se opirajo na tradicijo, eni na folkloro, nekateri tudi na jazz. Nekaj je seveda tudi preživele elektronike, so pa tudi nekateri, ki so postali starejši in pišejo temu primerno glasbo. Šele v poznejših letih so dobili pravo profesionalno znanje, zato so njihova dela zdaj videti šolska.

Leon Engelman
zbral in zapisal
TR

POTA MLADIH SKLADATELJEV



Skladatelj TOMAŽ SVETE

Prve dni novembra letos se je v Opatiji odvijala že 23. jugoslovanska glasbena tribuna, ki predstavlja vsakoletni pregled glasbenega ustvarjanja na jugoslovanskih tleh.

Kot vsako leto je prišlo po odločitvi žirije v ožji izbor deset skladb, katerih posnetke naj bi vsaka radijska hiša v Jugoslaviji vsaj enkrat v letu uvrstila v svoj program. Eno teh del je tudi **Godalni trio Tomaža Sveteta**.

Kakšen pomen pripisujete tej skladbi, ali predstavlja kakšen poseben premik v vašem dosedanjem ustvarjanju?

Svete: »Da, ravno tej skladbi pripisujem poseben pomen, ker sem s tem delom, ki je nastalo ob plodnem stiku z mojim dunajskim mentorjem dr. Friederichom Cerho, našel izhodišče za svoj nadaljnji skladateljski razvoj.«

To delo je bilo letos izvedeno tudi na koncertu diplomantov kompozicijskega oddelka dunajske Visoke šole za glasbo. Kakšen je bil tam odziv publike in strokovne žirije na to skladbo?

Svete: »Skladba je naletela pri tej publikli na pozitiven odziv, ker predstavlja v nekem smislu navezovanje na tradicijo dunajske atonalne šole. Strokovna žirija pa je edino to delo med vsemi kandidati nagradila s posebnim priznanjem, po njihovo t.i. 'Auszeichnung'.«

Na Dunaju ste četrto leto, vključeni ste že v avstrijski kulturni prostor. Ali se v vaših delih kljub temu le odraža neka navezanost na naše glasbeno izročilo?

Svete: »Kljub vplivom novega okolja je v mojem ustvarjanju po opazanju drugih nenehno

prisoten nek slovanski duh — neke vrste 'slovanska senzibilnost'.«

Spadate v generacijo mlajših slovenskih skladateljev. Kakšne možnosti za uveljavljanje ima danes mlad ustvarjalec pri nas oz. v širšem evropskem prostoru?

Svete: »Položaj mladega skladatelja predvsem pri nas ni rožnat, pri čemer moram poudariti, da se s podobnimi težavami srečujejo tudi naši starejši, do neke mere že renomirani glasbeni ustvarjalci. Prednost evropskega glasbenega dogajanja pa je v tem, da nudi širok spekter možnosti za uveljavljanje in pobud za njegov nadaljnji razvoj.«

Kakšna so vaša opažanja in pogledi na razvoj glasbenega ustvarjanja v današnjem času?

Svete: »V tujini se v zadnjem času oblikuje vedno bolj trdni estetski kriteriji, hkrati pa prihaja do vedno močnejše selekcije glede na kvaliteto del, med katerimi bodo nekatera današnji čas brez dvoma preživela.

Katera naj bi bila po vašem mnenju ta dela in ali ste za časa svojega bivanja na Dunaju prišli v stik s temi deli kot poslušalec?

Svete: »Eno od pomembnejših doživetij v zadnjem času je bila izvedba opere Črna maska Pendereckega, v dunajski Državni operi, sam pa sem kot pevec tudi aktivno sodeloval ob dveh priložnostih — najprej z zborom avstrijskega Radia v Kölnu, z Requiemo B. A. Zimmermana in potem še na Stajerski jeseni v delih svojega profesorja F. Cerhe.

Napisali ste tudi opero Kralj Malhus. Če se ne motim, je to doslej druga slovenska televizijska opera pri nas. Kaj vas je takrat gnalo v to in ali mislite v bodoče spet napisati kakšno opero?

Svete: »Ker menim, da ima opera kot umetniška zvrst v današnjem času veliko prihodnost ravno zato, ker združuje v sebi sklop najrazličnejših medijev, se pripravljam na novo operno delo že vrsto let. Največji problem pri pisanju opere je po mojem mnenju danes iskanje ustreznega libreta. Pri tem sem imel pri prvi operi s Cankarjevo anarhistično prežarjeno novelo Kralj Malhus veliko srečo.

Kakšne so vaše prihodnje možnosti za uveljavljanje?

Svete: »V mesecu decembru bo v okviru avstrijske sekcije IGMM (Mednarodno združenje za sodobno glasbo) prišlo do ponovne izvedbe tega dela, pri čemer upam, da se bom lahko doma in na tujem s svojimi deli še naprej uspešno uveljavljal. Pri tem upam na morebitno naročilo za kakšno večje delo s strani naše radijske ali televizijske hiše in podobnih institucij.

KARMEN SALMIČ

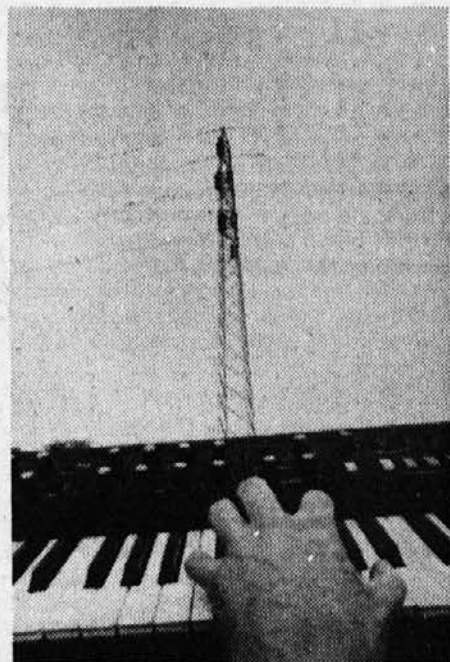
Foto: ANTON BIZJAK

60 LET JUGOSLOVANSKEGA RADIA

V letošnjem letu praznuje Radio Zagreb 60-letnico ustanovitve; to ni le prva radijska postaja v Jugoslaviji, temveč tudi na Balkanu. Pomemben jubilej so proslavili ob koncu sezone (15. maja) s svečanim koncertom, ki ga je Televizija Zagreb v živo prenašala iz Hrvaškega narodnega kazališta in Hrvaškega glasbenega zavoda. »Radio-postaja Zagreb« je bila ustanovljena 26. marca 1926 v prostorih tedanjega Radio-kluba na Markovem trgu 9 v Gornjem

gradu, aparaturo je instalirala firma Telefunken iz Berlina. Oddajati je začela natanko 15. maja 1926, ob 20.25 uri na valu 350 m z močjo 0,35 kW. Prva oddaja Radia Zagreb je začela s hrvaško himno Lepa naša domovina, ki jo je na harmoniju igral znani skladatelj Krsto Odak. Nato so med drugim znani umetniki Ladislav Miranov in Mladen Pozajič izvedli Beethovnovo Sonato za violino in klavir. Naša (in tudi na Balkanu) prva napovedovalka je bila priznana igralka, književnica, publicistka in književna prevajalka Božena Begovič. Prvi pomemben dogodek iz kulturnega življenja, ki ga je Radio Zagreb prenašal v živo s terena, je bilo svečano odkritje spomenika J. J. Strossmayerja v Zagrebu, 7. 9. 1926; bil je to prvi radijski prenos iz tega dela Evrope. 12 dni pozneje je bil direktni prenos tudi iz Hrvaškega narodnega gledališča, predvajali so drugo dejanje opere Morje, Frana Lhotke. Kmalu so pripravili tudi prenos cele opere Rusalka v živo. Rado Zagreb je tudi prva jugoslovanska radijska postaja s polnim dnevnim programom. Po osvoboditvi se je radiofonija na Hrvaškem naglo razvijala, zlasti od leta 1949, ko je Radio Zagreb začel oddajati z močjo 135 kW, tj. nekaj stokrat večjo od tiste, s katero je začel 1926. Dne 15. maja 1956, na 30-letnici radia, je bil predvajan prvi TV program, odtlej se ustanova imenuje RTZ, to je Radio-televizija Zagreb.

Na svečanem koncertu ob 60-letnici radia in 30-letnici TV, ki ga je, kot smo uvodoma že omenili, prenašala v živo JRT, so nastopali najvidnejši jugoslovanski umetniki iz republiških centrov: iz Ljubljane flavtistka Irena Grafenauer in dirigent Uroš Lajovic, iz Beograda violončelistka Ksenija Janković, violinist Jovan Kollundžija in dirigent Oskar Danon, iz Zagreba pa mezzosopranistki Ruža Pospíš-Baldani in Dunja Vejzović, dirigenta Nikša Bareza, Vladimir Kranjčević in Igor Kuljerić, Zagrebški simfoniki in pevski zbor RTZ in Zagrebški solisti. Maratonski koncert je imel tri dele, začel se je s prenosom iz HNK, pred svečano zaveso Vlaha Bukovca Preporod (ki se odgrne le ob najbolj svečanih dogodkih), nato je sledil prenos iz dvorane HGZ (tu so nastopali Zagrebški solisti in Ruža Pospíš), tretji del je bil ponovno v HNK. Izredno uspeša prireditelj je bila prava parada najboljšee-





ga, kar imamo v Jugoslaviji. Občinstvo je bilo izredno navdušeno.

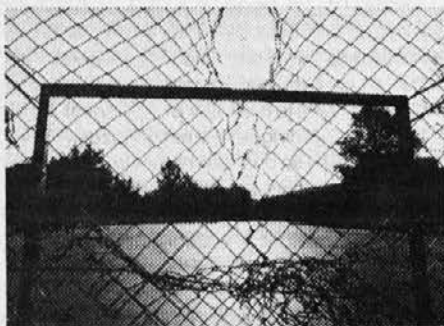
Če primerjamo Radio Zagreb z drugimi jugoslovanskimi postajami, naj povemo, da se je izven Hrvaške začela radiofonija najprej v Sloveniji, tu so prvi začetki ozko povezani z delovanjem M. Osane, ki je na oddajniku lastne konstrukcije 25. 1. 1926 direktno prenašal koncert Glasbene matice v Ljubljani. Državna radijska postaja je začela delovati 1. 9. 1928 na oddajniku 2,5 kW, ki ga je zgradila firma Telefunken, sprva s šesturnim programom na dan. Prva radijska postaja v Srbiji je začela delovati 1929, bila je last akcionarskega društva (Radio a. d.), ki je bilo pod kontrolo države. Radijska postaja je postala državna šele 1936.

Radiofonija v drugih naših republikah se je začela razvijati šele po osvoboditvi.

MIRA MRACSEK

Fotografije: LADO JAKŠA

JE OBSTOJ DRUŠTVA SKLADATELJEV ŠE VEDNO OGROŽEN?



O tem kakšno mesto ima kultura v današnji družbi, smo v naši reviji že veliko pisali. Znano nam je tudi, kolikšna sredstva se vlagajo mesečno in letno v ustanovo (Kulturno skupnost Slovenije), ki te prispevke zbira in jih posreduje oz. točneje odmerja posameznim kulturnim društvom in ustanovam. Mnogim je odmerjenih sredstev premalo. Tako je tudi v Društvu slovenskih skladateljev, ki ima poleg pomanjkanja denarnih sredstev še probleme v notranjem delovanju samem. Nekaj več o tem nam je povedal tajnik DSS Maks Strmcnik.

O finančnem deležu, ki ga prispeva KSS za DSS, smo izvedeli: »Finančni delež KSS je izredno pičel. Če DSS ne bi imelo svoje založniške dejavnosti, ki sodeluje in zastopa nekatere zahodne glasbene založbe, s tem da posreduje njihove partiture na našem tržišču, zanje pa prejema sredstva, s finančnim deležem KSS še životariti ne bi moglo.«

Tudi prostore DSS bi bilo treba temeljito prenoviti.

»V zadnjih treh letih se naš samoupravni odbor ukvarja tudi s tem vprašanjem. Zlasti si prizadevamo, da bi obnovili koncertno dvorano, ki je nemogoča. Klavir je uničen in predvsem prevelik za tako majhen prostor. Tudi drugi prostori, npr. stopnišče, so popolnoma zanemarjeni. Prihajamo v zanemarjeno hišo, nekako odpisano tam nekje ob Ljubljani, kljub temu da je

društvo (med drugim) prireditelj raznih srečanj, sprejema goste. Naše društvo med drugim že 20 let podpira kulturno dejavnost Koncertnega ateljeja. V tem času je bilo izvedenih že več kot 200 koncertov predvsem slovenske komorne glasbe. Poleg tega je bilo v tem času veliko partitur napisanih predvsem za naš koncertni atelje. Nekateri jugoslovanske republike imajo lepo urejena društva, v katerih pa se pravzaprav nič ne dogaja. Naše društvo pa želi živeti, ne da bi stagniralo, saj ima za svoj obstoj dovolj vitalnosti. Kadarkoli pa omenimo prenovitev našega društva, nam predstavniki Kulturne skupnosti postržejo s tem, da so strehe za kulturne spomenike po Sloveniji pomembnejše, čeprav nekaj obljub je. Za posojila se dogovarjamo tudi s SOKOJ-em.«

Zelo žalostno je med drugim tudi dejstvo, da se morajo skladatelji odreči 10 % svojih avtorskih tantiem, da s tem omogočijo tiskanje svojih del. Slabo finančno stanje je Edicije DSS pripeljalo tako daleč, da je glasbena založba opuščala natise novih simfoničnih partitur, saj so te bile v preteklosti pa vse do danes najdražje.

»Stimulacijska politika oz. naročanje novih slovenskih del, spodbujanje slovenske glasbene ustvarjalnosti, je bilo v preteklosti tako nejasno in zatemnjeno, da pravzaprav nihče ni vedel, kje smo. Razmere so se vsako leto spreminjale in zakrivale jasne vpogleda. Obveščanje naših članov o možnostih in novostih se je v zadnjem času izboljšalo. Zdaj večina skladateljev skrbi za to, da odda partiture v lepem, čitljivem rokopisu in se potem ti rokopisi ponatisnejo; takšne partiture pa imajo ravno zaradi skladateljevega rokopisa še posebno vrednost.«

Dela slovenskih skladateljev se torej le tiskajo, pa čeprav je za to potreben poseben napor. Edicijska komisija je sestavila okvirni načrt natisov za leto 1987. Natisnjenih bo približno 20 novih del slovenskih skladateljev. Orkester Slovenske filharmonije je v minulih koncertnih sezonah (85-86) 40-krat izvedel 23 slovenskih del, od teh 7 del prvič. Veliko izvajanih del posnameta tudi Radio in TV in jih potem predvajata večkrat. Ena najbolj žgočih tem letošnjega občnega zbora, ki je bil 26. marca, je bila prav problematika zaščite avtorskih pravic oz. prijava vseh predvajanih del, saj je bilo ugotovljeno, da predvsem Radio, pa tudi TV ne izpolnjujeta obveznega zakona o izplačevanju avtorskih tantiem. Pri tem, kot je povsem jasno, utrpí škodo skladatelj. Zato je DSS prav na rednem letnem občnem zboru podprlo predlog, da bi prepovedali izvajanje slovenskih glasbenih del na teh dveh medijih. Uresničitvi tega bi gotovo sledil ne samo kulturni, temveč tudi politični škandal. To se seveda ni zgodilo! Zakaj ne?

»Registracija predvajanih del zdaj normalno poteka. Krivci so situacijo poskusili popraviti kar čez noč. Odgovornim so seveda poslali podatke, ki pa niso bili točni.«

Očitno je, da se DSS trdo bori za izboljšanje razmer v delovanju in za svoj obstoj na splošno. Glede na celotno situacijo pa se še vedno marsikdo sprašuje, ali ni obstoj DSS kljub vsemu ogrožen. Maks Strmcnik nam je povedal:

»Mogoče je ogrožen. Ne vem... Trdno smo se odločili, to lahko tovariši na Kulturni skupnosti tudi vidijo, da bomo poskušali dati družbi vsaj tisto minimalno. Ne bomo odnehali! Vemo, da kdor stoji ob strani, ne doseže veliko, kdor pa se bori, pa lahko doseže kaj več.«

IRENA SAJOVIC

Fotografije: LADO JAKŠA

GLASBENA MLADINA ZA MARIBORSKO BOLNIŠNICO

V Mariboru obstaja Odbor za zbiranje prostovoljnih prispevkov za izgradnjo Splošne bolnišnice Maribor, katerega predsednik je po- žrtvovalni prof. dr. Edvard Glaser, predstojnik oddelka za transfuziologijo in imunohematologijo v Mariboru in profesor na ljubljanski univerzi. Odbor že 15 let organizira tudi koncerte v korist izgradnje bolnišnice. Prvega oktobra je bil že sedmi koncert v ta namen. Krog sodelujočih koncertantov se veča, sodelujejo že glasbeniki iz sosednje republike. Največ, trikrat, je koncertiral zagrebški organist Anđelko Klobučar. Spominjamo se njegovih koncertov, ko sta stolnica in frančišćanska cerkev bili tako nabito polni, da je občinstvo zasedlo tudi kor, mladi pa so se posedli kar po tleh. Za zadnji koncert je ponudila sodelovanje celo Glasbena mladina Zagreb, ob svoji 39-letnici je poslala v Maribor mlade glasbenike, študente AG iz Ljubljane in Zagreba, oskrbeli so tudi lastne plakate. Nastopali so Mario Penzar, orgle, in Godalni kvartet GM Zagreb — Nenad Firšt, Nela Grbin (oba študenta prof. Klopčiča), Nebojša Ilić in Vedran Vojvodić. Program koncerta je bil zelo lep, organist je igral dela J. S. Bacha Koralni preludij Nun komm, der Heiden Heiland in Preludij in fuga v a-molu. Godalni kvartet je izvajal J. Haydna III. godalni kvartet v D-duru in F. Mendelssohna II. godalni kvartet v a-molu, op. 13. Koncert je bil v stolnici, ki ima izvrstne Walckerjeve orgle in čudovito akustiko. Kako lepo zvenijo orgle v tem prostoru, že vemo, prvič pa smo tam poslušali godalni kvartet, kateremu tudi dobro de izvrstna akustika, godala so zvenela izredno mehko, toplo. Mladi Zagrebčani so se zelo dobro izkazali. Stolnica sicer ni bila tako polna kot svojčas, občinstvo pa je bilo izredno navdušeno, po vsaki skladbi je mlade goste burno pozdravljalo, kar sicer ni navada v cerkvenem prostoru. Godalni kvartet se je na koncu zahvalil z dodatkom.

MIRA MRACSEK

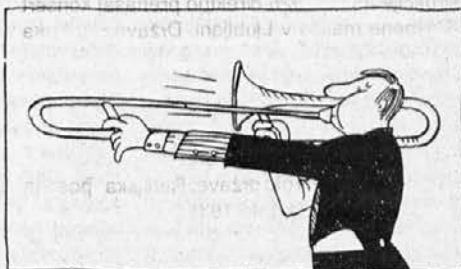
PLESNO BALETNA SCENA NA ZAČETKU SEZONE

Plesno baletna scena, ki je oživela konec oktobra, je bila na treh ljubljanskih odrih: v srednji dvorani in veliki dvorani Cankarjevega doma in v ljubljanski operno-baletni hiši.

Najprej smo videli nastop amaterske plesne skupine PLESNI TEATER Ksenije Hribarjeve v humorno-erotičnem ALPSKEM SANJARJE-NJU (glasba Paganini, Gulda), s katerim je Plesni teater ponovno opozoril na svoj obstoj. V ljubljanski operno-baletni hiši je imel vodilni slovenski baletni ansambel letos svojo prvo baletno premiero VESELO VDOVO (glasba F. Lehara, glasbena priredba Jeff Holland Cook, koreografija Nicolas Petrov — Miljenko Banović).



MEDNARODNI GLASBENI FESTIVAL V BRNU



Letos je v moravski prestolnici potekal že 21. mednarodni glasbeni festival. Program koncertov in opernih predstav je bil uglasien na temo GLASBA IN SVET DRAME. Ta okvir so dopolnjevali skladbe skladateljev, ki se jih letos spominjamo po obletnicah rojstva ali smrti: F. Liszta (100-letnica smrti), C. M. Webra (200-letnica rojstva), D. Šostakoviča (80-letnica rojstva) ter češkega skladatelja Františka Bende (200-letnica smrti). Istočasno je prvič potekal festival sodobne glasbe — predvsem čeških in madžarskih sodobnih skladateljev.

Iz pisanega programa glasbenih prireditev, ki jih je bilo tudi več na dan, naj omenim nekaj najzanimivejših.

Brska opera je že po tradiciji uprizorila eno izmed Janáčkovih oper, tokrat Katjo Kabanovo. V novi inscenaciji jo je prvič v Brnu dirigiral znameniti sovjetski dirigent Genadij Roždestvenski. Po predstavi so pripravili razgovor z njim in z ostalimi protagonisti predstave. Ostre kritične besede so se nanašale predvsem na izjemno neinventivno režijo tudi v Ljubljani in Mariboru znanega režiserja Františka Preislerja, ki je zdaj tudi direktor brnske opere.

Bratislavka opera je gostovala s Šostakovičevo opero Katarina Izmajlova, kjer je v naslovni vlogi pevsko in igralsko izstopala Magdalena Blahušakova. Sicer pa smo isto predstavo videli tudi preteklo sezono v Ljubljani v Cankarjevem domu. Posebno glasbeno doživetje je pripravil izvrstni vzhodnonemški tenorist Peter Schreier (ob kitarski spremljavi Konrada Ragossniga) s pesmimi Schütza, Bacha, Schuberta, Webra in Brahmsa.

Tradicionalni koncert na enem izmed moravskih gradov, letos je bil to obnovljeni grad Boskovice, je tokrat izpolnil Kynclov kvartet. Igrali so skladbe Františka in Jirija Antonina Bende. Med skladbami je posebno pozornost zbudila melodrama Ariadna na Naksosu J. A. Bende. Dolej so namreč poznali le partituro za orkester, zdaj pa so našli tudi skladateljevo priredbo za godalni kvartet in dva recitatorja.

Poleg navedenih prireditev so bili tudi simfonični koncerti brnske filharmonije, praškega simfoničnega orkestra in orkestra iz Ukrajine. Izvedli so nekaj zanimivih del, med njimi uverturo k operi Nova dežela. A. Habe, Janačkovo Simfoničeto, Šostakovičevo 15. simfonijo, Bartokove Plese, Mahlerjevo 4. simfonijo itd.

