

OB TEMATSKI KONFERENCI

**PROGRAM TEČAJEV LETOŠNJEGA
GROŽNJANA**

OB 150-LETNICI SMRTI GLASBENEGA GENIJA

**NAGRADI PREŠERNOVEGA SKLADA ZA
GLASBO**

**PREMIERA OPERE »KAČJI PASTIR« V
TRŽAŠKEM GLEDALIŠČU VERDI**

IZVIRNO ŽIVLJENJE ZVOKOV

PRED SREČANJEM ORFFOVIH SKUPIN

**TRIJE GLASOVI – TRIJE OBRAZI
ABONMAJA MLADI MLADIM**

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 16-17. 12. 1770 – Dunaj 26. 3. 1827)



glasbena mladina

glasilo glasbene mladine slovenije

Letnik VII. številka 4
11. marec 1977



iz dela
organizacij
glasbene mladine

OB TEMATSKI KONFERENCI GMS

V našem vsakdanjem življenju je vedno več zvočnih vtisov, vedno bolj so pisani, različni in tudi po vrednosti jih je vedno težje ločevati. Skratka, svet je poln glasbe, ki jo posredujejo najrazličnejši mediji, številni koncerti resne in zabavne glasbe, pevski zbori, im. Ob njej pišejo učenci domače naloge, se učijo, delajo, mlade spremlja na izletih, na zabavah in na počitnicah, ob njej zbrani doživljajo globlja čustva, z njo vstajajo in grejo spat. Zelo so se navezali na glasbo prav vsi: mladi in stari.

Z naraščanjem prisotnosti in že kar nekakšno prevlado zvokov v našem okolju pa doživljamo nekaj, kar je temu razvoju nasprotno in močno zmanjšuje ter poenostavlja vrednost zvočnega medija. Mladi ljudje, delavci, učenci v šoli in kmečka mladina ostajajo pri vsebinsko zastarelem minimalnem programu glasbene vzgoje, nemalokdaj so zanj celo prikrajšani. Animatorji GM, glasbeni pedagogi in podobni strokovnjaki resno opozarjajo na rakovo pot razvoja glasbene kulture mladih in v tej zvezi na očitne pomanjkljivosti v naših šolskih in širše kulturnih prizadevanjih nasploh. Da pri tej presoji ne bi zašli v skrajnost in da bi realno ocenili stanje, je treba zapisati, da je širjenje obsega in prisotnosti glasbe v nesorazmerju s poznavanjem in razumevanjem glasbe, z glasbeno vzgojo in da v odnosu do količine glasbenih vtisov nimamo zadostno razvite sposobnosti za vrednostno in kritično presojlo vseh vrst in oblik glasbe.

Vloga GM je torej v tem, da opozarja na pomanjkljivosti v razvoju glasbene kulture mladih in da skuša po svojih močeh te pomanjkljivosti odpravljati. Problem je izpostavljen zaradi tega, da nam bo lažje razumeti smisel in vlogo GM in nujnost njenega samoupravnega vraščanja v združeno delo in s tem v celoten organizem samoupravnih odnosov.

Naloga in cilji tematske konference GMS z naslovom *Kultura samoupravne socialistične družbe ter mesto*

in vloga GM, se kaže v tem, da ob najširši opredelitvi kulturne politike, samoupravni delegatski organiziranosti za njeno nastajanje, sprejemanje in razvijanje, dobi ustrezno mesto tudi gibanje GM.

Po več kot šestih letih načrtejšega dela pri nas se že kar vsiljuje zahteva po trajnejši samoupravni opredelitvi dejavnosti GM. Razmere, v kakršnih organizacija dela, so namreč zelo različne. V veliki meri so odvisne od ljudi, nosilcev aktivnosti organizacije in razumevanja v okolju, v katerem delajo, t.j. v kulturnih skupnostih, šolah in drugod. V Sloveniji smo že od samega začetka soočeni z nekaterimi posebnostmi, ki jih mora GM upoštevati. Številne OZD, (kulturne ustanove), ki se ukvarjajo z glasbo, vsaj del svojih programov in siceršnje aktivnosti usmerjajo k mladim. Njihovo delo je pomembno in dragoceno. Vendar sta njihova pobuda in akcija omejeni na lastni program. Posamezne prireditve, oddaje in druge oblike dejavnosti so premalo povezane in smiselno koordinirane. Ugotovitev ni nova, za njeno razrešitev pa nismo zmogli pobuditi povsod in vselej potrebne pripravljenosti.

Dejavnost GM je prisotna na številnih krajih, toda še največkrat med šolsko mladino. Delavska in vaška mladina sta zaenkrat še precej zunaj kroga njene organizacije.