Čeprav je bilo na dan tudi po več koncertov, so bili vsi dobro obiskani. Organizator se je potrudil — po vsem mestu so okusni plakati opozarjali na največji glasbeni dogodek glasbenega Brna.

temperamentno, hudomušno plesno osebnost, ki je lik podal tehnično in igralsko dovršeno in mu dodal tudi nekaj artistične spretnosti. FRANCOIS BERTHON v vlogi Helene je s plesom in igro nakazala, da se rojeva ena od bodočih osrednjih plesalk tega ansambla. Plesni par Titanija in Oberon (ELIZABETH AMIEL in SERGE AMBERT) sta z mnogo posluha za sproščen plesni slog, ki sicer zahteva dobro poznavanje in obvladanje stroge klasične baletne govorice, odplesala pravilnična lika. Od ostalih je izstopal zlasti SERGE AMBERT. Tleči koreografov izrazni humor je dosegel vrh v drugem nastopu skupine delavcev, v odličnem in duhovitem duetu »tragičnih zaljubljenec«.

Skupina je na začetku umetniške poti, ima pa vse možnosti, da prav kmalu stopi iz anonimnosti v evropski kulturni prostor.

BREDA PRETNAR
Fotografiral: LADO JAKŠA

ALPSKO SANJARJENJE PLESNEGA TEATRA

V sredo, 22. 10. 1986 zvečer, je oder srednje dvorane CD domiselno izrabila skupina Plesnega teatra iz Ljubljane.

Na zvočnem ozadju sonat za violino in kitaro N. Paganinija ter koncerta za violončelo in pihaalni orkester F. Gulde je Ksenija Hribarjeva zasnovala plesno zabavljivo.

V idejno ospredje so položeni neuravnoteženi odnosi med spoloma, ki se prelamljajo in sprevrčajo v situacije z burkaškimi in grotesknimi odtenki. Razvnetost spola niha od nedolžne spogledljivosti učenk klasične baletne šole, ki je ošvrknjena s kančkom posmeha, prek pohotne ženske poželjivosti do, v krhkost in nebogljnost skarikirane moškosti.

Ob bok roganju klasičnim plesnim oblikam je postavil tudi posmeh okoreli tradiciji odnosov in avtoritet.

Nakopičena hrepenjenja in strasti se artikularajo v scenskem prostoru, ki umešča dogajanje v nekakšno bogo za-hrbtno alpsko ozračje. Zaradi te danosti in neizbežnosti prostorskih okvirjev se na drugem nivoju v omejenost kroga disperzije oviti erotični vzgibi kažejo poleg grotesknih likov iz klasičnega baletnega inventarja. Plesalci upodobijo z ideali omamljenega princa, povampirjenega čarovnika in čredo razganjajočih villinskih bitij — silfid.

Drugi del še nadalje odvija vreteno čutne nepotešenosti, ki skozi pestrost plesnoizraznih elementov doseže neizpodbitno kulminacijo v plesnem paru. Od telesnosti prevzeta in v moč erosa zamaknjena plesalca vročično izplešeta vsak svoje strasti. Nato težnja o medsebojnem odnosu vse bolj hlapi in gine, toda intenzivnost gibanja se ne zlomi, temveč se v valovih vztrajno oddaljuje in presiha. Problematika podstati človekovih intimnih soočanij je prikazana s humorno distanco, in ne z občutjem tragike človekovega bivanja.



Kot tretja je na velikem odru Cankarjevega doma nastopila mlada baletna skupina BALLET DE FRANCE iz Pariza s celovečernim baletom SEN KRESNE NOČI (glasba F. Mendelssohn-Bartholdy, glasbena priredba Paul Fejko, koreografija Gray Veredon).

KSENIJA HRIBARJEVA je v iskanju idejnih plesnih rešitev koreografsko uspešno oblikovala začetek drugega dela Alpskega sanjarjenja na glasbeno predlogo F. Gulde. Duhovit humoristični koreografski prijem, ples in igra so delujočih pa tudi scenska in kostumna zamisel M. Vogelnikove (do tam, ko se v drugem delu pojavijo plesalci v kostumih iz prvega dela), so ta del plesnega večera postavili v mednarodne okvire v tej amaterski plesni kategoriji.

Ljubljanski baletni ansambel naj bi s prvo baletno premiero VESELA VDOVA ponovil uspeh operetnega baleta Rosalinda.

Prvotna koreografska zamisel VESELE VDOVE je bila kreacija naših umetnikov, ki delujejo v tujini. Nikole Petrova (po rodu iz Novega Sada) in Miljenka Banovića (po rodu iz Zagreba), na glasbo F. Leharia in v aranžmaju Jeffa Hollanda Cooka. Ustvarjalci, soustvarjalci in moderatori so nato predelali, obdelali in dodelali scenarij in glasbeni aranžma ter koreografijo, s soglasjem N. Petrova so prilagodili in preirali »veselo odvedlo baletno lepjenko«. Kulise Nika Matule so uzurpirale odrski prostor, namenjen plesalcem. Kostumografinja Marija Vidau je poskrbela za kostume, ki so se občasno stapljali s sceno, občasno pa povzročali barvno zmedo v scenski nedoslednosti.

Zaradi tega bi bilo krivično analizirati vlogo in prispevek ljubljanskega baletnega ansambla, ki je bil pahnjen v to scenarijsko, glasbeno, koreografsko in kostumno zmešnjavo. Po vodi je odpravila še ena priložnost.

Mlada francoska skupina BALLET DE FRANCE iz Pariza nam je predstavila Sen kresne noči s koreografom Grayem Veredonom. Tema je vesela in priljubljena Shakespearove medije je že od nekdaj privlačila koreografe. Veredona odlikuje izredno neposredna in razumljiva baletna govorica. Plesno baletni jezik, ga uporablja, še kako trdno sloni na klasični baletni tradiciji, čeprav ga neopazno sprošča v obodnem plesnem razmahu in tako s skupino delavcev spregovori v svobodnem pantomimnem jeziku. Čeprav osvobojen vseh spon, ki narokuje klasični baletni izraz, se vendarle ne oddaljuje od umetniškega plesnega izraza.

Čeprav je Ballet de France mlada baletna skupina, ki je pod umetniškim vodstvom Veredona šele začela oblikovati svojo fiziognomijo, skupina deluje od januarja 1985 dalje), in se v njej še niso oblikovale vodilne plesne osebnosti, vendar zasledimo plesno baletni potencial, s katerim razpolaga. Naj izločim nekatere soliste, KATARINA LANGUETA, Hudomušneža, izredno

November nam je prinesel dva zanimiva dogodka, povezana s staro glasbo.

V sredo, 12. zvečer je na 1. programu Radia Ljubljana urednik Pavel Mihelčič pripravil dnevno živo oddajo v stanovanju matematika in izdelovalca čembalov, Borisa Horvata. Tu se je zbralo kar osem mladih glasbenikov, ki so muzicirali na flavto, violino, čelo in seveda na oba čembala ter klavikord, ki stojijo v Horvatovi dnevni sobi. Med izvedbami baročnih del je tekel sproščen pogovor s izvajalci, Borisom Horvatom in njegovim sodelavcem iz Beograda, poklicnim uglaševalcem klavirjev, orgel in čembalov — Mariom Bjelanovičem. Oba sta z izdelovanjem zanimivih glasbil začela pod vplivom tečajev rekonstrukcije orgel v Grožnjanu. Izdelala sta že lepo število kopij starih čembalov, ki so pri izvajalcih zelo cenjene. Glede na to, da je danes, vsaj pri nas, domače muziciranje že zelo redko, je bilo nad vse prijetno slišati mlade glasbenike — Aleša Kacjana, Draga Arka, Tomaža Severja, Bojana Goriška, Vlasto Doležal-Rusovo, Vladimirja Mlinarića pa obe čembalistki, gostji oddaje in Glasbene mladine Slovenije, Borbalo Dobozy in Zorico Četković — ki so z navdušenjem govorili o tem običaju in o svojem odnosu do stare glasbe. Še prijetneje pa jih je bilo poslušati igrati.

Vsekakor so podobne oddaje hvale vredne, saj so neposredne in sproščene, osvetljujejo marsikatero plat, ki je studio ne more.

KŠ

V četrtek, 13. novembra sta čembalistki **Borbala Dobozy** iz Budimpešte in **Zorica Četković** iz Beograda nastopili v mali dvorani Cankarjevega doma na drugem koncertu **Mladi mladim** v tej sezoni. Obe glasbenici sta študirali pri nekaterih eminentnih profesorjih, nekaj časa sta skupaj prebili na študiju pri profesorici Suzani Ružičkovi v Pragi in že tedaj skupaj muzicirali. Obe sta se tudi že večkrat uspešno udeležili mednarodnih tekmovanj. Na ljubljanskem koncertu sta ponovno potrdili svojo zrelost in muzikalnost. Borbala Dobozy je izvedla zahteven spored baročnih skladb od D. Scarlattija do Händla in J. S. Bacha, dve skladbi pa sta čembalistki zaigrali skupaj na dva čembala, kar je bilo zanimivo ne le zaradi kvalitetne izvedbe, ampak tudi zaradi redko slišane zasedbe.

KŠ

Bajaga in instruktori, Hala tivoli, 17. novembra

Ljubljanski koncert Bajage je bil krepka lekcija solzavi slovenski pop blizjgi pa tudi uvoženem MOR in pop rock blagu. Dokazal je, da se da celo pop rock pomakniti nad raven

glasbenega drugoligaštva. Pri tem se Bajagi zelo pozna dolgoletna rockerska praksa z Ribljo čorbo. Tako na odru deluje neverjetno sproščeno, antizvezdniško nepretenciozno, odprto proti občinstvu. Podobno bolj ali manj velja za njegovo spremljevalno skupino. Pri tem je Bajagina glasba dovolj uspel in dinamičen konglomerat različnih pop godb, od rockerizma prek karibskih glasb do tradicionalnega jazza. Bajaga se zaveda, da ustvarja pop rock za »sive« potrošnike popularnoglasbene zabave. Kljub temu pa nikdar ne pada v pretirano cenenost aranžmajev in besedil, namesto v pop solzavost pa se spušča v precej lažje prebavljivo rockersko ali pa folk patetiko. Tako lahko Bajagi samo s priznanjem pokimam.

PBC

CD 7.11.

Na 1. koncertu modrega abonmaja je Simfonični orkester SF pod vodstvom dirigenta Sama Hubada predstavil Koncert za orkester D. Škerla, Koncert za violino in orkester v D-duru op. 35 P. I. Čajkovskega, Simfonijo št. 8. op. 65 D. Šoštakoviča.

V Koncertu za orkester D. Škerla je Simfoničnemu orkestru SF uspelo v vsej obsežnosti predstaviti Škerlovo kontrastno, odrezavo in duhovito glasbeno govorico in njene potencialne obogatiti in povezati v učinkovito glasbeno celoto z orkestralno muzikalno ubranostjo, h kateri je v veliki meri pripomogel tudi dirigent Samo Hubad.

Osrednji del koncerta je bil namenjen danes nemu najbolj bleščečih

ŠE ENKRAT RADENCI



Letošnji Festival komorne glasbe 20. stoletja v Radencih nam ostaja v posebno lepem spominu zaradi srečanja z glasbo in osebnostjo **Klause Huberja**, pomembnega švicarskega skladatelja in učitelja kompozicije. Čeprav nas na Festivalu ni bilo posebno veliko, smo postali bogatejši vsi, ki jih zanima resna in zahtevna nova glasba. Nova doživetja in spoznanja so kot seme, ki vzklije, raste in se razširja. V Huberju pa nismo spoznali le pomembnega glasbenega ustvarjalca in misleca, marveč tudi izjemno dragocenega človeka, globokega in obenem preprostega, prepričljivega in prijetnega. — Na svidenje, mojster Huber!

(na sliki: Lojze Lebič, Klaus Huber in Jakob Jež)

J. J.

in priljubljenih del violinske koncertne literature Koncertu za violino in orkester v D-duru op. 35 P. I. Čajkovskega. V njem je petnajstletna korejska violistka Suzy Whang ob muzikalni podpori Simfoničnega orkestra SF predstavila svoje bogate tehnične zmožnosti in jih s svojo muzikalnostjo in smislom za ustvarjalno iskanje ujela v efektivno melodično invencijo Čajkovskega.

Simfonija št. 8 op. 65 D. Šoštakoviča pa je v zadnjem delu koncerta izzvenela v optimistično misel D. Šoštakoviča »življenje je čudovito, vse temno in zlo bo izginilo, zmagala bo LEPOTA...«

ANDREJA PREŠEREN

U. K. Subs, Študentsko naselje, 14. november

Britanski staropunkovci U. K. Subs so na svojem ljubljanskem koncertu pustili zelo bled vtis. Njihov nastop je nostalgичno slonel na njihovih preverjenih hitih iz zlatih časov pred kakimi šestimi leti. Očitno je, da so se Subs kot bend, ki je izšel iz ostrega rhythm'n'bluesa britanskih pubov, danes znova vrnil v pube in klube, kjer zmerno konservativni britanski delavski publiko vrtijo žive non-stop hite na 45 obratov iz njene nedavne mladosti. Žal pa U. K. Subs niti kot klubski bend niso bili kdovekako spodbudni. Njihovo zabavljaštvo je izzvenelo skrajno obrtniško, rutinsko. Tako smo lahko ob nerazgibani penzion — punk muziki (tudi po zaslugi preenostavnega bobnarja), ki ni imela niti osnovnega rockerskega šusa, sledili le zelo prozorni rockerski tezgji. Čimmanj podobnih.

PBC

Jugoslovanski šanson Rogaška 86, Zdravilišče Rogaška Slatina, 24. in 25. oktobra 1986

Rogaška Slatina je tretjič zapored zbrala avtorje in izvajalce jugoslovanskih šansonov; vsaj tiste, ki jim je do take oblike delovanja saj jih je najmanj toliko manjkalo. V dveh večerih smo na festivalu, ki ni tekmovanje, ampak pregled nastalega, slišali 25 skladb (v resnici eno manj), kolikor jih je žirija izbrala za predstavitve izmed 103 prispelih. Če verjamemo (in ni vzroka, da ne bi), da je bila izbrana boljša četrtina del, samo lahko registrirali bolj ali manj uspele poskuse 17 skladateljev, 21 pesnikov ter 14 izvajalcev. Kaj loči šanson od običajne popevke, so pravzaprav pokazale le tri ali štiri skladbe, mirno pa lahko rečem, da so bila besedila v glavnem boljši del slišanegega. Sladkobne viže, stereotipni aranžmaji, obvezna (?) »lunch paket« oblika in povečini popevske interpretacije so jim delali kaj slabe usluge. Tretji Yu šanson je dokazal, da naš šanson sicer živi, le da se zelo išče; očitno pa živi (bolj uspešno) mimo te prireditve. Sijajna organizacija in gostoljubnost domačinov, Zdravilišča Rogaška Slatina, njihova pripravljeno obdržati prireditev in ustrezno okolje pač ne bodo ozdravili predstavljenega šansona, ki ga je močno napadel diabetes.

FOR

NAPOVEDUJEMO

Prireditve **Cankarjevega doma, Ljubljana. 20. december** — Akademsko folklorna skupina **France Marolt**, Z ljudskimi plesi skozi leto od pomladi do zime, **23., 25. december** — mladinska opera **Bang** (John Rutter), premiera in prva ponovitev, dir. in umetniški vodja Mario Rijavec, **24. december** — Božični večer — **Consortium musicum** in **Ljubljanski komorni orkester**, **25. december** — **Vladimir Krpan**, Lisztov večer ob 100-letnici smrti, **8., 9. December** — simfonični orkester **Slovenske filharmonije**, modri abonma in izven (Šivic, Liszt, Stravinski), **13. januar** — **Angela Tomanič**, orgelski recital (Bach, Buxtehude, Vremšak, Mendelssohn, Brahms, Vierne), **15. januar** — simf. orkester **Slovenske filharmonije** (Mihelčič, Brahms, Dvořak), dirigent **Hrvat**, solist **Hudeček** — violina.

Festival Ljubljana, 7. januar — **Miloš Mlejnik**, violončelo **Janko Šetinc** — klavir (Beethoven, Grieg).

CIDM — 16. do 20. december — **Plesni teater Ljubljana** — izgubljeni, Opus št. 2 (koreografija M. Milenović, Kapelica CIDM).

GLASBA XX. STOLETJA

4. Bagatelle, op. 9

Sehr langsam (♩) — ca. 60

Anton Webern

The musical score for Bagatelle, op. 9 by Anton Webern is presented in four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time and marked 'Sehr langsam' (ca. 60). It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'am Steg mit Dämpfer', 'pizz.', 'arco', and 'verlöschend'. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-12 and the second system covering measures 13-24. The first system includes markings like 'am Steg mit Dämpfer', 'pizz.', 'arco', and 'verlöschend'. The second system includes markings like 'am Steg', 'arco', 'pizz.', and 'verlöschend'.

Bagatela je členjena v dva enako dolga dela, ki pa sta različno zasnovana: sredino v taktu 4 označuje kratek skupen akord (2. violina, viola, čelo). Ob notni sliki nadalje spoznamo, da prevladujejo v prvem delu melodiji podobne strukture v vseh glasovih. V drugi polovici prevladuje en melodični glas v 1. violini, ostali instrumenti pa prevzemajo spremljevalno funkcijo.

Weberneve Bagatele so nastale, dolgo preden je Schönberg objavil svoj nauk o dvanajsttinski tehniki. Zanimivo pa je, da te skladbe že vsebujejo dvanajsttinske odlomke. Webern je pozneje rekel: »Zakon takrat še ni bil v zavesti, pač pa v občutju.« — Dvanajsttinsko področje je oblikovano v taktih 1—3 iz naslednje osnovne vrste. Tonov iz vrste ni uporabil samo za oblikovanje horizontalne (melodične), ampak tudi za vertikalne zvočne tvorbe (akorde).

Prav tako pomembni, kakor so bile Schönbergove in Weberneve ideje, so

bili impulzi, ki so jih dali — povsem drugače — skladatelji Edgar Varèse, John Cage in Pierre Schaeffer. Šlo jim je zlasti za to, da vključijo v svoja dela nove variante zvočnih barv. Tako je tudi hrup postal med ostalim glasbeni material. S tem se je začel nov razvoj nove glasbe, ki mu še danes ni prav videti konca.

Francoz Edgar Varèse (1885—1965), skladatelj in dirigent, je povzel ideje futuristov, ki so bili navdušeni nad razvojem hitro se razvijajoče tehnike in prepričani, da morajo v glasbi prihodnosti prevladati zvoki in hrupi tehnike. Hoteli so »dati tankom, avtomobilom, letalom glasbeno dušo«.

»Bolj in bolj se bližamo glasbi hrupa... Mnogo bolj uživamo ob idealnih kombinacijah hrupa... avtomobilov in množic kot ob ponovnem poslušanju — denimo — eroice ali pastoralne simfonije... Ukvarjali se bomo s tem, da bomo v duhu hrupa

kovinskih zastorov pred trgovskimi prodajalnami orkestrirali nemir množic na kolodvorih, tovarne in metroje.«

Misel organizirati hrup, ga glasbeno-umetniško vrednotiti in vpeljati stroje v glasbo, je postala vodilna ideja **bruitizma**. Glasbo je dosledno pripeljala k temu, da so tradicionalni instrumentarij razširili z napravami za hrup in trušč.

»Nujno je, da nadomestimo zastarela orodja z drugimi, ki jih zahtevajo nove prilike, in mislimo, da nas Boulevardammova elektrarna bolje izraža kakor egipčanske piramide in gotske katedrale. Toda v glasbi se mora skladatelj še zadovoljiti z instrumenti, ki so kakor godala bili izpopolnjeni že pred dvesto leti. Z dnevno uporabo je človeški duh izdelal bolj ugodne stvari kot ročno črpalko. Toda nadaljujemo in pihamo v zastarele in komplicirane mehanizme cevi, medtem ko nam istočasno nezadostni notni sistem ne dovoljuje notirati vseh tonov, ki jih lahko ti instrumenti producirajo.«

Naravoslovec in glasbenik Varèse je dal svojim delom naslove iz naravoslovja, da bi opozoril na nove zvočne pojave, ki so jih pobudile tehnična ostrina, hlad in oglatost: Octandre, Intégrales, Ionisation, Hyperprism. Ko so leta 1933 v New Yorku prvič izvedli Ionizacijo za 41 tolkal, ki jih igra 13 glasbenikov, jo je neki kritik imenoval »this terrible and marvellous work«. Hrušč siren, verig, nakoval in bičev, clustri na klavirju kakor tudi izključno glasba na tolkalih so bili takrat absolutne novosti. V skladbi so spreminjali zvočno barvo z vrsto različnih hrupov tolkal. Menjava zvočne barve in prehodi med posameznimi odlomki so tekoči in nejasno omejeni. V ospredju pa so vendarle posamezni instrumenti in zvočni učinki.

Po drugi svetovni vojni je prišel Varèse v Nemčijo in predstavil v Darmstadtu, kjer so pred nastopom nacistična redno izvajali dela nove glasbe in o njih diskutirali, svoja dela. V Nemčiji mu je prisluhnilo zainteresirano občinstvo. Skladatelji povojnega časa so spoznali v Varèseju pionirja nove glasbe, ki je vpeljal v glasbo sodobnosti osamosvojitve tolkal in clustre (tonske groze) kot kompozicijsko gradivo. Njegove glasbene ideje so našle svoj odmev v delih Pendereckega, Serockega, Kagla, Stockhausna in drugih.

A short musical notation snippet showing a sequence of notes on a staff, numbered 1 through 12. The notes are: 1. Bb, 2. Bb, 3. Bb, 4. Bb, 5. Bb, 6. Bb, 7. Bb, 8. Bb, 9. Bb, 10. Bb, 11. Bb, 12. Bb.

(se nadaljuje)

POSLUŠAJMO SONATO ZA 4 ROGOVE PAULA HINDEMITHA

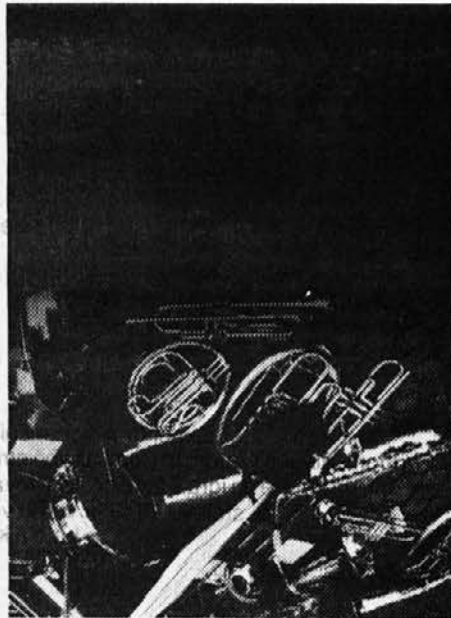


Foto: LADO JAKŠA

Za spremembo se lotimo precej zahtevne naloge — poslušanja komornega dela za nenavaden sestav — štiri rogove. Malo je del za tak ansambel in dobro je včasih ušesa odpreti tudi za zanimive, nevsakdanje zvoke.

Avtor Sonate za štiri rogove je nemški skladatelj **Paul Hindemith**, neumorni ustvarjalec, pedagog in organizator. Hindemith, ki je živel od 1895 do 1963, se je že čisto majhen začel učiti violine in pri trinajstih letih je bil menda že zrel umetnik na svojem instrumentu. Zaradi delavnosti je bil celo življenje zelo uspešen — bil je koncertni mojster opernega orkestra, imeniten violinist in koncertant, profesor kompozicije, organizator mednarodnih festivalov sodobne glasbe in seveda skladatelj. Do leta 1935 je njegova slava v Nemčiji rasla, nato pa se je zaradi naraščajočega fašizma podal v svet. Najprej je dve leti živel v Ankaru in zelo aktivno pomagal oblikovati tedanje turško glasbeno življenje. Pozneje je živel v ZDA in marljivo deloval naprej na vseh poljih.

Njegova **Sonata za štiri rogove** sodi v leto 1952 in so jo tedaj na Yale University, kjer je Hindemith poučeval, prvič izvedli. Skladatelj je v dvajsetih letih še prisegal na kontrapunktske umetnosti do te mere, da je zanikal zvočne vrednote glasbenega stavka. Pozneje se je začela ta usmeritev rahljati in v njegovih delih so se začele uveljavljati nove slogovne sile. Skladatelj pa je kljub temu ostajal pri tonalnih osnovah in ni eksperimentiral niti v zvoku niti v oblihak komponiranja. Zato je prišlo do razdora med njim in povojnimi novatorji v glasbi.

Sonata za štiri rogove ima tri stavke — Fugato, Hitro in Variacije. V prvem stavku prevladujejo polifoni odnosi; v drugem, hitrem gre za živahne ritmične impulze; Variacije, ki so polne pestrih kompozicijskih domislekov, doživijo svoj vrhunec v pravcati kavalkadi in se končajo z nekaj koralnimi takti.

Delo vam bomo skušali predvajati v naši oddaji iz dela GMS v soboto, 27. decembra, ob 18.30 na prvem programu ljubljanskega radia.

Nekaj zanimivih misli skladatelja Paula Hindemitha:

»Glasba je brezpomemben hrup, dokler ne prodre do sprejemljivega človeškega duha.«

»Tonalnost je naravna sila tako kot težnost.«

»Samo dvanajst tonov obstaja in previdno jih je treba uporabljati.«

»Reakcija, ki jo vzbuja glasba, niso čustva temveč podobe in spomini čustev.«

»Ljudje, ki skupaj muzicirajo, ne morejo biti med seboj sovražniki, vsaj dokler traja glasba.«

SIGUE SIGUE SPUTNIK — FLAUNT IT JUGOTON/PARLOPHONE



Korenine tega, kar skušajo danes početi Sigue Sigue Sputnik, segajo daleč v zgodnji punk, oziroma do rock and roll zvijačnosti Malcolma McLarena, ki je skupaj s svojimi Sex Pistolsi dodobra ožel dve založbi, še preden so ti sploh izdali ploščo. Po McLarenu je prišel Paul Morley z roko v roki s Trevorjem Hornom in s prodorno da-daistično subverzivnostjo spremenil vsa obstoječa pravila zabavnega, plesnega in eskapističnega popa. Založba ZTT in Frankie Goes to Hollywood sta sprevrnili vse koordinate okostenelega in dolgočasnega popa ter dosledno opozorila na **subverzivne** možnosti uporabe videa.

Šele znotraj teh koordinat bo pojav Sigue Sigue Sputnik (da — **pojavn**, kajti edino kot takšni so lahko zanimivi, glasba in ostalo ni vredno posebne obravnave in izgubljanja besed!) jasnejši. Po eni plati hočejo zaslužiti podobno kakor McLaren s Sex Pistols, po drugi plati pa hočejo s šokantnostjo, lahkotnimi in plesnimi zvoki ter

norim videom izkoristiti medijsko moč videa in nadaljevati tam, kjer je začetni učinek vsega Morleyevega početja in njegove založbe ZTT že začel bledeti.

Kakor je običajno s posnemalci, so tudi Sigue Sigue Sputnik premalo bistri in domiselni, da bi jih bilo težko spregledati. Vse, kar počnejo, je le blede kopija prej omenjenih vzorov, vendar s to razliko, da so SSS vsebinsko prazni in nimajo niti kančka subverzivnosti. Če pogledamo, kaj se je z njimi dogajalo, bo takoj jasno, za kaj gre.

Najprej so se pojavili s šokom, divjimi oblačili, opravo in frizurami. Jasno, da so startali na video/TV publiko. Nato je prišla mendarodna združba EMI z veliko denarno podporo in malo ploščo, ki je po sedmih tednih izginila izmed 50 najbolje prodajanih plošč na lestvicah. Za cilje SSS in EMI je bil to polom. Nato se je pojavila plošča Flaunt It — Razkazuj »tisto«, ki je ostala med 50 najbolje prodajanimi velikimi ploščami borih pet tednov. Zato so SSS odpovedali svojo angleško turnejo. Zaključek: **polomija!**

Treba je priznati, da SSS in EMI niso bili brez domislic. Na ploščo so med pesmi namesto presledkov uvrstili reklame, ki so jih naročniki mastno plačali. Na vseh ploščah, ki bi izšle v drugih državah, pa naj bi licenčni partnerji poiskali tamkajšnje naročnike. V Ameriki (ki je dežela denarja in poslovanja) jih niso našli, pa tudi nikjer drugje ne. O tem se lahko prepričate na licenčni izdaji plošče pri našem Jugotonu, kjer so angleške reklame, to pa pomeni še eno spodletelo potezo skupine in EMI. Res ne vem, kaj jim še preostane, in dvomim, da se jim bo uspelo rešiti iz te zanke — najbolje, če propadejo.

Toliko o SSS kot o pojavu. O glasbi in vsebini pa bi na kratko lahko ugotovili, da je to glasba za video dobo, za dobo igrice in računalnikov, za otopele otroke, ki jih ne vznemiri nič več, ki so že vsega navajeni in prenasičeni. Seveda pretiravam, toda SSS slikajo izpraznjeno, sterilizirano in kastrirano podobo pop glasbe, blede romantičnosti in najstništvo sta samo neprepričljivi frazi, njihove praznine pa ne bi mogli označiti z nobeno dovolj učinkovito besedo. SSS so se potrudili in uporabili za producenta, očeta disko glasbe Giorga Moroderja, pokazalo pa se je, da iz tako ničeve »glasbe« ni mogel narediti kdove kaj, pa čeprav koketira z lepljenko (vločki zimzelenih ali klasičnih skladb) in uporablja obilico efektov, ki mu jih daje na razpolago studio. Vendar bi lahko rekli, da je čas Moroderja minil, da ga je nezdržno povozil Trevor Horn.

SSS so svoje početje skrpučali iz bujne zgodovine: blišča, požensčenosti in dvojnoljive spolnosti kempa in glem rocka; stripovske znanstvene fantastike in težkometalnega rocka; punkovske šokantnosti in plehke, hitro zapomnljive glasbe. Očitno na te limanice angleški najstniki niso šli. Nepotrebna licenčna izdaja, ki je odžrla že tako omejen denar za licenčne plošče, pa kvečjemu potrjuje, da je šlo za mednarodno načrtovano akcijo EMI, v kateri je svojo vlogo odigral tudi Jugoton. Malo več poslovne samostojnosti bi ta že lahko imel,

če je videl, da je v Angliji šel ves »veliki načrt« po gobe. Ali pa so odgovorni pri njem mislili, da bo balkanska mladež bolj naivna od angleške? Upam, da ne!

MARJAN OGRINC

VALLDEMOSA

VALLDEMOSA ALI »ZAVETJE« LJUBIMCEV FREDERICA CHOPINA IN GEORGE SANDOVE

Valldemossa je majhna vasica na Mallorci, enem izmed Balearskih otokov. Od glavnega mesta Palme je oddaljena le 20 kilometrov. Vasica je znana še iz 13. in 14. st., ko je bila Mallorca še kraljevina. Mallorški kralji so v Valldemosso odhajali na lov, kasneje pa so tam zgradili palačo, ki je bila l. 1399 predelana v kartuzijanski samostan. Samostan je bil zaprt šele 1835. V zimi 1838/39 sta v samostanu kratek čas prebivala tudi Georg Sandova in Frederic Chopin. Na otoku sta hotela ostati skrita nenasitno opravičljivim očem Pariza 6 mesecev. V Španiji je bila prav takrat državljanska vojna. Ker pa je otok spadal pod Španijo, je vojna pustila sledove tudi tu. Mallorca je bila polna beguncev, domačini pa zato tembolj nezaupljivi do tujcev.

Chopin in Sandova na otoku nista našla objubljenega paradiza. Problemi so se začeli že ob njunem prihodu, saj nista našla primerne bivališča (otok je bil ob tem času turistično še popolnoma nerazvit). Ko jima je to uspelo, je Chopin hudo zbolel za posledicami njegove stare znanke jetike. Nenaklonjeni domačini so ljubimca izgnali iz mesta. Jetika je pomenila zanje isto kakor kuga. Navidezno so bili problemi rešeni, ko sta skladatelj in pisateljica prispela v Valldemosso in se naselila v kartuzijanskem samostanu. Chopinovo bolezensko stanje se je nekoliko izboljšalo. Oba sta lovila trenutke skupne sreče in dela. Chopin je zopet komponiral, Georg Sandova je popravljala svoj roman Leilo. Tudi otočani so bili zelo aktivni: iz mesta se je hitro razširila vest o tujčevi boleznici. Samostan so označili s tremi črnimi križi, kar je pomenilo območje, okuženo s kugo. Chopinovo zdravstveno stanje se je zopet poslabšalo. Domačini v samostan niso več prinašali hrane. Sandova in napol nezavestni Chopin sta bila prisiljena zapustiti otok.

Takšne so bile razmere na Mallorci v prejšnjem stoletju. Danes pa je otok turistično zelo razvit. Del kartuzijskega samostana v Valldemossi so preuredili v Chopinov muzej, samostanske cerkev in lekarno. V prostorih, kjer sta bivala skladatelj in pisateljica, so razstavljene slike obeh umetnikov, pianino, ki ga je uporabljal skladatelj, v vitrinah pa je nekaj njegovih notnih zapisov. V eni sobi je velik koncertni klavir, na steni poleg njega pa visijo slike najboljših Chopinovih izvajalcev doslej. V Valldemossi namreč vsako leto priredijo koncert, na katerem nastopijo najboljši izvajalci Chopinovih del. Edina stvar, ne-

vredna Chopinovega genija, je prodaja malih kičastih spominkov. Turisti le-te pridno kupujejo. Mallorčani pa si z denarjem polnijo žepe na račun že davno umrlega Chopina, ki zopet ostaja praznih rok. Mallorco vsako leto obišče na tisoče turistov, Valldemossa pa na njej predstavlja (poleg majhne katedrale v centru mesta) največjo kulturno znamenitost, ki je resnično vredna ogleda.

IRENA SAJOVIC

GLASBA IN RAZUM



Uporaba glasbe — najsi bo zavedna ali pa ne — je tako raznolika in obsežna, da je v tako kratkem sestavku z besedami nikakor ni moč zadovoljivo zaobjeti. Zato se bomo osredotočili na en sam vidik, namreč na vprašanje poslušanja glasbe ob umskem delu. Splošno je znano, da tisti, ki niso vajeni ali sposobni »globinskega osredotočenja«, tega conditio sina qua non vsakega umskega dela, le težko prenašajo glasbo, kadar se intelektualno udeležujejo. Nekateri nadarjeni misleci in umetniki pa lahko ustvarjajo tudi ob glasbi, obstaja pa celo več znanih primerov, ko je bila glasba medij, ki je vodil k novim znanstvenim odkritjem. Matematik Ronald Graham je, poleg tega, da je ustvaril največje število, ki je bilo kdajkoli uporabljeno v matematičnem dokazu, zaslovel tudi po svojem pionirskem delu na področju t.i. Ramseyeve teorije. Za nas je zanimivo, da mu je bila pri teh miselnih dosežkih v pomoč tudi glasba, kakor je sam izjavil v nekem intervjuju: »Glasba je zelo koristna, saj mojemu razumu omogoča razmišljati o tekočih vprašanjih. Toda biti mora lepo zgrajena. Večina glasbe, zložene pred letom 1940, ima tipično in očitno zgradbo ter določene vzorce. Vzorce, ki jih lahko predvidevamo, obstajajo tudi v žonglerstvu, matematiki in računalniški znanosti. Če želiš iznajti nov žonglerski trik, kar od časa do časa poskusim tudi sam, je to skorajda že matematični problem. Preden zaspiš, rad prislunhem glasbi, in svojim mislim pustim, da svobodno tečejo. Mozart, Bach, Beethoven in Brahms so primernejši od Johna Cagea. Glasbena zgradba je prepletena z matematiko. Glasba igra, moje matematične misli pa tečejo in se z

njo združujejo. Glasba je primeren dodatek k razmišljanju, saj pomaga ojačiti vzorce, ki se bodo mogoče razvili v času med zbujanjem in spanjem. To pa je čas, v katerem naš nezavedni razum navadno razreši vprašanje s tem, da prek noči zavzre ves odvečni material in podatke ter se osredotoči na srž problema.«

P. AMALIETTI

Ilustriral: JURE PFEIFER

OD A DO Ž

afterbeat — iz angl. after — po in beat — udarec

1. s poudarkom izveden ton na sicer nepoudarjeni dobi ali pa na njenem nepoudarjenem delu

2. jazzovski ritem s poudarjeno drugo in četrto dobo v štiričetritinskem taktu

domra, domre — stara slovanska, staroruska lutnja s hruškastim resonančnim trupom, dolgim vratom in tremi ali več strunami, na katere se igra s trzalicco; izdelovati so jo začeli v 16. stoletju, in sicer v treh velikostih, velja pa za predhodnico balalajke, ki se razlikuje le po trioglatem trupu; tipičen narodni ruski orkester sestavljajo domre in balalajke

hellikon — iz gr.

1. starogrški, pitagorejski monokord s štirimi strunami (tudi tetrakord), ki je rabil za izračunavanje intervalov

2. kontrabasovska tuba s krožno zavito cevjo, ki se obesi čez rame in je v rabi zlasti v vojaških pihalnih godbah; podobna instrumenta sta še bombardon (ali pompar-don) in eufonion ali eufonij; v časih avstrogrške monarhije se je imenoval tudi »cesarski bas«

sekcija — del orkestra ali ansambla, ki ga sestavlja ena družina glasbil (npr. vsa pihala ali trobila) ali pa tista glasbila, ki imajo v orkestru ali ansamblu podobno vlogo (npr. ritemska sekcija, solistična sekcija, pihalna sekcija)



ČETRTO DESETLETJE XX. S

Evropske države in ZDA je konec dvajsetih let zajela gospodarska kriza. Rešitve in odzivi nanjo so bili različni; najusodnejši za nadaljnjo zgodovino Evrope je bil takratni vzpon desnice po italijanskem zgledu. Leta 1933 je s Hitlerjevimi prihodom na oblast Nemčija začela postajati močna militaristična država, ki si je pridobila zaveznike v fašistični Italiji in v daljni Japonski s podobnimi imperialističnimi in militarističnimi nagnjenji. Državljanska vojna v Španiji (1936—1939) je bila dobrodošel vojaški poligon evropskih desničarskih sil. Vse to ozračje tridesetih let se je stopnjevalo v izbruh 2. svetovne vojne (1. september 1939).

Mlado Sovjetsko zvezo, prvo socialistično državo na svetu, so po Leninovi smrti (1924), ko je vso oblast skoncentriral v svojih rokah Stalin, prav v tem desetletju zaznamovale zloglasne stalinistične čistke. Na drugem koncu sveta, v ZDA, je predsednik Roosevelt od leta 1936 naprej reševal gospodarsko krizo s programom New Deal.

Tehnični razvoj v tem času označujejo poleg radijskih tudi prve televizijske oddaje in prenosi ter prvi posnetki na tonskem traku. Močno sta se razvila tudi avtomobil in letalo. Največje znanstveno odkritje je bila gotovo cepitev uranovega jedra (Irena Curie 1937, Otto Hahn 1939), ki je povzročila tiho tekmo med Nemčijo in ZDA v tem, kdo bo prvi uspel iz tega narediti orožje.

Tudi umetnost in umetniki se času niso mogli izogniti. Na primer, med špansko državljansko vojno je bil ubit pesnik Lorca, Picasso je naslikal znamenito Guernico, pretresljivo obtožbo vojnega nasilja nad nedolžnim prebivalstvom. Leta 1937 so nacisti izpostavili v posmeh razstavo modernistov kot razstavo zavožene umetnosti (Entartete Kunst). V Sovjetski zvezi pa je vso priznana umetnost določala doktrina socializma.

Razmere v Evropi so povzročile veliko preseljevanje, beg v ZDA, tja pa se je že prej preselilo tudi vse osrednje umetniško dogajanje.

Novi svet — moderni svet

Modernizem v glasbi se je začel pred prvo svetovno vojno s Schönbergovim komponiranjem brez teme ali tonalitete, z novim pojmovanjem ritma pri Stravinskem in s podobno korenitimi odkloni Debussyja, Bartoka, Berga in Weberna. A vse to je nastalo na temeljih tradicije, potrebna pa je bila nova glasba, da izrazi novo dobo. Italijansko umetnostno gibanje — futurizem je z manifesti skladateljev vplivalo na glasbeno revolucijo. Leta 1913 je celo Debussy spraševal: »Mar ni naša dolžnost najti simfonična sredstva za izražanje našega časa, za napredek, smelost in zmage

sodobnih dni? Stoletje letala zasluži svojo glasbo!«

Najvplivnejši futuristični skladatelj **Luigi Russolo** (1885—1947) je zahteval glasbo, ki bo ostro uglašena z modernim življenjem, »umetnost hrupa«, sorodno zvokom in ritmom strojev in tovarn. Izdelal je številne intonatorje hrupa (intonarumori), mehanska pomagala za ustvarjanje poka-jočih, prasketajočih in brentečih šumov. Prikazal jih je pred vojno v Italiji in Londonu ter leta 1921 v Parizu, kjer so zbudili pozornost Stravinskega, Honeggerja in Vareseja. Russolo, ki je bil sicer slikar, je s poskusi nadaljeval do leta 1930, nato pa stroje pustil v Parizu, kjer so bili med vojno uničeni. Toda odločilni korak je bil storjen in glasba »obdobja strojev« je bila posebno v Parizu kmalu na vrhuncu mode. Izgnani Američan **George Antheil** (1900—1959) je prav tu leta 1926 povzročil senzacijo s svojim Ballet mécanique, ki ga je napisal za nenavadne učinke osmih klavirjev, osmih ksilofonov, mehanični klavir, dva električna zvonca in letalski propeler. Futuristični poganjek je bil tudi Honeggerjev Pacifik 231 iz leta 1923, orkestralna podoba gibanja lokomotive, ki smo ga že omenili. Futuristične ideje so segle tudi v Sovjetsko zvezo in skladatelji, sorodni konstruktivizmu, so tako estetsko stališče lahko zagovarjali kot zvestobo mestnemu proletariatu. Eden izmed njih, Aleksander Mosolov (r. 1900), se je poslovil s tovarniškim baletom Jeklo; odločnost mlade Sovjetske zveze pa so leta 1927 proslavili v Parizu z baletom Jekleni koraki Sergeja Prokofjeva.

Najbolje je navdušenje futuristov nad mestnimi zvoki izkoristil **Edgar Varese** (1883—1965). Leta 1915 je emigriral v Združene države, pred tem pa se je v Evropi temeljito seznanil z najnovejšo glasbo Schönberga, Debussyja in Stravinskega ter z Busonijevimi zamislimi o novi estetiki. Varesejeva prva ameriška skladba z značilnim naslovom Ameriques za 142 glasbenikov je polna nakopičene energije, v njej dinamična, sila tolkal

ustvarja ritmično ogrodje drznim zvokom pihal in trobil. Sledi ji (leta 1923) Hiperpri-zma za mali orkester (dve pihali, sedem trobil in nekaj tolkal), v kateri namiguje na mestni hrup in uporabi tudi sireno. Ta pet-minutna skladba, v kateri Varese prikaže svoje nove tehnike, je odkrita napoved, da se v glasbi začenja nova doba, obdobje znanstvene spodbude.

Varese je spoznal, da lahko tehnologija ustvarjalnemu glasbeniku veliko nudi. Povezal se je z akustiki, elektronskimi inženirji in graditelji instrumentov ter leta 1939 napovedal nov stroj, ki bo zmožen »doseči kakršnokoli frekvenco, še neslišan domet v nizkem ali visokem obsegu, nova harmonska veličastja, vsakršno razlikovanje zvočnih barv, dinamiko, prostorsko razmetanost zvoka po želji, ritme brez medsebojne zveze, ki se bodo istočasno križali... vse v dani prožni enoti časa, ki jo je človeško nemogoče doseči«.

V tem času je že obstajalo nekaj električnih strojev za proizvodnjo zvoka. Tu je bil začetnik Kanadčan Thaddeus Cahill, ki je leta 1906 prikazal instrument »telharmonium« in z njim spodbudil Busonijevo napoved elektronske glasbe. Po dveh desetletjih so se pojavili trije tekmeči: »aethero-phon« ali »teremin«, ki ga je razvil ruski fizik Lev Teremin, **Martenotovi valovi** (»ondes Martenot«) Francoza Mauricea Martenota in »trautouium« nemškega akustika Friedricha Trautweina.

Na teh instrumentih zvok nastaja prek elektronskih oscilacij. Najbolj uporaben in izpopolnjen je trautionij (avtor ga je predstavil na festivalu Nove glasbe leta 1930 v Berlinu), ki ima izjemen obseg in veliko dinamičnih možnosti. Že leta 1931 je Paul Hindemith napisal koncert za trautionij in godalni orkester, leta 1934 pa je Varese v svojem delu Equatorial uporabil dva tere-mina ali Martenotove valove. Vendar je večji tovrstni napredek omogočil šele magnetofon po drugi svetovni vojni.

New York je bil v dvajsetih in tridesetih letih prizorišče glasbenih inovacij vseh vrst. Publika je spoznavala dela Charlesa



Bela Bartók na krovu ladje Escalibur na poti v Ameriko leta 1940.