Kadar želi kdo s statističnimi podatki prikazati aktivnost med mladimi, je GM zanimiva za prenekatero organizacijo in podatke o članstvu, številu naročnikov časopisa in podobnem prav rada vključi v svoje poročilo. Kadar pa je treba trajneje opredeliti položaj, aktivnost GM v okviru kulturne politike ZSMS, sindikata, ZKO in samih kulturnih in izobraževalnih skupnosti, tedaj se organizacija znajde v mlinu tistih denarnih postavk, ki so največkrat žrtev zmanjševanja kulturne dejavnosti.

Že dve, tri leta terja republiško vodstvo GM od osnovnih in obč. organizacij, da izdelajo svoj delovni program in da so prek delegatov aktivno prisotne v organih občinskih kulturnih in izobraževalnih skupnosti. Organizacije GM na terenu so bile v večini primerov uspešne in so bili njihovi programi sprejeti z razumevanjem. Samo konkretni rezultati materialnih možnosti so bili zelo različni.

Očitno je, da se naloge GM in njena neposredna aktivnost nenehno širijo. Kot je bilo že ugotovljeno, je organizacija najbolj prisotna med šolsko mladino (osnovne šole). Zatorej bi bilo pričakovati, da bo za njeno delo tudi največ razumevanja pri izobraževalnih skupnostih. Žal ni tako, čeprav je situacija zelo različna. Doselej je GM deležna še največ pomoči od republiške kulturne skupnosti, občinskih kulturnih skupnosti ter občinskih ZKO.

Trajnejše možnosti GM so v njeni prisotnosti v združenem delu in preko njega v vseh tistih organizacijah in društvih, ki se zavestno in organizirano ukvarjajo z glasbeno kulturo in ki so že spoznale, da vsaka zase ne more storiti veliko. Vse skupaj, od tako vplivnih medijev, kot sta radio in televizija, do številnih OZD na področju glasbe in vzgoje ter izobraževanja pa bodo storile veliko več in bolj uspešno.

MILOŠ POLJANŠEK

NOVICE OSNOVNIH ORGANIZACIJ

Slovenske Konjice

Glasbena mladina Slovenije je spet bogatejša za eno osnovno združenje. 9. februarja, je bila ustanovna skupščina Glasbene mladine Slovenske Konjice. Delegati mladih iz vzgojnoizobraževalnih ustanov, OZD in drugih skupnosti so sprejeli osnovne statutarne dokumente, začrtali program dela za tekoče leto in izvolili svoj izvršni odbor. Predsednica GM Slovenske Konjice je postala Jožica Hanzlič, predavateljica glasbe na osnovni šoli Loče pri Poljčanah, v IO pa bo delala še razveseljivo število mladih, ki si bodo prav gotovo po svojih najboljših močeh prizadevali, da bo gibanje GM zaživelo v polnem zamahu.

Kot je v takih primerih običajno, omogoči republiška organizacija GM novoustanovljeni organizaciji GM brezplačen koncert iz svojega programa. Vendar je bila ta prireditev obogatena, kajti gostom so se pridružili še nekateri domači izvajalci. Pihalni kvintet RTV Ljubljana je z glasbo in komentarjem flavtista Jožeta Pogačnika seznanil mlade poslušalce z obliko in zvokom takega ansambla. Nastop mladinskega zbora osnovne šole iz Zreč pod vodstvom Vilme Cegler in folklorne skupine LIP iz Slovenskih Konjic pa kot aktivno glasbeno udejstvovanje, ki so si ga v program zastavili člani GM iz Konjic, pomeni solidno osnovo in temelj za nadaljnji razvoj gibanja GM tudi v Slovenskih Konjicah.

Celovec

16. februarja sta predstavnik GMS obiskala združenji zamejskih Slovencev na Koroškem. Predstavniki Slovenske prosvetne zveze in Krščanske kulturne zveze sta podrobneje seznanila s programom in oblikami gibanja GM in opisala tudi možnosti za sodelovanje.

Skupna izhodišča za začetek dejavnosti med mladimi Slovenci na Koroškem so poleg pomanjkljive

nacionalne vzgoje tudi nezadovoljivo stanje kulturnega osveščanja in udejstvovanja. Delovanje na kulturnem področju pa spodbuja tudi družbeno in narodnostno osveščanje mladih Slovencev.

Načelno smo se dogovorili tudi za nekatere akcije. GMS bo po svojih močeh pomagala pri ustanavljanju samostojnega slovenskega glasbenega šolstva na Koroškem, obveščala slovenske pedagoge o svojih akcijah in se vsaj z eno prireditvijo vključevala v vsakoletni program kulturnih prireditev. Organizacijska struktura enotnega samostojnega društva GM na Koroškem pa bo plod medsebojnih dogovorov vseh združenj zamejskih Slovencev.

Trst

Glasbena mladina Slovenije je uresničevala svojo dejavnost med Slovenci v Italiji v okviru Glasbene Matice v Trstu. Pač pa je bilo delovanje omejeno predvsem na koncertno dejavnost, medtem ko s časopisom, kvizom in drugimi oblikami gibanja GM nismo dosegli večjih rezultatov.