STOLETJA

Ivesa, na številnih koncertih je bilo moč slišati nove kompozicije. Mladi skladatelji so lahko pisali v časopis *Modern Music* in svoja dela objavljali v *New Music Edition*, katere urednik je bil skladatelj, pianist in muzikolog **Henry Cowell** (1897—1965). Ta je bil osrednja osebnost »ultramoderne« glasbe; prvi je predstavil tonski grozd (cluster) v klavirskih skladbah *The Tides of Manaunaun* (1911), v *The Banshee* začel uporabljati tudi npranost klavirja, klical po improvizaciji, puščal v partiturah odlomke, ki so jih izvajalci smeli urediti po svoje, izmislil si je »rhythmicon« — tolkalni instrument s klaviaturo. Ves čas je delal v korist nove glasbe kot založnik, propagandist in in pisec, svoja skladateljska odkritja je leta 1930 združil v knjigi *New Musical Resources*. V njegovi reviji so objavljali mnogi skladatelji, saj je bila odprta za vsakršno novo glasbo, tudi za Partcha in Cagea. **Harry Partch** (1901—1971) je popolnoma opustil tradicionalno komponiranje in začel izdelovati za svojo nenavadno glasbo lastne instrumente, ki jih je uglasil v lestvico iz trinštiridesetih mikrotonov v oktavi. **John Cage** (r. 1917) je prav tako omaloval tradicijo, v skladbi *First Construction* (1929) za 4 tolkala je ritmično sestavil oblike in številčne vzorce zvoka in tišine. Leta 1938 je začel pripravljati klavir s predmeti iz gume, kovine, lesa in papirja, ki jih je polagal na strune. Tako je dosegel učinek tolkalnega orkestra le z dvema rokama in eksperimentiral z zvoki na način, ki je kasneje postal vsakdanji v elektronskem studiu. Leto kasneje je z *Imaginary Landscape št. 1* ustvaril prvo komponirano skladbo za aparat z električno reproduk-



Skladatelj in glasbeni pedagog **Carl Orff** (1895—1982) je v svojih delih združeval besedo, gib in glasbo. Ritem mu je bil glavno gonilo, zato je največji poudarek dajal tolkalom. V tridesetih letih sta nastali njegovi deli *Schulwerk* (Šolske skladbe v petih zvezkih, 1930—35) in scenska kantata *Carmina Burana* (1937).

cijo zvoka — glasbeniki morajo skladbo izvajati skupaj s frekvenčnimi posnetki na gramofonskih ploščah, ki jim spreminjajo hitrost vrtenja na krožniku gramofona.

Sodobnost starega sveta

Glasbeniki v Evropi niso mogli biti tako moderni, kot kolegi v Ameriki, a bili so sodobni na drug način. Naslonili so se na vitalnost popularne glasbe, vsebino so jemali iz sodobnega življenja ali pa so s svojo glasbo služili socialnim in političnim ciljem.

Razburjljivi ritmi in bleščeče čista instrumentacija jazza dvajsetih let je ponudila novo svežino in nastala je obilica iz njega izpeljanih del: Milhaudov jazz balet *La création du monde* (1923), Ravelov blues v Violinski soneti (1927) in swing v Klavirskem koncertu v G-duru (1931), uspešna opera Ernsta Kreneka (r. 1900) *Jonny igra*, ki je obkrožila operne hiše po vsem svetu. Sami Američani so sledili temu valu z art-jazzom; Copland s Klavirskim koncertom (1926) in George Gershwin (1898—1937) z *Rapsodijo v modrem* (1924) za klavir in orkester ter s črnsko opero *Porgy in Bess* (1935). *Jonny* je bil primer opere z živo sodobno vsebino in okrog leta 1930 so mu sledile Hindemithove *Dnevne novice*, Maxa Branda *Strojni Hopkins* in Schönbergova *Von heute auf morgen*, same kritične komedije na sodobnost. A deli Beraška opera in *Vzpon in padec mesta Mahagoni* pisatelja Bertolta Brechta in skladatelja Kurta Weilla (r. 1900) se nista ukvarjali zgolj s sodobnim življenjem, ampak sta bili politično pomembni. »Opera«, je napisal Weill, »bo eden bistvenih činiteljev v vsestranskem

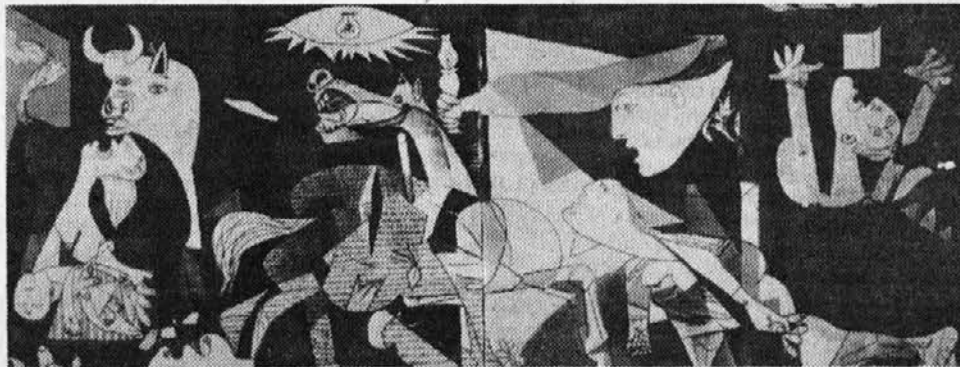
razvoju, ki najavlja prihajajoče odpravljajne vseh buržujskih umetnosti... Zato se mora odpreti k interesnim področjem najširšega poslušalstva, če hoče sploh še imeti kakšen smisel.«

V Mahagoniju bridki, skomercializirani zvoki jazza ne predstavljajo svobode, ampak so prisposoba gnilega stanja kapitalistične ureditve. Z Brechtom je dolgo sodeloval tudi skladatelj Hans Eisler (1898—1952), ki je ustvaril ogromno pesmi, zborov, gledališke in filmske glasbe. Bil je politično angažiran skladatelj in je v letih pred Hitlerjevimi prihodom na oblast in po vojni v Nemški demokratični republiki osnoval agit-prop glasbo.

V Sovjetski zvezi je postala Leninova zahteva, da mora umetnost »združevati čustvo, misel in voljo množic in jih navdihovati«, po njegovi smrti skoraj svarilo, da modernizma ne bodo tolerirali. Najbistrejši mladi skladatelj v novi republiki Dimitrij Šostakovič se je močno zavedal novih glasbenih dosežkov tega časa, vendar je bil zaradi uradne estetike »socialističnega realizma« leta 1936 prisiljen umakniti napeto psihološko dramo, morda svoje najboljše delo *Lady Macbeth Mcenskoga okrožja* (danes znano pod imenom *Katarina Izmajlova*).

V istem času so v nacistični Nemčiji vsako modernistično glasbo preganjali kot »boljševiško« in tako se je zgodilo, da so se zaradi ideoloških in političnih trenj v Evropi na pragu druge svetovne vojne znašli v ZDA skoraj vsi vodilni sodobni evropski skladatelji: Stravinski, Schönberg, Bartók, Hindemith, Eisler, Krenek, Weill...

Po Paulu Griffithsu pripravil
ROMAN RAVNIČ



Picassova *Guernica*



Henry Cowell



Arthur Honegger

PISMA

Dragi bralci,

dopisi, ki so prispeli za rubriko Pisma GM med 2. in 3. številko revije, so vsi iz Slovenj Gradca, s šole Franja Vrnčiča. Opisujejo tri zanimive dogodke, o katerih smo tako ali drugače v reviji že pisali, vendar bo najbrž prav, če slišimo o njih še izpod peres mladih dopisnikov oziroma dopisnic. Oglasile so se namreč Mateja Pevec, Stina Vošner in Tadeja Konečnik. S precej dolgimi prispevki so opisale pianistični nastop Kemala Gekića v Titovem Velenju, srečanje mladih dopisnikov v Ljubljani in nastop na kvizu GM v Titovem Velenju.

Iz vsakega od dolgih prispevkov sem za objavo odbral kak odlomek in tako je nastala sestavljenka, ki jo lahko preberete v nadaljevanju.

KONCERT KEMALA GEKIĆA

V torek, 11. novembra smo krenili z avtobusom proti Titovemu Velenju z namenom, da prisluhnemo koncertu mladega, komaj štirindevajsetletnega pianista Kemala Gekića. Ta sodi med najvidnejše pianiste mladega rodu, v katerem že dolgo blesti tudi ime Iva Pogoreliča. Gekić se nam je predstavil z deli poljskega skladatelja Frederica Chopina, s katerimi se je letos odlično odrezal v Varšavi na mednarodnem tekmovanju pianistov.

Tako je začela svoje pismo Tadeja Konečnik, osmošolka iz Slovenj Gradca. Njeni predstavitvi pa dodajam še odlomek iz Stininega pisma, ki priča o tem, kako se je poslušalka vživela v dogajanje in kako je iskala povezavo med pianistovo interpretacijo glasbe in izrazom na njegovem obrazu (sedela je namreč tako, da ni videla izvajalčevih rok):

Ko je pianist prišel na oder in sedel za klavir, je nekaj časa mirno sedel, da se je skoncentriral. Večkrat sem bila na koncertu pianista, a se nihče ni koncentriral na tak način kot Gekić. Zato sem imela občutek, da ga je strah. Toda kdor je dosti vadil, ga nima za kaj biti strah. In prepričana sem, da Gekić prav gotovo dosti vadi. Ko pa je začel igrati, sem dobila popolnoma drugačen občutek, ki se ga ne da opisati. Opazovala sem ga: na obrazu je imel žalosten izraz. Otožnost pa je odsevala tudi iz glasbe, ki jo je takrat igral. Bila je to neka počasna spevna melodija, ki jo je moral tiho zaigrati. V dvorani je vladala popolna tišina. Samo zvoki klavirja so odmevali v njej. Počasi je dinamična »označba« piano »dobila sesedo« crescendo in pianist je igral vedno glasneje. Čez obraz mu je šinil nasmešek. Morda se sam tega ni za-

vedal, meni pa se je vseeno zdelo čudno...

Za nameček pa še zadnji del Stininega pisma.

Ko smo se vračali domov, sem bila zelo žalostna. Ta koncert je v meni zbudil željo, da bi znala tako igrati, vendar vem, da se to nikoli ne bo zgodilo. Vseeno pa si želim, da bi nas ta pianist še kdaj obiskal.

Osmošolka Stina Vošner je bila tudi ena tistih dopisnic, ki smo jih po zaslugi njihovega lanskega sodelovanja povabili na letošnje 18. srečanje mladih dopisnikov, ki je bilo tokrat v Ljubljani. Iz njenega opisa tega srečanja povzeman najbolj zanimive odlomke.

V Ljubljano smo prispeli okoli 9. ure zjutraj. Do druge ure smo si ogledali mesto, nato pa smo odšli v Festivalno dvorano, kjer je Pionirski dom, v katerem so nas sprejeli. Tam sem tudi spoznala svojo gostiteljico. To je bila Tamara Mladenovič, učenka 8. razreda OŠ Hinko Smrkar. Ker se nam je že »mudilo«, smo odložili prtljago in odšli v kino Bežigrad. Tam smo si ogledali film Poletje v Školjki, za njim pa je bil še pogovor z ustvarjalci filma. Po filmu smo odšli na domove gostiteljev. Drugi dan smo zjutraj odšli na uredništvo Glasbene mladine. Spoznala sem Barbaro Nemec iz Ljubljane, ki je bila prav tako povabljen na to srečanje prek GM. Na uredništvo so prišli tudi učenci OŠ Tone Tomšič iz Ljubljane, se pravi člani pevskega zbora Modre ptice. Povedali so, da obstaja na njihovi šoli AGM (aktiv Glasbene mladine) in razložili, kako deluje.

Ura na uredništvu GM je zelo hitro minila in odšli smo si ogledat RTV. Tam smo med drugim videli studio, kjer snemajo TV dnevnik, pa studio

za Periskop in druge oddaje. Prišli smo tudi do sobe, kjer so spretno maskerke ravno pripravljale Mita Trefalta na snemanje oddaje Košnikova gostilna. Popoldan smo imeli prosto. Tovařišica, Barbara, Tamara in jaz smo sklenile, da obiščemo skladatelja Pavla Sivica. Odšli smo k njemu na dom. Tam se je razpletel zanimiv pogovor in kakor bi pihnil, je čas mineval in smo morali oditi. Naslednji dan je bila sobota — zadnji dan srečanja. Zjutraj smo se z avtobusi odpeljali na Rašičico — rojstni kraj Primoža Trubarja. Tam smo si ogledali njegovo domačijo, neki tovariši pa nam je na kratko opisal njegovo življenje in delo. Potem smo odšli v osnovno šolo v bližnjih Velikih Laščah, kjer je bila razstava in podelitev nagrad najboljšim glasilom. Ko smo se peljali nazaj v Ljubljano, smo dobili lističe in smo morali oceniti to 18. srečanje mladih dopisnikov. Na koncu je bilo tudi vprašanje: »Kaj bi predlagal za naslednje srečanje?« Skoraj vsi smo zapisali odgovor: »Da bi trajalo dalj časa.«

Zadnji del rubrike pa namenjam Kvizu GM 86. Na to temo sta se oglasili Mateja Pevec in Stina Vošner, članici ekipe OŠ Franjo Vrnčič iz Slovenj Gradca, ki sta zapisali tudi nekaj kritičnih pripomb. Najprej Mateja:

Me, deklice v naši ekipi, smo si kar naprej govorile, da ne smemo hiteti, da se nam ne bi vse skupaj zmešalo, da ne smemo biti preglasne, ker bi nas lahko diskvalificirali, in ne smemo biti živčne. In vse bi bilo lepo in prav, če nam ne bi vodja kviza povedal, da imamo za reševanje tekstovnega in slušnega dela vsega 21 minut. Saj me smo že enkrat bile na kvizu GM, kjer smo imeli na voljo vsaj 30 minut, če ne več.

Komisija je pričela deliti testne pole. Tedaj pa je prišel vame strah. Noge so se mi začele tresti in mrzlica me je obila po vsem telesu. Roke so mi postale čisto mehke...

Pričeli smo z reševanjem testa. Stina iz naše ekipe je pisala, kolikor hitro je mogla, z Majo pa sva ji pravili odgovore. Pri vprašanju »Kaj se je zgodilo 6. septembra 1944?« je Stina takoj zapisala, da je takrat prvič nastopil PZ Srečko Kosovel. Toda na tisti dan se je sigurno zgodilo še kaj drugega. To vprašanje sploh ni bilo logično postavljeno. Bolje bi se glasilo »Kdaj je prvič nastopil PZ S. Kosovel?«.

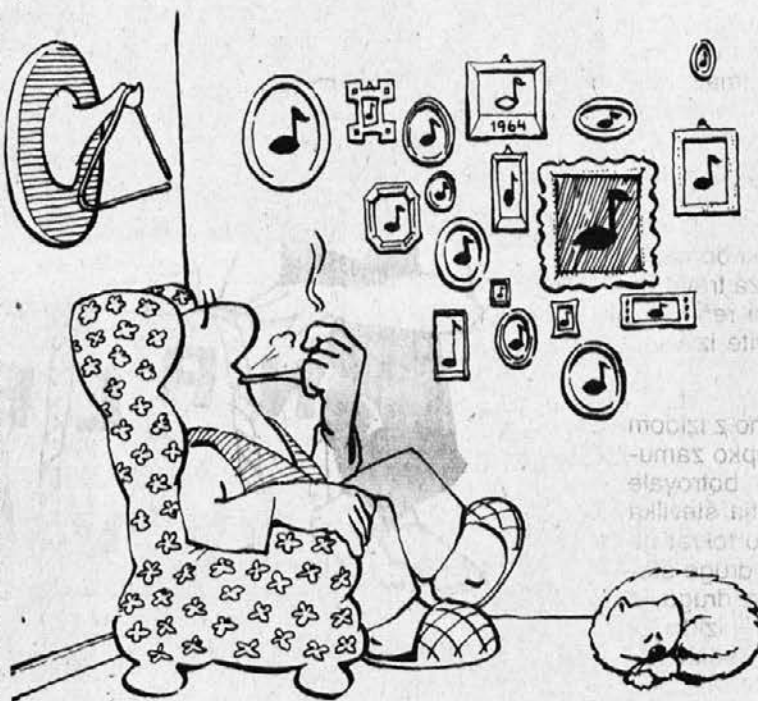
Naj opišem zdaj še slušni del kviza. Odlomek iz pesmi ali skladbe naj bi poslušali petnajst sekund in bi med poslušanjem že zapisali avtorja skladbe in njen naslov. Po čisto kratki pavzici (še tri sekunde najbrž ne) pa je že bila na vrsti naslednja pesem. Na koncu naj bi nam ostalo še trideset sekund, da bi pregledali test, če je vse prav. Toda to je nemogoče, saj v tridesetih sekundah, ki to sploh niso bile, še računalnik ne bi zmožal pregledati vsega, kar je prej napisal v 21 minutah. Torej, pobrali so nam teste in nas povabili na malico. Skoraj vse ekipe so dejale, da niso rešile vsega, kar je bilo tudi nemogoče. Tedaj pa je naša ekipa iz glasbene šole — naša nasprotna skupina, pričela govoriti, kaj vse so napisali in kako. Odgovori, ki jih me nismo napisale, so kar deževali. V nas se je začel prebujati strah: »Kaj imamo res toliko narobe?« Nemogoče, sem pomislila, toda odgovori so še kar deževali, zato sva s Stino kratko malo pričeli jokati. »Toliko smo se učile, pa da bi bile sedaj zadnje,« sva govorili s solzami. »Kaj je bil ves naš trud zaman?«

V nadaljevanju, kot piše Mateja, pa je prišlo do preobrata, kajti proti pričakovanju se je izkazalo, da je ekipa OŠ Franjo Vrnčič — zmagala! Ko boste tole brali, bo najbrž mimo že tudi finalno tekmovanje. Morda je prišla ta ekipa tudi do finala ali pa celo zmagala... Sicer pa za konec še kritičen odlomek iz Stininega opisa, ki je namenjen organizatorjem kviza:

To tekmovanje mi bo še dolgo ostalo v spominu. Bila sem sicer zelo vesela, a vseeno s tem kvizom nisem bila zadovoljna. Morali bi nam že prej povedati, da na tem kvizu preverjajo poleg znanja tudi hitrost pisanja.

V upanju, da bo do prihodnjic spet dovolj gradiva za objavo in da bo med dopisi tudi kaj prispevkov na naš natečaj »Moje glasbilo«, vas lepo pozdravljam.

VAŠ UREDNIK



KAJI

REŠITVE IZ DRUGE ŠTEVILKE

Teh tokrat zaradi velikih težav s pripravo druge številke in nato njene zamude (tako smo redakcijo druge in tretje številke opravljali skoraj že skupaj) ni bilo. Reševalcem se opravičujemo za našo zamudo. Da pa ne bodo prikrajšani, pa nam lahko v enem tednu po prejemu te, tretje redne številke, pošljejo rešitve obeh zadnjih dveh križank. V upanju, da bomo neprijetnim zamudam naredili konec:

uredništvo revije GM



SESTAVIL IGOR LONGYKA	PISec DRAM	SLAVEN IT SLIKAR IZ 16. STOL. (PAOLO)	KILO-VOLT KONJSKA KRMA			KMETIJSKA ZADRUGA		KRILo RIMSKe KONJE-NICE		STANE UREK	MALIK	MAJHEN NIHAJ	ITAL LETO VISCE NA SICILIJ. ZNANO ZE V ANTIKI
AVTOR OPERE RUSALKA (ANTONIN)								SKOĐLJIVA ZGANA PLUČA IZ PELINA LIST ZA NAJMLAJŠE					
POTRDILO O PREVZEMU BLAGA								IME ITAL. FILM. IGR. CARDINALE KOČE					
CIRKUŠKI PROSTORI						IME SLOV. SLIK. IN GRAFIKA MEŠKA				MEDMET EDVARD KARDELJ			
NEPREMAGAN AMER. ATLET NA 400 m OVIRE (EDWIN)						ORF. CARL OBRAMBA		NAS ČERKVENI SKLADAT. (LEOPOLD) DIM: SAJE					
ANTON NOVAČAN			MAJHEN KEBLIC VRSTA PINGVINA									JANEZ MEJAC MAKED. KOLO	
TUJE ZEN. IME				OKRAJŠAN PODREDNI VEZNIK	PRIVI PREDSEDNIK AVNOJA (dr. IVAN) MOSTAR							ORGANI VIDA S. IN 13. CRKA	
GLAVNO MESTO PAKISTANA										GRM S TROIM LESOM ŽVEPLO			
NEDAVNO UMRLI FINSKI PREDS. (URHO)													MOČVIRSKA PTICA



Dragi mladi reševalci, tudi v tej številki vam ponujamo zbir črk, iz katerih skušajte sestaviti čimveč znanih pojmov. Ti naj imajo najmanj po štiri črke, ki se v besedi ne smejo ponoviti — ne pozabite, da morajo biti samostalniki v 1. sklonu ednine. Spet razpisujemo **tri nagrade**: eno dobi reševalec, ki bo našel največ pojmov, drugo reševalec, ki bo našel največ glasbenih pojmov, za tretjo pa bomo izžrebali med vsemi rešitvami pojma, ki ga lahko sestavite iz vseh navedenih črk.

Najbrž ste opazili, da smo z izidom druge letošnje številke krepko zamudili. Tehnične težave so botrovale temu, da sta druga in tretja številka izšli zelo blizu skupaj, zato tokrat ne moremo objaviti rešitev iz druge številke. Objavili jih bomo za drugo in tretjo številko šele v četrti, ki izide januarja. Rešitve skušajte poslati **do 26. decembra** na naš naslov: Revija GM, Kersnikova 4, Ljubljana.



NE POZABITI SVOJEGA



Miško Baranja in Andrej Sobočan iz Murske Sobote, učitelj in učenec, se ukvarjata z nečim zares zelo redkim, z igranjem na cimbalu. Oba igrata tudi v skupini **Beltinška banda**, ki goji **prekmursko ljudsko glasbo**. Beltinška banda pa je ena redkih, če ne morda celo zadnjih muzik, ki še na starinski način, na pristnih ljudskih glasbilih ohranja glasbeno izročilo svojega kraja.

GM: Kaj je za vaju ljudska glasba?

MB: Za našo skupino, še posebej zame, je to nekaj največjega. Radi bi ohranili vsaj to, kar so nam zapustili pradedje v glasbi, če že ne moremo drugega.

AS: Zame je prekmurska glasba nekaj posebnega. V njej občutim sebe, duh svoje zemlje, krajine; v napevih in besedilih slišim in občutim, kako so tu ljudje trpeli, delali, garali in vso to bridkost pa tudi veselje prenesli v svojo glasbo prav na poseben način. Po njem se naša glasba loči od glasbe drugih slovenskih pokrajin.

GM: Od kod jemljete pesmi in ples, glasbo, ki jo izvajate?

MB: Od naših starih, prastarih. Kociprovi so to imeli, kot vaški muzikaši, stalno na sporedu, ker so to ljudje želeli. Tudi mi smo na gostuvalnih morali igrati mrkevco, šošarsko, sotiš pa vanjkoštanc in podobne. Pesmi nam je lepo zapisal in njihove značilnosti opisal Josip Dravec, plesov pa so nekaj zbrali že Marolt, pa Kavaš v Beltincih, Ramovš in drugi. Tudi sam si kaj izmislim.

GM: Omenila sta zapuščino — ali ljudska glasba danes ne nastaja več, ali ljudje nimajo več lastnih idej?

AS: Zagotovo ljudska glasba še nastaja, ljudje še danes izražajo svoje misli v besedilih in glasbi. Tudi veliko tega, kar slišimo danes, je ljud-

skega, vendar sodobnejšega časa in vsebuje tudi veliko tujega.

MB: Prekmurci imamo veliko svojega, nismo tako siromašni, kot smo se sami delali. A boli nas lahko, ker mladina kar naprej nekaj išče v tujem, svojega pa ne izpopolnjuje.

GM: Današnja glasba je polna najrazličnejših tujih primesi, vsebovati pa bi morala melos svojega kraja. Morda pa ljudje svojega lastnega ne poznajo več?

AS: To je zato, ker v medijih slišimo vse manj domačega, ljudje, posebej mladina pa pobira tisto, kar največkrat sliši. Komajda enkrat tedensko sliši na radiu kakšno ljudsko. Tako celo tisti, ki obiskujejo glasbene šole, igrajo doma za lastno veselje to, kar slišijo; sploh nimajo svojih idej.

MB: Mislim, da bi morali ljudem ljudsko glasbo bolj približati na ploščah in kasetah ter v radijskih in TV programih. Če ni — ni, če pa bi to nekdo forsiral, bi bilo najbrž bolje. Kdo bo to storil? V Prekmurju smo trenutno edini, a kot izgleda, gremo tudi mi že proti zadnjemu. Moram reči, da sem se v ljubljanskih Križankah (op.: maja 86 na prireditvi Druga godba) kar začudil, da je mladina našo glasbo tako dobro sprejela. Najbrž je je željna, pogledajte — zmenjeni smo bili za pol ure, igrali pa smo uro in pol.

GM: Glasba, kakršno danes slišimo v medijih, je avtorska, avtorji so znani, na primer Avseniki v domači zabavni glasbi. Mislita, da bo od tega kaj ponarodelo, postalo ljudsko?

MB: Kaj vem, lahko da bo, toda postali so strašno komercialni. Mislim pa, da se to lahko zgodi, ker bo to narod dolgo nosil v sebi. Pogledajte naše skupine, večinoma igrajo skladbe znanih ansamblov, kot da se svojega ustvarjanja sramujejo.

AS: Kot Prekmurci razumemo vsa slovenska narečja in melodiko, bi tudi drugi lahko razumeli nas in našo muziko.

GM: Kaj pa vaša skupina, Beltinška banda?

MB: Pravilno je Beltinška banda Kociper-Miško Baranja. Trenutno igramo v zasedbi violina, klarinet, cimbalu in kontrabas, po potrebi imamo tudi pevko. Bilo nas je pet, lani smo izgubili violista-kontro; to bi nujno potrebovali, ampak violistov enostavno ni, tudi v glasbenih šolah ne. S skupino sem začel igrati še kot mladenič, takšen, kot je Andrej. Takrat so bili v njej še očetje (Jančijev, Jožijev): Slučajno so me povabili k sodelovanju za neko filmanje. Pogledovali so me nezaupljivo, kaj bo ta »dečak«! Jaz pa sem melodi in igral. Improviziral sem, kot to počnem še danes. Kaj bi igral melodijo, to igrata violina in klarinet, da pa bi štrckal le puste akorde, je dolgčas. Ostalo je odvisno od mojega razploženja. S skupino sem potem nastopal stalno, zraven pa sem igral še v lastnem ansamblu, s katerim sem se takrat preživljal. Čez dve leti bomo imeli petdesetletnico skupnega nastopanja. Ogromno smo preigrali doma in v tujini, tudi sedaj veliko nastopamo. Vrsto let sodelujemo tudi z beltinško folklorno skupino.

GM: Andrej, kako si ti, sedaj devetnajstletni mladenič, prišel do cimbalu?

AS: Še kot pobič sem z očetom in materjo velikokrat prišel k Mišku v gostino. Moj oče je njegov mesar. Vedno sem bil zraven cimbalu, občudoval sem spretnost Miškovih rok, kako povezujejo med sabo pocimbalah razmetane strune, njihov zvok. In želel sem si, da bi kaj takega tudi sam znal. To sta opazovala Miško in moj oče in me nekoč vprašala, če bi se jih želel učiti. S strahanskim veseljem sem privolil in tako se je začelo. Svojega instrumenta nisem imel, ker je

drag in zelo redek. Ko sem se učil kakšni dve leti, sta me z različni »fintami« preizkušala, da ne bi za cimbalu metali denarja v prazno. To sem dobro prebral in potem sta iskala po celem Prekmurju ter končno našla cimbalu v Čakovcu na sosednjem Hrvaškem. Nato je šlo lažje, ker sem lahko vabil tudi doma. Igranja me je učil Miško Baranja, teoretični del pa sem obiskoval v glasbeni šoli. Vsako leto je prišla iz glasbene šole štiričlanska komisija in me ocenila, tako da sem končal nižjo glasbeno šolo. Najbrž sem edini učenec kakšne glasbene šole pri nas, ki igra cimbalu. S svojim učiteljem sem zelo zadovoljen, če bi bili takšni tudi v ostalih šolah, bi učenci najbrž bolj z veseljem hodili vanje. Vse moje krize sva zlahka prebrodila in vcepil mi je ljubezen do te glasbe.

GM: Kaj pa tvoji vrstniki, ki vedo, s čim se ukvarjaš, kako te sprejemajo?

AS: Večinoma me občudujejo, velikokrat me vprašajo: »Kdaj boš doma, da te slišim igrati?« Dostikrat jim iz zafrkancije zaigram kaj rockovskega, to jim je silno všeč. Drugi so bolj navdušeni nad ljudskimi, najbolj pa jih preseneča zvok cimbalu, ki ga manj poznajo. Veliko jih tudi misli, da se da nanje igrati le narodne, ker česa drugega še niso slišali. Igrati pa se da vse, kot na drugih akordičnih glasbilih. Cimbalu imajo 123 strun, ki so pripete na leseno mizo. So madžarski instrument, izšle so iz opreklja. Strune so kovinske, potrojene kot pri klavirju, nanje se udarja s palčkami, na katere je s sukancem ovita vata. Strune so razporejene kromatično, a ne povsem zapored, kar je precej komplicirano. Imajo tudi pedal, ki deluje podobno kot pri klavirju, dušilci od spodaj pritisnejo na strune.

MB: Poznamo dve uglasitvi; najina je klavirska, pri židovski pa so vse strune za pol tona nižje. Tako je tudi razpored drugačen in se je treba drugače naučiti. Najine so znamke Schunda, pred kratkim pa sva videla sodobnejše, slovaške, ki imajo jeklen okvir in zelo lep zvok, nekaj vmesnega med klavirjem in cimbalami. Ampak svojih zanje ne bi zamenjal. Pri cimbalah morata biti dobra oba dela: sprednji in zadnji — spredaj so cimbalu, zadaj pa človek! Cimbalistov je pri nas zelo malo, morda vsega skupaj pet, ki igrajo kaj več kot le melodijo. Tako je najbrž tudi zato, ker je cimbalu težko dobiti. Eden boljših, ki trenutno igra v Čardi, je bil moj prvi učenec, leta 1943.

GM: Kdaj pa ste vi prišli do cimbalu?

MB: Učiti sem se jih začel z desetimi leti. Oče jih je kupil in učil me je učitelj, ki smo ga »uvozili« iz Čakovca. Tam so bile tri, štiri dobre muzike s cimbalami, ki so jih imenovali ciganske, čeprav to niso bile. Tako so jim rekli zaradi zasedbe, tudi naša, beltinška je taka. Tudi takrat ni bilo nič več cimbalistov, kot jih je danes. Moj učitelj me je učil seveda vse po notah, na pamet niti udarca nisem smel narediti. Morda je bila to napačna in sem potem s toliko večjim veseljem igral po svoje. Mislim, da je treba znati oboje: igrati z not in improvizirati. Igram cimbalu; te seveda najboljše, harmoniko in vibraton, poučujem pa še violino in kontrabas.

GM: Kaj mislite, zakaj se glasbe vaše skupine ne dobi na ploščah, kasetah?

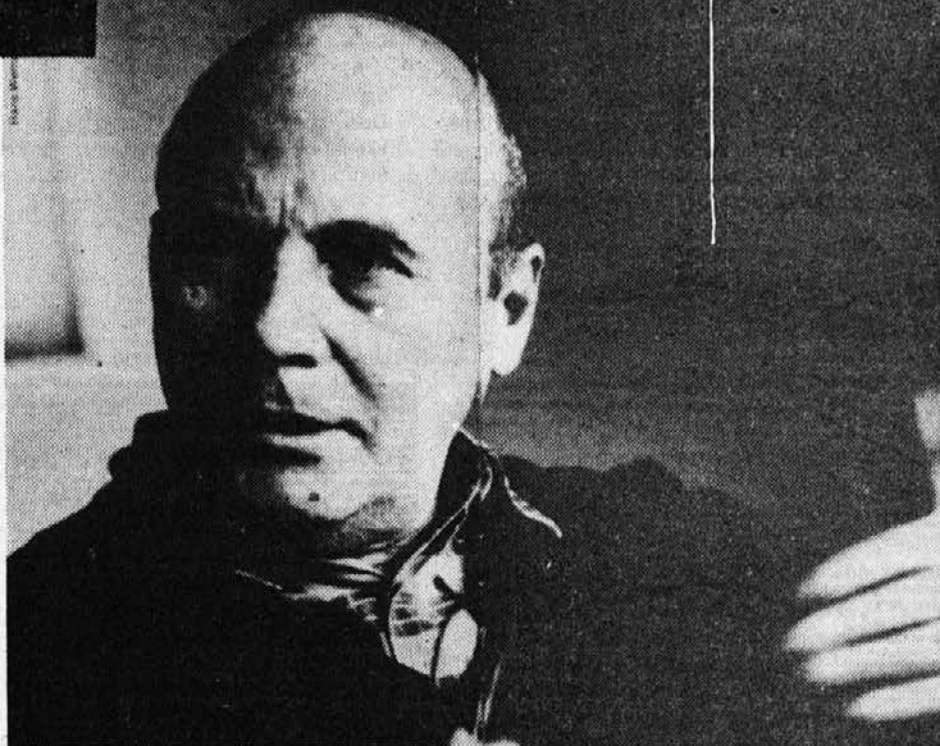
MB: Pred leti smo z Mirkom Ramovšem posneli kaseto s plesi, ki je najbrž razprodana, če je ni dobiti. Radi bi pa posneli tudi pesmi, a nimamo finančnih zmožnosti. Kdor ima danes denar, lahko snema, kdor ga nima, pa ne.

ROMAN RAVNIČ

Fotografiral: **BOŽIDAR DOLENC**

H. W. HENZE

HENZE O SEBI IN O GLASBI II.



Vprašanje: Kakšne družbene predstave o glasbi si imel nekoč in kakšen odnos do občinstva si želiš?

Henze: Po izkušnjah s fašizmom sem mislil na neke vrste očiščenje s pomočjo nove glasbe. Pri tem nisem bil osamljen, podobno so mislili in delali tudi drugi, npr. Luigi Nono, ki je leta 1950 prišel v Darmstadt, in Bruno Maderna. Na oba je vplival Hermann Scherchen. Mislili smo na možnost, da s pomočjo glasbe in v glasbo vpejemo intelektualno in moralno spremembo, počlovečenje, svobodo, ustvarjalno humanistično svobodo, prevzem in novo oblikovanje starih oblik. Demokratično glasbeno mišljenje. Luigi Nono je nato dokaj spektakularno iz Darmstadta izstopil, ko je — z veliko zamudo — tja prišel Cage, mislim, da je bilo okoli 1958, in navdušil ves svet, posebno stockhausnovski in boulezovski z veselo poslanico brezstrukturnosti, aleatorike in nemalo prispeval k propadu stroge serielnosti. Nono je bral pamflet proti Cageu in njegovi ideologiji ter za vedno zapustil Darmstadt. Že dolgo tam ni imel kaj istati. Njegova glasba je mišljena za množice, je nehermetična, prijazna. Nono se je darmstadtskih »diskusij« komaj udeleževal, sploh pa ne bojov sil, ki so jih tam inscenirali.

Kar zadeva moj odnos do občinstva, se le malo razlikuje od Nonojevega. Vedno sem rad

videl, da posluša mojo glasbo mnogo ljudi in jo lahko razume. Odklanjal sem nesmisel pisanja od naročila do naročila brez stalnega poslušalstva. To me je dolgočasilo, nisem hotel, da me slišijo trije kritiki, o tem pišejo in da je s tem konec. Nato naslednje naročilo, ki gre spet po istem kopitu itd. Človek je skoraj povabljen, da opusti poslušalce, da njihove zahteve ignorira kot neumne in da glasbo naredi tako brez učinka, kot je le mogoče. O takšnih nepravilnostih se ni moglo v Darmstadtu niti govoriti, sploh pa ne o možnih alternativah... Tako me to sploh ni več zanimalo, dolgo sem že vedel, kaj hočem, to je stvar mojih lastnih zahtev in doživetij, predvsem pa želim stik s poslušalcem. Kar je naredil Nono, sem do neke mere razumel in mu sledil s spoštovanjem. Cenim tega velikega kontrapunktika iz humanistične beneške šole danes tako kot nekoč... Pri izvedbi opere Boulevard Solitude iz 1950—51 (snov obravnava že dvakrat poprej uglasbeno zgodbo o Manon Lescaut), ki vsebuje vulgarno glasbo iz različnih strani v smislu dialektičnega nasprotnega učinka, citira pariške music halls in takrat modni simfonični jazz (Stan Kenton), sem doživel, da je občinstvo prisluhnilo moji glasbi. In opazil sem, da lahko delam, kar mi pripada. To je bila pomembna, odločilna izkušnja. Glasba kot govorica, sintaksa, sredstvo komunikacije in učilo. Odtlej sem si prizadeval pisati takšna dela...

Vprašanje: Če na kratko povzameva najin dosegani razgovor, bi rekla, da je mlad skladatelj, ki je srečno preстал dobo fašizma, zbudil velika pričakovanja in upanja s svojimi deli, v kateri je vnesel novo glasbo. Hitro je uspel, našel založbo, zasuli so ga z naročili. Iskal je stik z občinstvom, kar ga je privedlo v nasprotje z velikim delom obenem enako starih vrstnikov in »njihovim« tiskom, pa zbudilo pri prej konservativnem občinstvu in delu tiska reakcije, ki so mejile na škandal. Kako si to zdržal in kako se počuti avtor v takšni družbeni in kulturni situaciji?

Henze: Počutil sem se osamljen. Vsekakor pa sem živel tudi v času teh škandalov (ki so odmevali v mednarodnem tisku) že v Italiji, kamor sem se vedno znova vračal kot domov, dokler ni Italija tudi zares postala moj dom (opera Boulevard Solitude je tudi tam, 1954 v S. Carlu v Neaplju in nato še posebej v Teatro dell'Opera v Rimu povzročila dva škandala, ki si ju je vredno zapomniti). Toda čas selitve je bil vendar precej grozen. Torej, da nekoliko ilustriram. Konec leta 1949 sem bil v Zahodnem Berlinu pri izvedbi svojega dela Wundertheater, ki je bilo prvi poskus, da bi naredil opero za igralce (pozneje sem ga predelal za pevce), ko sem dobil telegram, da je Hilpertovo gledališče v Konstanzi, kjer sem bil zaposlen, propadlo in da je moj »job« tam propadel. Izvedba Wundertheatra ni uspela, saj jo je modernistični diletantizem naredil za nespoznavno, pa čeprav gre za preprosto delo; to je Cervantesov intermezzo, ki ga je treba igrati realistično, namesto tega pa so naredili iz njega brezvezno predstavo. Ko sem vprašal režiserko, kaj je mislila, je menila, da je mislila na Picassa (česar nikjer v predstavi ni bilo slutiti).

Bil sem torej v Zahodnem Berlinu in brez denarja in ker nisem vedel, kam naj grem, sem ostal kar tam. Bil sem absolutno očaran od te prve metropole v svojem življenju, zaljubil sem se vanjo in veliko mi je bilo do tega, da me to mesto prizna za skladatelja. Malo mi je že pomagala izvedba Wundertheatra, ker sem spoznal ljudi v glasbenem svetu, ki so se trudili, da mi najdejo »job«. Tako sem, denimo, v začetku leta 1950 dirigiral svojo baletno glasbo Jack Pudding za radijsko produkcijo. Šlo je zelo slabo, ker sem bil dirigiranja nevešč. Stvar je propadla. Moral sem si sposojati denar, ki ga nisem mogel vrniti. Nato je poskušala Tatjana Gsovsky — pri njej sem stanoval in prek nje sem spoznal mnogo ljudi, kot denimo Borisa Blacherja, Gottfrieda Einema in Heinza Cramerja, ki je pozneje napisal libreto za Kralja Jelena, dobiti zame naročilo pri Državni operi Unter den Linden za balet o Ikarusu, vendar brez uspeha. Poleg tega sem imel tedaj še težko love story — in enostavno nisem več vedel, kako naprej. Skratka, vse je šlo narobe v tej ledeno mrzli črno beli snežni zimi, teman trenutek. Bil sem bolan, tedne dolgo sem ležal v bolnišnici, kjer me je kot edini hodil redno obiskovat Paul Dessau. Skoraj vsak dan je naredil dolgo pot do mene, mi prinesel nekaj pomaranč, jabolk, knjige (spominjam se knjige Eisler-Adorno: Kompozicija za film) in nato sva govorila o glasbi, gledališču, politiki. Z mano se je pogovarjal kot s sebi enakim. Iz tega je nastalo veliko prijateljstvo, ki je trajalo mnogo leta, do njegove smrti. Mnogo svoje politične izobrazbe dolgujem njemu, marksistu, humanističnemu moralistu. In nato so mi pomagali dobri ljudje, stanoval sem pri profesorju prava na heidelberški univerzi in njegovi družini. Pre-

pustili so mi šoferjevo sobo in bil sem domači učitelj njihovih otrok. Tu sem pisal vse poletje leta 1950 svojo Whitman-Lieder. da bi dobil nekje mesto, medtem pa sem živel na njihove stroške. Končno sem dobil »job« v gledališču v Wiesbadnu. Tam sem komaj kaj komponiral, ker sem moral od jutra do večera delati za gledališče. Sicer pa vsak mlad skladatelj pozna takšne situacije: če ima »job«, ima sicer denar, ne pride pa do komponiranja. Če pa komponira, navadno nima denarja. To je težka in žal tudi stalna situacija.

Osama, o kateri sem govoril, pa je nastala tudi zato, ker sem se tedaj vedno manj razumel z razvojem darmstädtskega gibanja, ker sem si glasbo drugače predstavljal kot to, kar je začelo postajati pri večini smer in tržnost določajoči diktat. To zvezo med radijskimi postajami in elektronskimi studiji, projekt o mehanizaciji glasbe v predfabricirane produkte, sem vedno bolj odklanjal. Morda zveni nekoliko čudno, vendar sem pogosto pomislil, da ima težnja narediti glasbo brez govornice nekaj skupnega s poskusi vplivanja vladajočih na množice prek medijev.

Vprašanje: Iz kakšnih razgovorov bi se to lahko zgodilo? Ali bi lahko težnja k abstrakcionizmu in k aparativnemu kot tudi formalno-tehničnemu igrakanju bila tudi rezultat družbenih procesov, da ne bi prišli spet na katastrofalen način v službo?

Henze: V kakšno službo takrat? Morda v Adenauerjevo? Bójim se, da se tega mnogi kolegi ne bojijo. Prej ima to morda opraviti s procesi spodrivanja. Toda drugi vzrok, zakaj so to enigmatično težnja, ki je imela na sebi nekaj mističnega, da izrazito katoliškega, tako energično podpirali, je bila pač v tem, da so hoteli preprečiti, da bi ljudje dojeli glasbo kot komunikacijsko sredstvo zase, kot nekaj preprostega, vrščnega, razumljivega, kot izrazno in komunikacijsko sredstvo med ljudmi, kot sredstvo za jamoosvoboditev in za evolucijo. Westfalski slikar Werner Gilles je bil pozoren kritični opazovalec svojega časa in je slabo sodil o razvoju glasbe v tej povojni Nemčiji. Najslabše zanj pa je bilo to, kar sicer ni imenoval komercializacija, ač pa je menil, da so mlade ljudi v njihovi neizkušeni in odvisnosti odvrnili od lastne poti in o morali pristati na ta enigmatično-elitarni ton in tako postati neučinkoviti in brez govornice.

Toda ta fenomen je bil samo eden od mnogih. Letom okoli 1950 sodi tudi prepoved KP Nemčije, stare tovariše so spet zaprli, v glasbenih krogih nisem nikoli slišal govoriti o tem. Glasba je nepolitična! (Sicer pa so s temi prepovedmi tržnili tudi delavsko glasbo in demokratične inicijative ljudske pesmi!) Enzesberger je bil eden od intelektualcev v Zvezni republiki Nemčiji, je takrat javno nastopil proti tem aretacijam. Tudi smo brali v tisku o rehabilitaciji »nemških vojakov«. Vprašal sem se, ali nastaja spet nova moda. Odgovor se je glasil: In če! In veliki napovedi v revijah Lepo je bilo biti nemški vojak! ter dobro, kar je kazalo na rehabilitacijo nemškega militarizma. Torej, vse to je bilo že zelo »lever« krmarjeno in nato je prišlo tudi že do ve okusno narejene mirovne in obrambne nade — leta 1945 sem mislil, da se to ne bo več zgoditi. Težko je bilo. Videti je bilo kot stopna vrnitev k starim strašnim pojmom, s katerimi si si lahko predstavljal tudi prejšnje okoliščine. K temu je prišla nato še moja zborna osamitev — homoseksualca — brezno še dobro ohranjenemu »zdravemu

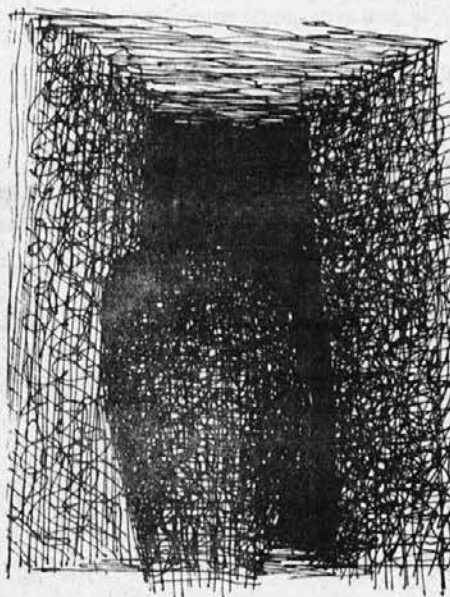
ljudskemu občutju« (in okusu občinstva!) — o vsem tem bi vam lahko pripovedoval še in še. Torej tako ne bi smel, denimo, vzeti s seboj Fernanda, svojega kalabrijskega prijatelja, na party za Stravinskega pri Blacherjevih! (Pri tem je bil videti bolje kot vsi drugi — razen Stravinskega). Ali: nekega jutra ob šestih je prišla policija, da aretirajo mene in mojega prijatelja. Ločeno sva bila zaslišana, in takrat je bilo neizbežno tajiti zaradi tega, da se izognemu procesu in zapori. To se je zgodilo pozimi 1948/49 v Konstanzi ob Bodenskem jezeru, zahvaljujoč ovadbi gospodinje. Ni čudno, da sem že takrat pomislil na izselitev.

Takšne izkušnje sodijo h klimi 50. let. To pomeni, da si je treba izmisliti vedno kaj novega, da moraš stalno prodajati nove stvari, da ne smeš zastarati. Tako je skladatelj v poznokapitalističnem svetu bolj ali manj majhen industrialec, podjetnik, katerega proizvod ne sme v pozabo. V teh letih sem bil večkrat »out« in s takšnimi gibanji trga moraš znati opraviti, sam poskrbeti zase ali pa si izgubljen. Zato potrebuješ tudi statusne simbole (ali ne?) avto, obleke, hišo, redno plačevati obroke, odpovedati se počitnicam, kupiti gramofon, abonirati se na izdaje, kazati se na festivalih, vedno imaš vtis, da moraš poskrbeti za senzacionalne dosežke, kakor plesalci na vrvi, poklicni boksarji ali čarovniki, da konsumiraš, da delaš, da bi še več konsumiral in si priskrbel še več presenetljivih aparatnih umetnin.

Vse to so pritiski, ki te zavirajo, da bi artikularil iz lastne perspektive in lastnih upanj ter šel do temeljev tega, kar se dogaja v svetu, da bi se lotil vprašanj družbenih odnosov. Tako se zgodi, da vedno pogosteje ugasneš radio, če so poročila, da ne bereš časopisov. In saj so nam vedno govorili: Ustvarjaj, umetnik, in ne govori! In: Glasba nima ničesar skupnega s politiko. Mislim, da je za vsakogar, ki je bil ali je v mojem položaju, pomembno, da živi tako, da lahko svoje okoliščine vsaj nekoliko sam aranžira ter da mu je dovoljeno, da vseh dolžnosti ni treba stalno opravljati. To je edini luksuz, ki si ga lahko umetnik v tem sistemu priobri.

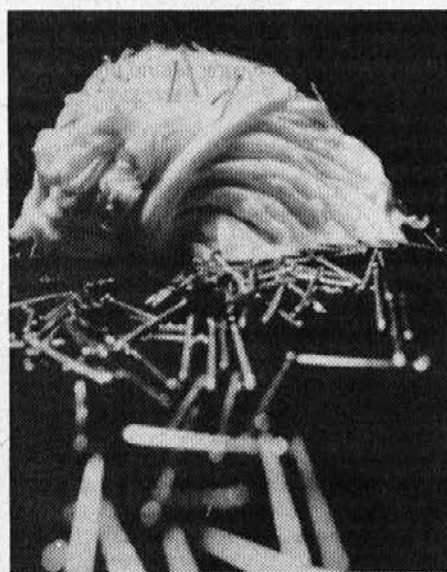
(se nadaljuje)

Ilustrat: JURE PFEIFER



OB ROB FILOZOFIJE NOVE GLASBE

OČRT FOCHTOVE KRITIKE ADORNA



Vvodni študiji k Nolotovemu predvodu (19. knjiga) Adornove Filozofije nove glasbe prikazuje Ivan Focht (1927), profesor na sarajevski Filozofski fakulteti; poznan kot pisec filozofskih del z estetsko tematiko, še posebno kar zadeva utemeljevanje specifične ontologije umetnosti) ekstrakt bistvenih Adornovih refleksij o umetnosti in glasbi, ki jim je v tej obliki odvzet ves lesk specifične Adornove metaforike, in vnaša tu pa tam svoje opazke, ki pa se vselej ne grmadijo v kvalitativnih prelomih z dano jim podlago.

Morda bi mi oporekali in dejali, da je lahko zadosten argument za možnost takšnega preloma že soočanje z nasprotnih si bregov, Fochtovo različno pojmovanje umetnosti in tisto, za katerim stoji Adorno.

Da ne bi že na začetku s preprosto označbo dveh umetniških nazorov odstranili mikavnosti dialoga med protagonistoma, sestopimo v zgodbo in pogledimo, kako se je začelo. Presojajmo z različnih stališč kot komplementarnih za celostno videnje umetnosti.

Adorno zastavi s Heglovo postavko, da je umetnost razvijanje resnice. Glede na to imajo lahko umetniška razmišljanja različno spoznavno usmeritev. Če jim je kaj

do razvijanja resnice v estetski objektivnosti in doslednega izpeljevanja danih zahtev materiala, so dela po Adornu nastrojena proti uradni kulturi. Umetniškimi delom, ki skušajo pričarati prived harmoničnega stanja, je ura že odbila zgodovinsko smrt. Prej deklarirano identiteto med subjektom in objektom mora nadomestiti spoznanje o njunem razcepu. Dela, ki popuščajajo nivoju zlaganih institucij, dopuščajo, da se spoznanje v njih izgublja.

Tendence nove glasbe se nam kažejo v dveh ekstremih, znotraj katerih nahaja glasba svoj izraz: A. Schönbergu in I. Stravinskem. Za oba je v začetku rečeno, da sta izbrana zato, ker sta z močjo brezkompromisne doslednosti v svojih delih razvijala imanentne impulze vse dotlej, dokler niso kot ideje same stvari postali jasni.

Schönberg ves čas pravzaprav ne odvrne pogleda od resnice, tudi ko princip družbenega antagonizma načne njegov skrbno pripravljene 12-tonski material. Adornu pa se zdi, da dela Stravinskega koketirajo s snovjo, ki ne vsebuje tiste aktualne razdvojenosti, s katero bi odgovorila ali izrazila dano razdvojenost sveta, kot to počnejo Schönbergova dela. »Umetnost danes, kolikor je substancialna, brez koncesij reflektira in osvešča vse, kar bi se hotelo pozabiti.« Le tako se more odkupiti resnici.

Potrebe potrošnikov so skromne, tangirane z nezahtevnostjo umetniškega produkta, ki ga je prodajni razum lansiral na tržišče (uporabljam Adornov žargon). »Povprečna perceptivnost poslušalca, dresiranega z radijem, je tako zmaličena, da ni več zmožna odgovornega poslušanja. Kako se poslušalec vara, ko misli, da mu je glasba preteklega stoletja bližja in razumljivejša od te, ki jo zanj piše današnji skladatelj.« Adorno meri realno vrednost umetniškega dela po njenem sovpadanju z zgodovinsko izkušnjo in recepcijo, ne glede na siceršnjo objektivno trajnejšo vrednost glasbenoestetske zapuščine. Po njegovem je z disonancami natovorjena skladba bolj poslušalčeva »last«, saj mu neposredno govori o njegovi usodi, kot pa npr. romantično delo, ki ga odvrta od njega samega in tudi o možnosti razumevanja in podživljanja z »naftalinom« ohranjanega notnega zapisa. Adorno ugotavlja, da poslušalec ni zmožen slediti notranji razvojni težnji dela, ampak se opira na zunanja občutja, ki jih ta omogoča — strah ugodje, bolečina. Po Heglu se refleksija o občutku zadovoljuje le z opazovanjem subjektivne afekcije in njenih lastnosti, namesto da bi se potopila in poglobila v samo stvar, v umetniško delo in dvignila roke od subjektivnosti in njenih stanj. Navkljub temu, ali se bit dela dojame ali ne, je preverljivost skozi splošno recepcijo nujna in odločujoča za objektivizacijo dela. Če te ni, pade po Adornu glasba na raven fiktivnega, na aroganco estetskega subjekta, ki izjavlja MI, medtem ko je samo še JAZ...

Izguba družbenega odziva, gluhost zunanje-ga prostora rezultirata izolacijo in nerazumljive-nost sodobnega dela. Glasba se še bolj introvertira in zagleda sama vase. Toda avantgardni glasbi tudi ne preostane drugega, kot da vztraja v svoji negibnosti brez koncesij ljudskemu, ki ga prezira kot masko neljudskega. Adorno trdi, da je resnica glasbe ohranjena prej v tem, da z organizirano smiselno praznino postavi na laž smiselno organizirane družbe, kot pa v tem, da bi sama pri sebi obvladala pozitivni smisel. ... Svoje stališče vzdržuje glasba zahva-

ljuoč antitetičnemu odnosu do družbe, s katerim se postopoma izolira in usiha.

Sem, s svojim mnenjem, že hiti Focht, ki navrže, da ni dovolj, da je umetnost v konstantni opoziciji, saj se bo tako tudi sama vključila v circulus vitiosus neskončnega negiranja, v katerem bo konec koncev še sama negirana. Torej je vendarle potrebno, da se izkaže tudi z nečim pozitivnim, z nečim, kar ni v odnosu odvisnosti. Glede tega, kaj bi to afirmativno, vredno samo po sebi in ne kot polemika konstituiralo, je tudi Focht bolj zadržan.

Ne gre več torej samo za to, da glasba dobo lažne neonske razsvetljave razkrinkuje z lastno temo negacije, ampak da sama postane vir svetlobe. Ta popotna želja, ki jo je glasba dobila s Fochtovim prevodom, je vedro optimistična, dejstvo pa je, da se glasba še danes zviija v porodnih krčih, da bi t.i. pozitivno končno le ugledalo luč sveta.

Po drugi strani glasba še zdaleč ni v zadostni meri negatorska, saj dobršen del današnje glasbene ustvarjalnosti spi sanje preteklega časa, v katerega skuša odeti svojo pripoved.

V povezavi z umetnostjo, ki mora ustvarjati vrednost na sebi, beleži Focht pri Adornu ob-stoj krhke stvari na sebi.

Vsak umetnik mora znati prisluhniti notranjim tresljam in vzgibom biti amforne mase, ki naj postane medij izpovednega, sporočilnega. Ustvarjati torej po niju same stvari pomeni po Adornu slediti zgodovinski tendenci glasbenih sredstev. »Skladateljski material se od celote sveta zvokov, ki mu stoji nasproti, razlikuje kot jezik od količine njegovih glasov.«

Težura glasbene govornice, nosi obeležja zgodovinskega procesa. Izbor glasbenih sredstev je odgovorno dejanje za tistega, ki se zaveda njihovih zgodovinskih implikacij. Ton-skemu materialu, ki je še tako prečiščen, ni dopustno pripisati ontološke samostojnosti in s tem predpostaviti nujnost trozvoka kot splošno veljavnega pogoja za sprejemanje glasbe. Objektivni duh materiala, ki ima svoje zakone gibanja, pravi Adorno (pri tem se Heglu kolcne), je po izvoru enak kot družbeni proces, razvija se po tirnicah družbene realnosti.

Princip doslednosti pri izbiri ustreznega

zvočnega gradiva je tako strog, da npr. sklada-telju prepoveduje uporabo tonalnih sredstev tradicionalne glasbe, saj bi takšni zvočni skladi zveneli ne le zastarelo, ampak tudi lažno. Funkcija uporabljenega glasbenega idioma se meri glede na celotno stanje tehnike, ki mu mora glasba iz takta v takt odgovarjati, ga zadovoljiti.

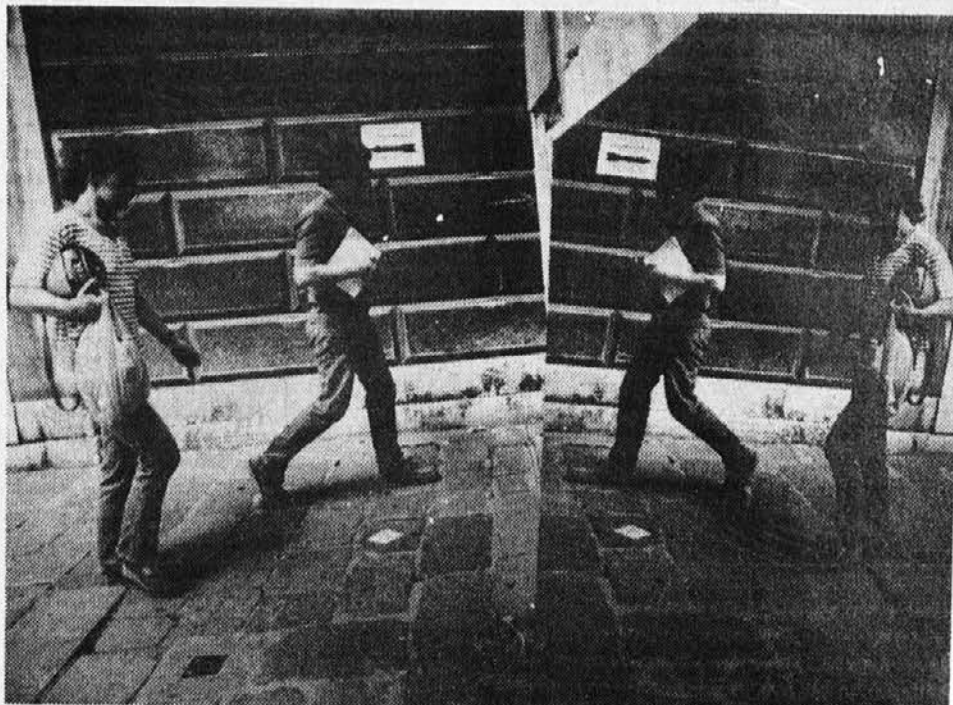
Obstaja pa še drug aspekt same stvari na sebi, ki ga Focht razvija v predgovoru. Ko govorimo o glasbi, je lahko sama stvar na sebi le najintimnejše glasbeno bi. e, približno tisto, kar se imenuje »glasbena misel«. Iščemo jo lahko znotraj različnih fenomenov: družbenega, naravno-fiziološkega, umetniškega, vendar j ne bomo prišli na sled izven okvirov glasbenega kot takega, kjer ona resnično prebiva. Sama stvar, bit glasbe prehaja v stvarnost v zelo neugodnih razmerah. Ona je pravzaprav šele glasbeno možno, pred glasbeno uresničljivim.

Focht nemalokrat na skoraj neopazen in nev-siljiv način izrisuje Adornove miselne nastavke, ki so, ravno kar se tiče ontološkega, profilirani v silhuetah. Spričo tega imajo njegova izvajanja svoj raison d'être.

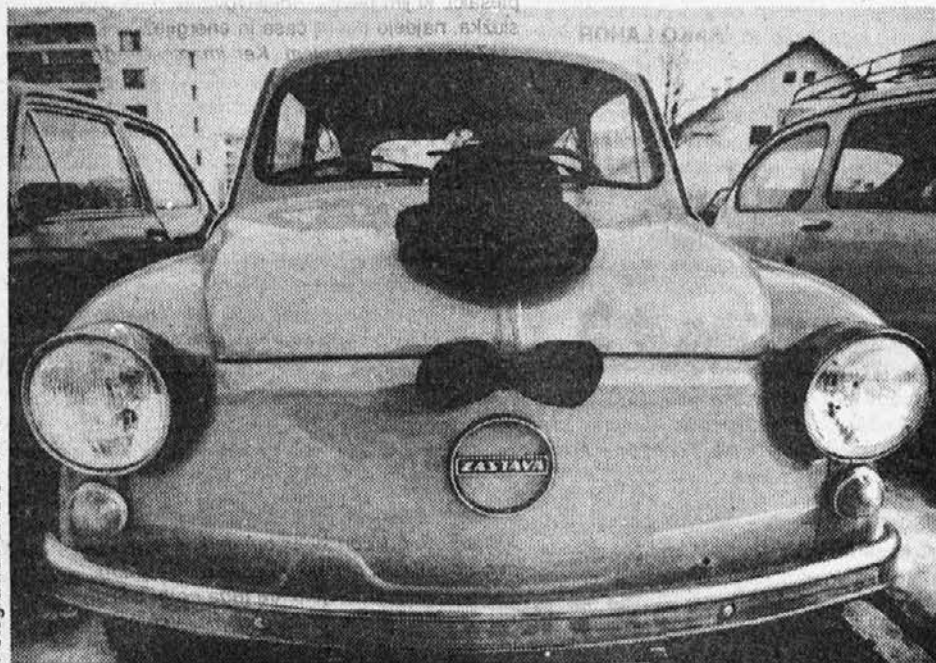
Osrednja problemska kategorija glasbe kot jezika je kategorija izraza, ki je bil za zgodovino glasbe znotraj njenih tonalnih struktur pomemben medij prikazovanja vsebine. Specifično umetniško intenco po izražanju in njeno sposobnost komuniciranja sta preprečila na eni strani kriza subjekta, ki se je izražal, na drugi strani pa razpad predmetnosti, o kateri se je do-slej izražal. Kriza subjekta kot izražajočega se bitja je otipljiva v njegovi nemoči, izreči neka; kar še ni bilo izrečeno. Ta kriza ni mišljena le po-samično, individualno psihološko, njena moč je v splošni anemičnosti, ki se je zažrla v pore vsega subjektivnega. Adornov subjekt je umol-knil na pragu med agonijo reproduciranja in možnostjo, da bi njegova umetniška gesta kar-koli artikularila. Zdrobila se je tudi iluzija v smislu umetniškega prikazovanja vsebine. Ker je vse-bina za Adorna celotnost družbenih odnosov, ki so subjektu tuji, je torej interes po prikazova-nju, spričo objektivnih razlogov, zanj izgubljen. Tako se umetnost umika v območja nepred-metnega.

(se nadaljuje)

Fotografije: LADO JAKŠA



SKALETOV JAZZ



Fotografiral: LADO JAKŠA

Aleksander Skale je eden redkih Slovencev, ki so svoje življenje v celoti posvetili jazzu. Več kot dve desetletji je preživel med poklicnimi glasbeniki, vendar ga velika večina Slovencev pozna predvsem po njegovem delu urednika jazzovskega programa na ljubljanskem radiu. V minulih dneh je Aleksander Skale izgotovil svojo desetletnico radijsko oddajo, kar je prav gotovo lep delovni jubilej, toda pustimo mu raje, naj nam sam kaj več pove o svojem življenju in delu.

Vpr.: Rojeni ste leta 1922 v Ljubljani. Kdaj vas je glasba tako usodno pritegnila?

Odg.: To je zelo dolga zadeva. Z glasbo sem se začel ukvarjati že v zelo rosnih letih, v prvih razredih ljudske šole, ko so mi doma kupili prvo glasbilo — majhno otroško harmoniko. Sprva nisem imel nobenega učitelja in sem igral samo po posluhu. Toda kar lepo sem zabaval svoje majhne prijateljčke. Ko sem dobil diatonično harmoniko, so me tudi poslali na Glasbeno matico, kjer sem pri profesorju Pilihu dobil osnove glasbene teorije. Končno sem predsedal na klavirsko harmoniko. Toda že od vsega začetka me je privlačil jazz, ki sem ga poslušal po radiu, pozneje pa na ploščah, ampak predvsem me je privlačil tisti element v jazzu, ki je še danes najvažnejši v tej zvrsti glasbe — to je ritem. Učenje ritmike, ritmičnega členjenja in tudi zapisovanje mi ni delalo nikakršnih preglavic. Tudi pozneje mi je bil ritem alfa in omega. Tako nagnjenje k ritmu človek ima ali pa ne. Seveda se ga da oblikovati še naprej, toda nekaj mora biti v človeku, da ga ritem sploh zanima.

Vpr.: Ta ljubezen do glasbe vas je pripeljala kaj hitro tudi na oder, mar ne?

Odg.: Da. Pri lutkovnih predstavah ljubljanskega Sokola sem igral skupaj z bratom, ki je igral klavir, sam pa sem ga »supermatersko« spremljal, ampak ne z bobni, temveč ritmično

tako, da sem udarjal na kovček svoje harmonike, ki je imel zelo dober ton, ker je zraven ropotala še ključavnica. No, potem sem začel nastopati tudi s harmoniko in vsa stvar se je začela razvijati. Začel sem se resno udejstvovati na plesnih vajah v Narodnem domu.

Vpr.: Toda tam jazza niste igrali.

Odg.: Ne, seveda ne. Ker me je jazz še naprej zanimal, sem si kupil trobento. Pri železničarskem društvu Zarja sem prejel prvi poduk, kako sploh dobiti ton, kaj je nastavek in kaj so prijemi. Kaj hitro sem lahko nekako sodeloval v majhnem ansamblu. Ščasoma se nam je pridružilo vse več navdušenih pristašev te glasbe in ansambel je narasel na kar 15 ali 16 glasbenikov: štirje saksofoni, dve trobenti, pozavna, pa klarineti, violine, kitare in ne vem kaj še vse. Vse smo igrali nekako »na ušesa«. Imeli smo sicer note, vendar nobenih pisanih aranžmajev. Toda nekako je kar šlo. Seveda se ne more primerjati s tem, kar slišimo danes, toda bilo mi je prav prijetno igrati.

Vpr.: Kakšen pa je bil vaš repertoar?

Odg.: Imeli smo vse tiste znane šlagerje, nekaj pa je bilo tudi jazzovskih skladbic, predvsem swingaških iz tistega obdobja. Ansambel smo imenovali New Star in je bil tisti rezervoar, iz katerega so kasneje izšli mnogi slovenski jazzovski glasbeniki. Boljši in tisti najbolj zagnani smo ustanovili — rekel bi — polprofesionalno grupo, ki pa je že kar dobro igrala. To je bil ansambel Broadway, študentski ansambel, ki je dve, tri leta pred vojno uspešno nastopal predvsem na raznih študentskih plesih. Pomembna pa so bila tudi gostovanja v počitniškem času v hotelu Grajski dvor v Radovljici in leta 1940 v blejski kavarni Toplice. Tam so do tedaj angažirali samo tuje ansamble. Ker pa je že dišalo po vojni, so angažirali raje nas in reči moram, da takega uspeha Toplice niso še nikoli doživele. Za vikende je bilo včasih toliko ljudi, da so se

resno bali, da se bo vsa zgradba podrla. Na oder so nam prihajali čestitat tudi mnogi tujci. Vsak večer smo začeli z uvodnim koncertom opernih melodij in lažje klasične glasbe, nato pa izvajali plesno glasbo do konca — razne zelo znane popevke in nekaj jazza, čeprav je bil ta daleč od tega, kar danes štejemo za jazz.

Vpr.: Tedaj ste že imeli improvizirane sole, mar ne?

Odg.: Da, toda tiste improvizacije so bile še zelo laične, če jim sploh lahko rečemo improvizacije. Toda pojavljali so se tudi prvi poskusi improvizacije »around the melody« — kot smo temu rekli — okraševanje melodije z različnimi »sprehodi« mimo same melodije.

Vpr.: Verjetno se še spominjate, kakšno glasbo ste najraje poslušali pred vojno.

Odg.: Tedaj sem dobival dosti plošč, predvsem italijanskih. Takrat seveda še ni bilo plošč na 33 vrtljajev, marveč samo na 78: Casa Loma Orchestra in Benny Goodman trio in kvartet. Zelo popularen je bil tudi Gene Krupa; tudi zato, ker je napisal prvo bobnarsko šolo. Kupil sem si jo in jo preštudiral.

Vpr.: Ob italijanski okupaciji je bil jazz prepovedan.

Odg.: Ko je prišla vojna, človek ni nikoli vedel, kaj še bo, ves čas so te nekje čakali, vendar smo se še nadalje dobivali in igrali. Jazz je bil seveda prepovedan. Broadway je še nekaj časa obstajal, toda imel je vedno manj članov. Enkrat so na raciji pobrali enega, potem drugega... tudi mene so Italijani odpeljali v Gonars. Ko sem tja prispel, je bila tam zbrana že vsa elita, pol našega orkestra, pa še mnogi drugi in sprejeli so nas z glasbo. Seveda se italijanskega taborišča ne da primerjati z nacističnim. Imeli smo pevski zbor in peli smo same partizanske, Oblaki so rdeči in podobne.

Vpr.: Ob osvoboditvi ste imeli glasbeniki polne roke dela. Ni ljudskega veselja brez glasbe.

Odg.: Da. Ko so v Ljubljano prišli partizani, nas je glasbenike obiskal politikomisar 29. hercegogovske brigade in nas mobiliziral. Instrumente smo naložili na lojtrski voz in z brigado peš odšli na Gorenjsko. Vsak dan smo igrali na dveh mitingih. Tretji dan pa so nas s kamionom odpeljali v Ljubljano, da smo se pridružili velikemu Adamičevemu orkestru na velikem mitingu na Taboru. To je bil tudi začetek radijskega plesnega orkestra, ki je novembra 1945 postal uradno telo, njegovi člani pa redni uslužbenci takrat še Radia Slovenije, pozneje Plesnega orkestra, potem se je orkester razširil v Zabavni orkester, nato s celim korpusom godal v Revijski orkester. Prvih nekaj let sem igral trobento, ko pa smo nekoč potrebovali bobnarje, sem sedel za bobne in za njimi tudi ostal.

Npr.: Nekako tedaj ste začeli igrati v ljubljanskem jazz ansamblu, mar ne?

Odg.: Sprva smo nekateri člani Plesnega orkestra sestavili ansambel z imenom Ansambel solistov Plesnega orkestra Ljubljana, ki je bil predhodnik ljubljanskega jazz ansambla. Ta je več let uspešno nastopal, snemal na našem radiu ter gostoval tudi v tujini. Igrali smo predvsem dixieland, pa tudi na dixielandu temelječe swingaške zadeve. Imeli pa smo tudi svoj vokalni kvartet oz. kvintet Optimisti, vendar ni šlo toliko za jazz, ampak za bolj komercialne stvari — veliko slovenskih narodnih pesmi smo predelali v dixieland in podobno.

(konec prihodnjč)



VRNITEV K NEKDANJI POPULARNOSTI

Razvoj splitskega jazz-a
(nadaljevanje iz prejšnje številke)



Deki Srbljenović Septet

Iz Velikega orkestra je leta 1947 nastal Mali orkester Metro. To je bil sekstet, eden najpopularnejših takrat in nemogoče si je bilo, na primer, zamisliti maturantske plesne brez Metroja. Zanimivo je, da so takrat igrali brez bas kitare, kontrabasa in, seveda, ojačevalce in petja.

Od leta 1949 in 1951 JE V Splitu delovalo že nekaj manjših jazz-skupin in orkestrrov. Vseeno pa se izključno z jazzom ni ukvarjal nihče. Takrat so tudi začeli vlagati v profesionalni videz na sceni, v uniforme za glasbenike in v nove instrumente. Poleg tega so se glasbeniki poglabljali v aranžmaje znanih melodij.

Na prelomu iz petdesetih v šestdeseta leta so v Splitu občasno prirejali jazz-koncerte z gosti — pevci, splitski jazzisti pa so izvajali plesno glasbo v jazzovskem »stil« pod vplivom swinga in be-bopa. Na mednarodnem jazz festivalu na Bledu 1961. leta je splitsko jazz-sceno predstavljala septet Dekija Srbljenovića. Omembe vredna so leta 1962—1964, delno po zaslugi Seksteta Radia Split, ki je napravil več kakovostnih radijskih posnetkov v stilu Gerryja Mulligana. Posebno mesto pa je v tem obdobju imel talentirani kitarist Igor Čaplinski, ki je bil po uspešnih nastopih na Bledu povabljen, naj gostuje na znanem varšavskem jazz-festivalu 1963. leta. Leta 1964 je Čaplinski na top listi najboljših svetovnih kitaristov časopisa Down Beat zasedel drugo mesto, skupaj s poljsko skupino Jana Weblevskega pa je posnel tudi prav odmevno ploščo.

V naslednjem desetletju je zanimanje za jazz vrtoglavo padlo. Mladi so se obrnili k zabavni glasbi, od »bitlomanije« do že utečenega splitskega festivala lahkih not. Tako je razumljivo, da so številni talentirani glasbeniki zapustili domači kraj in šli iskat glasbene izkušnje v glasbene kroge, ki so gojili tradicijo jazz-kulture. Tako se je tenorsaksofonist Dragi Jakovčević odpravil v Zagreb, Petar Peco Petej pa je začel igrati bobne v kvintetu European Jazz Consensus v Avstriji. Hkrati so se začeli mlajši glasbeniki v Splitu ukvarjati z jazz-rockom, a s precej slabim poznavanjem jazzovskega muziciranja, kar ni moglo pripomoči k razvoju jazzovske kulture v Splitu.

Na pobudo splitskih veteranov jazz-a so konec leta 1983 v Splitu ustanovili jazz-klub. Z nekaterimi zelo uspešnimi in dobro obiskanimi koncerti so entuziasti iz splitskega jazz-kluba dokazali, da bi imel lahko Split prav zvesto jazzovsko publiko. S tem pa je bila nakazana potreba po izboljšanju razmer za razvoj jazz-a, ne samo v Splitu, temveč tudi širše.

RAKO LAHOR

KSENIJA HRIBARJEVA



Pred premiero plesnega večera Alpsko sanjarjenje ni bilo »sanjarjenja«, ampak le trdo delo.

KSENIJA HRIBARJEVA po svoji vrnitvi v domovino, potem ko je petnajst let plesala v London Contemporary Dance teatru, že vrsto let neslišno postavlja temelje sodobni plesni ustvarjalnosti pri nas. Čeprav so njena razgledanost, profesionalnost, muzikalnost in temeljitost pri koreografskem ustvarjalnem delu nesporne, kakor da zanjo ni prostora pod »slovenskim profesionalnim plesnim soncem«. Videti je, da pri nas bolj cenimo tiste, ki sledijo razvoju plesa le prek »video tehnike«, kot pa tiste, ki so imeli priložnost oblikovati svojo umetniško osebnost sredi dogajanja in hotenja v svetu. Ksenija Hribarjeva kljub temu kljubuje težavam. Z vsakim novim nastopom svoje skupine opozarja na svoja umetniška iskanja in hotenja. Odziv občinstva ne dovoli, da bi prezrli njeno ustvarjalno delo.

Ob nedavni premieri njenega plesnega večera ALPSKO SANJARJENJE smo lahko ugotovili, da je večer v drugem delu (prvi trije stavki na glasbo Gulde) presegel okvire naše plesne koreografske ustvarjalnosti.

Zanimalo me je, s kakšnimi težavami se srečuje pri oblikovanju svojega repertoarja. Kdaj je začela s pripravami za Alpsko sanjarjenje, s kakšnim plesnim potencialom razpolaga, kakšni so finančni in delovni pogoji, v katerih dela njena skupina.

»Sredi meseca avgusta sem vedela, da bo premiera plesnega večera 22. oktobra v CD. Na razpolago sem imela zelo malo časa in le pet plesalcev, štiri dekleta in enega fanta. Nekaj fantov, ki so prej plesali v skupini, je namreč odšlo. Eden je dobil štipendijo, drugi je odšel na Nizozemsko, tretji je zapustil skupino skupaj s Frayem, enega pa so vpoklicali k vojakom. Od moških plesalcev je tako ostal le Silvo Zupanc, ki je v Alpskem sanjarjenju plesno in igralsko upodobil Vampirčka. Žal se je Silvo začel ukvarjati s plesom zelo pozno. Sicer je posebno za moške dokaj pogosto, da se začnejo ukvarjati s plesom dokaj pozno. Najboljši plesalec v London Contemporary, ki je znan po svoji fantastični tehniki, je na primer začel plesati šele pri 23 letih. Seveda se je pred tem veliko ukvarjal s športom. Na podlagi takih in podobnih primerov je šola prišla do spoznanja, da

je uspeh možen tudi, če se za plesno udejstvovanje odločijo pozneje, seveda pod pogojem, da imajo telesne dispozicije. Kot vemo, je v baletu ravno nasprotno, sredi dvajsetih let morajo biti plesalci »zvezde«, drugače je prepozno.«

Vaje in skušnje zahtevajo veliko časa, verjetno delate tudi ob sobotah in nedeljah. Kako plesalci, ki jim plesno udejstvovanje ni vir za služka, najdejo dovolj časa in energije?

»Zelo so obremenjeni. Ker imamo izredno napolnjen program, bi se od letošnje jeseni morali preživljati samo s plesom. Tako sta Silvo in še eno dekle morala opustiti zaposlitev, s katero sta se preživljala. Pogoji dela so izredno slabi. Dotacija je znašala okrog 300 milijonov, za predstavu pa so bila odmerjena sredstva v višini 2,75 milijona. S sredstvi za predstavu smo morali kriti stroške za sceno, kostume (12 ljudi), plačati vaje in dve predstavi. Usluge delavnice Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, ki je edina profesionalna delavnica, so izredno drage. Postavitev predstave nudi Cankarjev dom, vendar so pogoji zelo slabi, ker Cankarjev dom ne razpolaga z nobenim »backupom« za tehnične stvari. Že kladivo in žebli so problem. Imajo le majhno delavnico, ki pa ni usposobljena za predstave. Tovrstnega servisa pač niso predvideli. Imajo sicer izredno izurjene »lučkarje« in odlično svetlobni park. Odrski delavci so prijazni, nimajo pa ustreznega znanja. Z njimi dobro sodelujem, če tega ne bi bilo, bi bila izgubljena. Za vse sem sama. Vse posle, od najemanja rekvizitov do propagande, moram opraviti sama. Pisarne v Cankarjevem domu se s tem ne ukvarjajo. Pomaga mi eno dekle in plesalci, kolikor morejo. Veliko si moramo izposojati, veliko mi naredijo in pomagajo prijatelji. Vse je na pol zastoj, v mislih imam rekvizite. Ne vem, kateri teater bi lahko s tem denarjem postavil predstavu, čeprav imajo vse dodatne službe plačane. Te predstave ne bi bilo, če ne bi bila Alenka Vogelink tako fenomenalna. Vse je naredila sama, vse kostume in sceno. Edino tako je bilo mogoče izpeljati premiero.«

Če se povrnem na finančna sredstva, kdo je zagotovil denar za predstavu?

»Cankarjev dom je dal 2,75 milijona (dvesto petinsedemdeset starih milijonov) Plesnemu teatru, ki sem jih razdelila, kot sem vedela in znala.«

Glede na to, da so vložena finančna sredstva in tudi veliko požrtvovalnega dela ter ustvarjalnosti, ali obstaja možnost, da se predstava prikaže tudi izven Cankarjevega doma? Dve predstavi sta odločno premalo, glede na zanimanje občinstva in glede na izvajalce.

»S celotno predstavo gremo v Solun, kjer je festival alternativnih umetniških hotenj v mediteranskih deželah, kot so Grčija, Jugoslavija, Italija, Španija. Festival traja deset dni. To je festival, ki nima nobenih finančnih sredstev. Ta festival je zelo pomemben za mladino. Udeležujemo se ga na povabilo Škuca. Zelo me skrbi, ker so bile vsak dan kakšne spremembe. Dva zaboja kostumov smo poslali naprej, scene pa ne moremo vzeti s seboj in mi jo baje tam delajo. Nič ne vem, kaj me bo čakalo v Solunu. Predstave ne plačajo. Plačano imamo le pot, zagotovljeno prehrano in prenočišče. Morali bi biti tam deset dni, vendar upam, da se bomo po predstavi takoj vrnili domov, ker imamo 4. decembra že premiero v Ljubljani, v socialistični kapelici na Kersnikovi.«

BREDA PRETNAR

Fotografiral: TONE STOJKO



Black Swan Quartet (Minor Music)

Navadili smo se že, da izbira glasbil ne določa več jazzovsko orientirane glasbe in da je ena od pridobitev sodobne improvizirane godbe tudi v tem, da je odstranila predsodke proti uporabi nekonvencionalnih, ne jazzovskih, neevropskih in celo za t. im. »klasično glasbo«² značilnih instrumentov. Čeprav je bila violina preko svoje »ameriške«² t. j. goslaške variante ter ob podpori ameriške ljudske glasbe sprejeta že v tradicionalni jazz — pa čeprav kot pastorek — ji je šele sodobna ameriška in evropska improvizirana godba prinesla polno uveljavitev. Res je, da je dobrih violinistov v njej tudi danes še vedno manj kot dobrih saksofonistov, vseeno pa ti igrajo v njej njim popolnoma enakovredno vlogo. Še manj je seveda čelistov, a tudi ob njih — čeprav so predvsem proizvod najnovejših ustvarjalnih razmer — nihče več ni presenečen. In vendar godalni kvartet, ta značilna formacija evropske komponirane glasbe, še vedno in navkljub vsemu ni zasedba, ki bi jo brez pomsleka povezovali z jazzom.

In prav to nam ponuja Black Swan Quartet — prepričljivo povezovanje tradicije jazz z njegovim najbolj aktualnim stadijem, na zavidljivem kompozicijsko-izvedbenem nivoju. Black Swan Quartet so namreč »godalni kvartet«. Vodl ga violinist Akbar Ali, sestavljajo pa še čelist Abdul Wadud in Eileen M. Folsom ter basist Reggie Workman. To je v resnici prava zvezdnika zasedba.

Akbar Ali, vodja zasedbe ter človek, ki je prispeval za to ploščo vse skladbe — vključno z osrednjo, najdaljšo in najzanimivejšo Libation Suite — nastopil pa je tudi kot aranžer preostalih štiri; od katerih sta dve jazzovska standarda, dve pa kolektivni improvizaciji, je dostojen nadaljevalec inovativne godalne tradicije, ki jo je zakoličil Leroy Jenkins, pozneje pa so se je oprijemali nekateri mlajši godalci — npr. Billy Bang, Jason Hwang ipd. To mu niti ni bilo tako težko, saj mu v tej zasedbi stoji ob strani dva druga mojstra, ki sta pomembno zasluzna za pravi tretman tega instrumentalnega področja: na eni strani basist Reggie Workman, eden prvih basistov po Charliju Mingusu in pripadnikih njegove generacije, ki je odprl temu instrumentu inovativno vlogo v sodobnem jazzu, na drugi pa čelist Abdul

Wadud, osebnost, ki jo je mogoče v vseh pogledih — razen morda skladateljskem — primerjati z Jenkinsom: in katerega zasluge za uveljavitev tega instrumenta so v tem kreativnem polju neizmerljive. Prav plošča Black Swan Quarteta nas po daljšem času ponovno seznanja s kreativnim stanjem tega čelista in po izraznosti vlog, ki so jih posamezniki tokrat odigrali, je njegova takoj za Alijevo. V tem, z vidika klasičnih kriterijev nekoliko potvorjenem godalnem kvartetu violine, dveh čel in akustičnega basa je pač Wadud tisti, katerega čelo igra vlogo dvoje violine; to vlogo igra s prepričljivo suverenostjo tako v spremljevalni vlogi kot tudi v vseh solističnih partih. Teh pa je obilo, saj je zasedba čelista Eileen M. Folsom prepustila samo dva izrazita solistična parta na vsaj plošči, ostali posegi pa so Wadudovi. Reggie Workman na tej plošči ne solira, vsaj ne na način, ko bi zgradba skladbe temeljila na njegovem prispevku. Zato pa je prav s sproščujoče veselje poslušati njegov bas, kako neobremenjen z ostalim zvočnim dogajanjem okoli njega, a ves čas v tesni korenspondenci z njim ustvarja trdno, večplastno in komunikacijsko nabitno ritmično in melodično bazo za prepletanje instrumentalnih nalog vseh ostalih sodelujočih. Workmanov delež je brez napake, vendar zaradi tega ne hladno neprizadeti, rutinski — prej nasprotno: tako angažiranih posegov iz »ozadja«, neposredno v samo zvočno tkivo, ki se seveda spleta okrog Alija in Waduda ter njune vodilne niti, ki bi bili hkrati tako natančno odmerjeni in polni subtilnega okusa, nismo deležni niti na vsaki deseti plošči te produkcije.

Poleg odlično umeščene vloge vseh sodelujočih glasbenikov moram izpostaviti še dve kvaliteti te plošče: repertoarno in dramaturško. Ob tem, ko je dal Ali svoj pečat vsem skladbam — bodisi kot avtor, bodisi kot aranžer — se je pri sestavljanju repertoarja spretno izmaknil uniformnosti njegove podobe, vendar ne na račun izgube identitete odnosa do njega. Oba jazzovska standarda, ki sta vključena med njegove krajše skladbe na prvi strani (eden je delo trobentača Leeja Morgana, drugi pa Dukea Ellingtona) ob malo površnejšem poslušanju v ničemer ne izstopata izmed njih. Aranžerski pristop je tako sodoben in nosi hkrati izrazit avtorski pečat, da šele natančnejše poslušanje, ki seveda razbere temeljno temo obeh skladb, identifikira skladbi v njenem avtorstvu ter tradicionalnem izvoru. Na drugi strani pa je osrednje delo plošče, praktično celostranska kompleksna Libation Suite, ki že z naslovom izdaja svoj vzor. A tudi v njem je Ali ohranil — ne nazadnje s pomočjo stavčne strukturiranosti

zvočnega gradiva — vse odlike predhodno predstavljenih krajših skladb, ki v glavnem temeljijo na glasbeni domislilci. Zaradi tega se je morda odrekel naj sodobnejšim prijemom komponiranja na tem področju — forma ni ravno odprta, običajno obliko »extended composition«, ki se običajno porodi ob takšni dolžini skladb, pa je zaobšel z natančno kombinacijo komponiranih in improviziranih delov. Da pa bi bile stvari jasne, če se vprašamo po pripadnosti glasbenikov Black Swan Quarteta določenemu ustvarjalnemu krogu, poskrbita zadnji dve skladbi, bolj trminutna zvočna utrinka, ki jih Quartet predstavi v pristni domeni sodobne improvizirane godbe — kot kolektivni improvizaciji brez individualnega avtorstva. K temu je treba dodati tudi kratko skladbo s konca prve strani plošče, v kateri se Akbar Ali predstavi sam, t. j. predstavi svojo kompozicijo za violino solo.

Skratka. Black Swan Quartet je pojav, ki zahteva tako sam kot s svojo prvo veliko ploščo našo polno pozornost. Tu pa je še Reggie Workman, ki bo njegove barve v začetku decembra zastopal kar v živo v Ljubljani.

Z. P.

Artless (Holy War)

»Punk je reakcionaren. Nastal je kot reakcija na disko, hipje in mega-skupine tipa Yes in Genesis. Njegov lastni razvoj je bil reakcija na zadeve, ki so se dogajale neposredno pred njim. Ko je preveč ljudi začelo sovražiti heavy metal, ga je punk sprejel. Ko so si vsi začeli briti glave, so si punkerji začeli puščati dolge lase. Ne obstajajo punkovske akcije, ampak samo REAKCIJE na dejanja drugih. Logična posledica tega je: punk je negativen. 'Pozitivni punk' je ravno taka izmišljotina kot 'skromen frontman'.

»Punk je poza. Nihče ni rojen kot punk-roker. Majhnih dojenčkov ne previjajo v Crass majicah. Je naučeno obnašanje in to z oponašanjem drugih. Nekdo v bendu začne z načinom oblačenja, delovanja, mišljenja. Potem nekdo drug ali neka skupina to vidi in ga začne posnemati. Oblačijo se, delujejo in mislijo tako kot oseba, ki jo občudujejo. Kmalu to postane naravno in zdaj novi in novi posamezniki, skupine kopirajo njih. Ni pravih punkerjev, samo pozerji v večjem ali manjšem pomenu te besede.

»Punk je konformističen. Ker je punk trend (ali za bolj grandiozno misleče — gibanje), je, po definiciji, konformističen. Trend pomeni to, da dela ena skupina ljudi isto kot druga skupina ljudi. Konformizem omogoča obstoj trenda.

To so bile le tri izmed mnogih izjav Mykela Boarda, pevcu newyorškega benda Artless. No, ta tudi v svojih pesmih ni kaj dosti drugačen.

»Ko boš mojih let, boš pobiral zavarovalnico in ugotavljal, kako butast si bil. Tvoji dnevi punka so bili samo stara šara. Podredil se boš ženi in trem otrokom...»

»Dajmo, ubijmo par komunistov, prepovejmo splave mamicam, radi imamo C.I.A., Ronovi lasje niso slvi.«

»Kar hočem vedeti, preden te bo ta sistem sesul, je to, koliko punk-rocka lahko slišiš v Rusiji?«

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

»Hočemo atomsko vojno, če si proti njej, si samo majhen norček. Hočemo atomsko vojno, hočemo iti plavat v novi genski bazen, v novo zalogo genov.«

Ne glede na to, katero besedilo ali del besedila preberemo, povsod pravijo Artless ravno nasprotno od tega, kar bi lahko pričakovali od punk benda. Sklep: Pffff! Artless je grozno nazadnjaška in neumna skupina. Tako!

Vendar vse ne gre tako hitro in enostavno. Artless namreč niti najmanj niso skupina, s katero bi se dalo opraviti na hitro, še manj pa z ocenjevanjem vsesplošne zavzetosti, angažiranosti ali prepričljivosti. Do njihovega načina razmišljanja lahko pridemo je prek poznavanja njihovega kontraverznega vodje Mykela Boarda.

Board se rad potepa, spoznava nove kraje in provocira poslušalce, bralce. Pri tem sploh ni pravi Američan, saj ne goji bolešnega strahu pred rdečo nevarnostjo komunističnega vzhoda in je, perverznejše, nekaj časa celo živel na Poljskem in sodeloval s tamkajšnjim bendom Tilt. Ko pa so bili Artless letos spomladi na evropski turneji, si je Board po končani turneji vzel še nekaj časa za počitnice v Budimpešti. Drugače ta tip dela redne mesečne provokacije v svojih uvodnikih v fanzinu Maximum Rock'n'roll, v katerih prav nesramno gradi ironične konstrukcije. Za madžarske punkerje npr. pravi: »... Ker pa so punkerji in, kot punkerji vsepovedo, tudi oni sovražijo vlado, verjamejo vsemu, kar vladnim izjavam nasprotuje, pa če se sliši še tako nemogoče.« Potem navede primer budimpeštanske punquette, ki ZARES verjame, da so otroci, rojeni v Hirošimi, po atomski bombi bolj zdravi kot pa drugje. Kajti, vse kar ti zlobni rdečeokoži pravijo, mora biti že a priori narobe in neresnično.

Tipično za Boarda je, da se igra z logičnostjo in dobesednim interpretiranjem izjav, iz česar sledijo takšni zaključki, da zaradi njih zavre kri vsakemu naprednemu alternativcu. S tem pa je dosežena pomembna stvar — če hočeš Mykelu nasprotovati, si moraš že sam pri sebi dokazati nasprotno: misli se spravilo v tek. Mykel pravi: »Nagibam se k misli, da sem neke vrste duševni klepar.«

Tak je tudi v bendu Artless — provokatorski in ironičen. V delovanje spravi še tako lene alternativne možgane. Tako ima ta, na prvi pogled nazadnjaški bend, večji pomen kot pa večina »ta pravih«² angažiranih in kritičnih — poslušalce sprovočira do te mere, da se morajo odzvati in argumentirati nasprotno. Tudi sama glasba podpira besedila. Vključevanje trobente v hard core benda zvočno zelo poveča njegovo ironičnost in duhovitost. Tako je pravoverni punker po poslušanju tega benda samo še zmeden.

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz



Zmesti in provocirati pa seveda ni cilj Artless. Kot sem že napisal: provokacija je samo sredstvo, ki vodi do istega cilja kot še tako resen tekst — poslušalca nažene k razmišljanju in mogoče tudi k akciji.

Sklep: s ploščo newyorškega benda Artless smo dobili v roke odlično izdajo, ki po svojem unikatnem pristopu k hardcoru pošteno presega večino bendov te glasbe.

dario



Diamanda Galas The Divine Punishment (Mute)

O njej se samo govori; s spoštovanjem, bojaznijo. Je DIVA nove glasbe. Njen glas pričakuješ z naraščajočo nestrpnostjo, s pričakovanjem, a tudi z bojaznijo.

O Diamandi vemo zelo malo. Okoli nje se spletajo razne zgodbe, polmitske, ki jih dopolnjuje le njena fatalna interpretacija Satanovih litanij, na pravzaprav njeni edini plošči, ki je bila kdaj dostopna našim ušesom. Že tukaj je bila Galasova za nas nekako »neulovljiva«, nobeden si je ni mogel prisvojiti ali »sposoditi«. Njena edinstvena interpretacija, na trenutke že kar agresivno utemeljevanje glasu kot instrumenta, se je lahko promovirala šele na glasbenem polju, ki »pade« pod oznako eksperimentalno — v vsej širini tega pojma. Glas kot instrument, relativno neodvisen, omejen, je bil pravzaprav spet primoran na sprehod po poti samo-dokazovanja — in to se je zgodilo šele z nastopom »eksperimenta v glasbi«.

Tu v oči najbolj blje The Great Learning Cornellusa Cardewa, Paragraph 2, kompozicija za neomejeno število pevcev in tolkalcev iz leta 1971. »V njej glasovi bljejo izgubljeno bitko z bobni,« pravi Cardew: »Občasno se sicer zdi, da je glas v situaciji enakovreden, toda dolgoročno se glasovi izkažejo za neadekvatne. Pevci so ob koncu upravičeno lahko ponosni, da so ga preživeli. Toda moja lastna izkušnja pri petju te skladbe je ta, da sem se na koncu počutil izsušen in izčrpan: dal sem vse od sebe in nisem se pokazal zadosten — kratka, propadel sem.«

Ta izkušnja seveda priča o »končnosti« glasu kot instrumenta, ki pa je »inspiriran do najvišjega nivoja moči in čistosti.« In če bi iskal vokalista, ki posebej ti dve vrtilni in ki zaenkrat ostaja nepresežen, je to prav Dia-

manda Galas. Tista Diamanda, ki je šla skozi »šolo eksperimenta«, Improvizacije v sedemdesetih v Vinkom Globokarjem ali Henryem Kaiserjem, skozi izkušnjo »nedokončane« glasbene dela, nepredvidljivega... ali pa tista Diamanda, ki to JE njena kvaliteta, ki se spusti v podoben »boj« kot Cardewovi pevci, v boj proti industrijskemu bobnenju Test Department.

Njen položaj, ekstravaganten, kot skrajna glasovna možnost in zato izjemen, nas lahko pripelje do nečesa, kar je nekdo poimenoval ZRNO GLASU, kar je erotična mešanica barve glasu in jezika, kar te zagrabi, drži — pa naj gre za grškega retorja ali pa budističnega meniha, ki se vadi v teatralni svojega nastopa ob slapu, ki ga ne more preglasiti. Takšna vokalna artikulacija ne stremi po neki jasnosti sporočil, »gledališču emocij«. Gre ji za UŽITEK V TEKSTU, v katerem se lahko silši zrno glasu, slast vokala.

In tekst, ki si ga je Diamanda Galas izbrala za ploščo The Divine Punishment? — Gre za citate, izvlečke iz Stare zaveze.

Pompozna podlaga, včasih zmalčen vokal, »morda Diamandina črna maša«? Divine Punishment — deluje na afekt, razkošje emocij. Toda resnično fascinira »anti-efonija«, glasovni odtinki, krik, hrupavost njenega glasu.

Svetovna premiera tega performanca je bila izvedena 23. julija tega leta na ARS Electronica Festivalu. Ideja, vokal, performance: dame in gospodje, Diamanda Galas.

ičo v.



radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

KURT WEILL — LOST IN THE STARS (A&M — RTB)

Plošča je zbirka novjših izvedb in priredb posameznih Weillovih skladb. Med izvajalci se na plošči pojavlja cel kup znanih imen od Stinga, Stanarda Ridgeway, Marianne Faithfull pa do Lou Reeda, Carle Bley, Toma Waitsa, Charlieja Hadena...

Izvedbe in priredbe na splošno niso nič posebnega. Največkrat se od originala razlikujejo le po zasedbi, ali pa po značilnem vokalu posa-

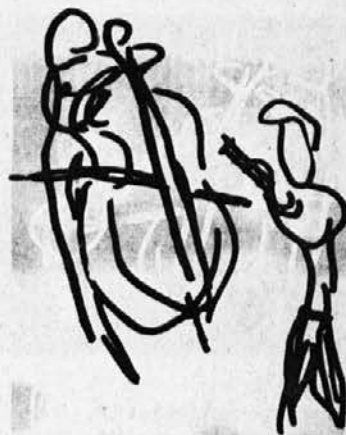
meznega izvajalca (Waits, Faithfull). Izstopajo le zanimiva zvočna obdelava Weillove najbolj znane skladbe Alabama song (ki je najbolj znana med drugim tudi zaradi priredbe Doorsov), delo Ralpa Schucketta; priredba Johna Zorna (odlomek iz Happy end), ki se Weillove glasbe loteva na nov način. Zanimivi sta tudi priredbi Todda Rundgrena in Shara Freemansa (s Charlijem Hadenom).

Za večino posnetkov pa vendarle velja, da so izredno kvalitetno izdelani, zato je plošča zanimiva tudi za nepoznavalce Weillove glasbe, saj za poslušanje ni pretirano zahtevna. Za poznavalce pa je plošča le poskus primera prikaza današnjega pristopa in dojemanja Weillove glasbe.

TR

THE FALL: THIS NATION'S SAVING GRACE (BEGGAR'S BANQUET JUGOTON)

The Fall so že vse od začetkov punka in takratnega preboja britanskih neodvisnih založb in britanske podzemne scene eno njenih največjih kulturnih imen. V ospredju je ves čas »odrolani« Mark E. Smith, ki v njihovo godbo vnaša mentalno premaknjenost in shizofrenično raztrganost. V polrazumljivih (spoetiziranih) besedilih se Smith ves čas ironično in pogosto že z one strani ločnice med mentalnim zdravjem in norostjo odziva na aktualno britansko stvarnost in še posebej na britansko malomeščansko miselnost. Besedilom ustrezno raztrgan je njegov glas. Glasbeno pa The Fall izhajajo iz britanskega proletarskega pub rocka (predvsem rhythm'n'bluesa in funka), ki so ga v precejšnji meri razgradili in radikalizirali. Tako so v zgodnji fazi pomenili garažni, diletski odziv nanj, danes pa ga uničujejo precej bolj pretanjeno, s pretiranim ponavljanjem osnovnega motiva, kontrastiranjem melodije in raztrganosti, zvočnega reda, ugodja in neugodja. Pri tem je zanimivo, da The Fall v dolgi, skoraj nepregledni vrsti plošč niso zagrešili izdelka, ki bi se ga



lahko sramovali. Tako pomeni tudi njihova predzadnja plošča This Nation's Saving Grace, ki je prav čudežno izšla tudi pri nas; pravo »fallovščino«, za kanček sprejemljivejšo in melodičnejšo kot prej, a še vedno polnoma različno od vsega poznane v rockovski produkciji in na trenutke tudi še kako težko »prebavljivo«. Mark E. Smith pa je na najboljši poti, da se uvrsti med kulne posebnosti rocka tipa Lou Reed in Captain Beefheart.

PBC

ISTRANOVA: ČA TO ŠUŠKA, ČA TO GRE? (JUGOTON)

To je druga plošča te skupine, ki sedaj deluje že kar pet let. V primerjavi s prvo ploščo nova ne prinaša večjih sprememb. Gre za gradivo, ki so ga člani skupine zbrali na terenu in v že znanih etnomuzikoloških izdajah. Zanimiva interpretacija istrskih pesmi. Glede same etnološke vrednosti je treba ploščo »jemati z rezervo«, saj je interpretacija vendarle preveč osebna; je pa res, da so posnetki zanimivi zaradi pretežne uporabe ljudskih instrumentov. Tehnična oprema plošče je pohvale vredna. Ob vsaki skladbi so navedeni podatki o tem, kje so jo člani skupine našli.

Plošča je sicer kar prijetna za poslušanje. Težko pa boste najbrž poslušali obe plošči skupine zapovrstjo, saj se lahko zgodijo, da se boste te glasbe za nekaj časa naveličali.

T. R.



THE ROLLING STONES: DIRTY WORK (CBS — SUZY)

Na novo ploščo Stonesov, teh najbolj znanih članov kluba za rock'n'roll upokojece, lahko gledamo kot le na še enega njihovih standardnih obrtniških proizvodov iz njihovega srednjeročnega načrta za



desetletje med 1980 in 1989. Pri tem je zanimivo, da so se The Rolling Stones v začetku osemdesetih let nepričakovano vrnil na trdna tla in svojo glasbo napolnili s precej več krvi, kot pa so je imeli na tavanjih po sedemdesetih letih. To je predvsem zasługa njihovega (ponovnega, katerič po vrsti že?) ukvarjanja s svojimi trdimi in ostrimi, črnimi rhytm'n'blues in soul koreninami. Zato pa z novo ploščo Stonesi znova bredejo po močvirjih, iz katerih so se komaj rešili. Na njej poskušajo namreč omenjene trde korenine povezati s sodobno pop rock produkcijo (Steve Lillywhite — U2, Simple Minds), pri čemer jim ta še kako škodi, jih razvodeni, pusti brez pravega obraza. Tako je plošča kljub še dovolj ostrim besedilom lep primer ek slabokrvnega MOR-a, sredinskega rocka za odrasle, ohlapne glasbe za različne vale 202, ki ne zavezuje, ni moteča, obenem pa še vedno »diši« (in ne smrdi) po rockerstvu. Zvočna limonada, idealna za večerne uspanke. Hrrrr, hrrrr.

PBC

JUGOSLOVANSKI FESTIVAL JAZZA BLED 85 (JUGOTON)

Plošča vsebuje osem dokumentarnih posnetkov z lanskoletnega blejskega festivala jazza in odraža visoko raven in mainstreamovsko naravnanoost jugoslovanskih jazzovskih zasedb ter pestrost njihovih stilov.

Razen skladb Joy Stick Plesnega orkestra RTV Zagreb in **Don't Get Around Much Anymore** kvarteta Vanje Lisjaka, ki imata le dokumentarno vrednost, so vse druge skladbe odlične in vsaka na svoj način zanimiva: dionizični **Beale Street Blues** ljubljanskega Greentown Jazz Banda, briljantna in dinamična **Jogging** Jazz orkestra RTV Beograd z udarno in veselo temo ter gargantovsko razkošnim tenorsaksofonskim solom, »klasični« **Slavic Smile** kvarteta Boška Petrovića, ki se izkaže v najboljšem razpoloženju in vrhunski formi ter s popolnim ob-

čutkom, kakršnega na plošči dosega le še njegov beograjski kolega Štjepko Gut v baladi **Angel Eyes** kvarteta Alvina Quinna z otožno sladkim zvenom in počasnim vibratom krilovke, z melodijami, polnimi blue tonov, ki »parajo poslušalčevo srce«. Najprijetnejše presenečenje plošče pa je brčkone mariborski pianist Dejan Pečenko, ki ga slišimo kar dvakrat: prvič s svojim triom igra lastno skladbo **Kaleidoscope**, kjer se predstavi kot liričen in subtilen pianist, ki mu je blizu jarretovski impresionizem ter t.i. »ECM zven« iz 70. let, drugič pa z navdihnjenim in ritmično ognjevitim solom v **The Road** kvarteta Alojza Krajncana, ki tudi tokrat osvaja s svojim tehnično osvojenim pihanjem v euphonium.

Po pazljivem poslušanju ugotovimo, da plošča ni samo dokument glasbenega dogodka, temveč je zaradi dobre glasbe tudi sama glasbeni dogodek in nov prispevek k zgodovini jugoslovanskega jazza.

P. AMALIETTI

PETER AMALIETTI: ZGODBE O JAZZU (DZS)

Daljša je suša, močnejše deževje pride — v puščavi slovenskega jazzovskega založništva je Peter Amalietti v začetku junija naši glasbeni kulturi ponudil neizčrpen, prijetno ohlajen vrelc, pri katerem si bodo lahko pogasili žejo po znanju vsi tisti, ki jih zanima še kaj drugega kot Slaki ali Debela dekl'ca in podobno. Kakor je izjavil avtor na izredno uspeli promociji, je naslov knjige izbran iz »komercialnih« razlogov, podnaslov Razvoj afroameriške glasbe med leti 1619 in 1964 je ustrežnejši glede na njegov izredno široko zastavljeni koncept, ki ga dovršeno izgotovi ter bralcu ponudi sintetizirano in celovito podobo ameriškega Afričana, stoletja vkovanega v kolese ameriškega gospodarstva, kateremu sta bila petje in ples edina dovoljena radost. Pa ne samo to — bila sta mu tudi rešilni klic k osvoboditvi in emancipaciji. Avtor v sebi srečno združuje sociološko izobrazbo in glasbene izkušnje ter izredno spretno, zanimivo in berljivo vodi zgodbo afroameriške glasbe od njenih korenin v Afriki prek dolgih stoletij sužnjevanja v Novem svetu vse do našega stoletja, ko je zavlada la svet. V prvi tretjini knjige predstavi glasbene običaje afriške tradicionalne skupnosti, čemur sledi predstavitev glasbenega življenja Severne Amerike v prejšnjih stoletjih, ki je uokvirjalo tedanje črnsko glasbeno snovanje. Bralec tako spozna glasbene običaje stare Amerike — od religioznih himn in psalmov, podeželskih balad ter plesnih jgov in reelov prek kla-

slične glasbe do prvih afroameriških glasbenih zvrsti: delovnih pesmi, voodoo-glasbe, spiritualov, minstrellov, ragtimea in bluesa. Drugi dve tretjini knjige sta posvečeni nastanku in razvoju jazza, kjer avtor vodi svojo pripoved na dveh ravneh: na eni obravnava razvoj in glasbene ter družbene značilnosti posameznega jazzovskega stila, na drugi pa pripoveduje zgodbo o razvoju jazza prek življenjepisov 48 najpomembnejših jazzistov, obilno začinjnih z anekdotami, izvirnimi pričevanji in izjavami glasbenikov samih. Avtor igrivo preskakuje z zgodovinskih dejstev na sociološke in muzikološke ugotovitve, razglablja o odnosih med avantgardnim, popularnim in tradicionalnim, razmišlja o nekaterih ključnih vprašanih glasbene pa tudi druge eksistence; ob vsem tem pa poleg razvoja afroameriške glasbe podaja tudi potek kulturne zgodovine Združenih držav, seveda s poudarkom na njeni temnejši, rasistično obarvani strani. Avtorju je uspelo knjigo zastaviti tako, da je razumljiva manj izobraženim bralcem, pa vendar ni dolgočasna za strokovnjake, ki bodo našli obilico novih informacij, interpretacij in zgodovinskih dejstev, s čimer mu je uspelo preseči mejo med poljudnim in strokovnim. Zgodbi afroameriške glasbe je avtor dodal zaključene dodatke, med njimi Kodex, v kateri poda nekaj izvirnih iztočnic za sociološko analizo razvoja jazza, terminološki glosar z več kot 300 pojmi strokovne glasbene govornice, ki je zaradi svoje strokovnosti in preciznosti sam po sebi velik prispevek k naši glasbeni kulturi. Knjiga daje Slovencem možnost, da si izpolnijo vrzeli v znanju.

T. PIRC

PRIMOŽ KURET BESEDE SKLADATELJEV (MK 1985)

Mendelssohn je nekoč izjavil, da je o glasbi težko pisati — pa ne zato, ker bi bila glasba nejasna, temveč ker je preciznejša od besed. No, slavni skladatelj se verjetno res ne moti, toda Kuretova knjiga nam dokazuje tudi nasprotno, namreč, da se skladateljeva sposobnost artikulacije glasbene misli navadno nadaljuje tudi v svet besed, v katerem so se mnogi slavni skladatelji počutili zelo domače, še posebej takrat, kadar so govorili o svoji glasbi in ustvarjanju. To pa je tudi poglavitna tema knjige, ki sicer sestoji iz treh delov: v prvem se lahko na 140 straneh poglabimo v dokaj navdihnjena in razsvetljujoča razmišljanja skorajda vseh slavnihih klasičnih skladateljev (od Mozarta do Gershwina, kot pove tudi podnaslov Kuretove knji-

ge). V tem delu gre za premišljen izbor citatov iz pisem, člankov, teoretičnih razprav, razgovorov in razmišljanj glasbenih ustvarjalcev, ki jih Kuret primerno označuje kot aristokracijo duha. Knjiga nam razkriva estetiko, etiko, religijo in filozofijo ljudi, ki jih človeštvo občuduje zaradi njihovih glasbenih stvaritev. Te pa dajejo tehtnost in prepričljivost tudi včasih kar presenetljivim trditvam ali ugotovitvam, čeprav jih ne moremo dokončno doumeti. Seveda skladatelji ostajajo to tudi pri svojih razmišljanjih, ki vsa dokaj verno odražajo in ponazarjajo njihova glasbena spoznanja in snovanja ter izpričujejo, da so veliki umetniki tonov navadno tudi veliki umetniki besed. Kuretova knjiga nam tako nudi odlično vpogled v zakone narave genialnih ljudi, ki so po Schönbergovem prepričanju tudi zakoni človeške prihodnosti. V drugem delu knjige avtor v obliki komentiranja življenjskih usod in značilnosti citiranih skladateljev izkaže briljantno poznavanje razvoja glasbene zgodovine, obenem pa odkriva svoje vire ter dodaja še nove citate, ki so vsi osredotočeni okoli vprašanj ustvarjalnosti, kar se izkaže za nekakšen leitmotif Kuretove knjige. Tretji del je manjši glasbeni slovarček z okoli 60 gesli in razlagami nekaterih glasbenih pojmov. Kakor celotna zbirka Kondor je tudi slovarček namenjen mlajšim bralcem. Ker pa je dandanes vprašanje ustvarjalnosti bolj izpostavljeno kot kdajkoli poprej, je knjiga nedvomno primerna mnogo širšemu krogu občinstva, vsaj na aktualen način — resnica je namreč vedno aktualna! — obdeluje zelo vročo temo.

P. AMALIETTI



»Kdor ljubi — zmaguje« Kaseta skupine Mache-art waves je izšla pri neodvisni založbi Maria Marzidovška. Vse ljubitelje slovenske underground glasbe obveščamo, da lahko kupijo kaseto pri omenjeni založbi: **Mario Marzidovšek, 62310 SLOVENSKA BISTRICA, Titova 39**, oziroma na ŠKUC — Forumu, Kersnikova 4, Ljubljana ali v prodajalni kaset in plošč v pasaži Maksi-marketa. Cena kasete je 1000 din.

1925 — A. Berg: KOMORNI KONCERT
 A. Webern: TRI PESMI
 Hans Eisler: pesmi PALMSTRÖM LIEDER
 L. Janaček konča SINFONIETTO in opero ZADEVA
 MAKROPULOS
 D. Šostakovič: 1. SIMFONIJA
 Izid PROCESA F. Kafke
 Umrl je E. Satie

1926 — A. Berg: LIRIČNA SUITA
 E. Hemingway: TUDI SONCE VZHAJA



N 4. Prizor iz prve predstavitve Krenekove opere Jonny igra v Hamburgu leta 1927



N 5. Naslovnica prve izdaje skladbe Hiperprizma Edgarja Vareseja. Njena premiera v New Yorku leta 1923 je izzvala kraval

1927 — I. Stravinski: OEDIPUS REX
 E. Krenek: JONNY IGRA
 B. Bartok: III. GODALNI KVARTET
 E. Varèse: INTEGRALI
 B. Brecht: HIŠNA POSTILA, ČLOVEK JE ČLOVEK

1928 — R. Strauss: Egipčanska Helena
 A. Webern: SIMFONIJA op. 21
 B. Bartok: IV. GODALNI KVARTET
 M. Ravel: BOLERO
 S. Osterc: operi IZ KOMIČNE OPERE in KROG
 S KREDO
 Umrl je L. Janaček
 Brecht—Weill: OPERA ZA TRI GROŠE

1929 — P. Hindemith: NEUES VOM TAGE
 S. Osterc: opera SALOME
 Marij Kogoj: ljubljanska izvedba opere
 ČRNE MASKE (ki je nastajala od 1924 do 1927)