24. februarja je bil občni zbor Glasbene Matice Trst, ki je pregledal uspehe dosedanjega dela in začrtal smernice v prihodnje. Ob tej priložnosti smo jih tudi obiskali in se dogovorili za še širše in globlje povezovanje. M. S.

1000 PEVCEV V CELJU

Mladinski pevski festival v Celju je največja manifestacija jugoslovanskega mladinskega zborovskega petja, ki zavzema pomembno mesto tudi med evropskimi festivali. Lani je poteklo 30 let od prvega mladinskega festivala v Celju — takrat še v okvirih celjskega okrožja. Z načrtnim, vztrajnim in sistematičnim delom ter jasnimi perspektivami se je razvil v letu 1960 v republiški, leta 1963 v zvezni in 1967 v mednarodni festival mladinskega zborovskega petja. Pod vplivom festivalske misli se je razvijalo mladinsko zborovstvo najprej v Sloveniji, nato pa se je razširilo tudi v vse republike. Iz množičnosti je, posebno po letu 1970, začela rasti tudi kvaliteta. Danes lahko že nekaj naših najboljših zborov mirno postavimo v isto vrsto z najboljšimi mladinskimi zbori Evrope.

Od leta 1967 prireja MPF vsako drugo leto zvezno tekmovanje jugoslovanskih mladinskih zborov. Sodelovati na tem tekmovanju pomeni za vsak jugoslovanski mladinski zbor največjo čast in priznanje.

Oni naši zbori, ki na tem tekmovanju dosežejo zlato festivalsko medaljo, lahko sodelujejo tudi na mednarodnem tekmovanju Mladinskega pevskega festivala v Celju.

Letošnji festival bo od 26. do 29. maja in bo v počastitev 85-letnice Titovega rojstva in 40-letnice, kar je prevzel vodstvo partije.

Obsegal bo:

26. V. Otvoritveni koncert, na katerem bodo peli najboljši slovenski otroški zbori (Celje I., III., Polhov Gradec, Šempeter pri Gorici, Škofja Loka, Velenje), ki so bili izbrani na republiški reviji v Zagorju 1976

27. V. Zvezno tekmovanje jugoslovanskih mladinskih zborov, ki so bili izbrani na republiških revijah v letu 1976 (MPZ Celje III., Kamnica, Lucija, RTV Ljubljana, Šoštanj, Zagorje ob Savi, Skopje, Skopje, Zrenjanin; DPZ Celje, Velenje, Bihač, Skopje, Skopje, Sremska Mitrovica, Zadar ter MMZ Celovec, Koper, Kavadarci, Novi Pazar, Tuzla in Zagreb).

28. V. bo MEDNARODNO TEKMOVANJE, na katerega so se prijavili mladinski zbori iz EKEREN — Belgija, VELIKO TRNOVO — Bolgarija, LYON — Francija, MIŠKOLC — Madžarska, MARI-BOR in NIŠ — Jugoslavija, dekliški zbori KARLOVY VARY — ČSSR, OULAINEN — Finska, TEPLIN — NDR, TALLIN — SZ ter mešani mladinski zbori iz CELJA; BONNA in MARKTOBERDORFA — ZRN.

29. V. bo proslava Titovega 85. rojstnega dneva s koncertom 1000-članskega množičnega zbora, na katerem se bo srečala, spoznala in pobratila pojoča mladina iz vse Evrope ter manifestirala mir in medsebojno prijateljstvo.

JURČE VREŽE

PROGRAM TEČAJEV LETOŠNJEGA GROŽNJANA

Grožnjan bo letos pričel delati že 6. junija. V prvi izmeni bo samo tečaj **NOVEGA TIPA ANIMACIJE ZA KULTURO V DELOVNIH ORGANIZACIJAH** (mednarodni tečaj). Udeležencem (25—40) bo do 22. junija predavalo 7 profesorjev (5 tujih in 2 jugoslovanska).

2. izmena: (25. junij do 13. julij): **OTROŠKI ZBOR** (mednarodni tečaj) za 45 otrok. Osem predavateljev (5 tujih in 3 domači) bo v prostih

dejavnostih poleg petja skrbelo še za likovno otroško ustvarjalnost, literarno otroško ustvarjalnost, Orffov orkester, lutkovno gledališče ter — seveda — za rekreacijo in šport.

ANIMACIJA ZA KULTURO (za osnovne šole — jugoslovanski tečaj), pedagogi glasbene vzgoje in ostali mentorji kulture v OŠ in SFRJ se bodo seznanili z aktivnostjo glasbene mladine v osnovnih organizacijah osnovnih šol. 25 udeležencem bo predavalo 6 domačih predavateljev.

3. izmena: 15. julij do 2. avgust): **SIMFONIČNI ORKESTER** (mednarodna udeležba) v sodelovanju z evropsko Zvezo glasbenih šol. 40-članskemu, povečini mlademu orkestru (starost udeležencev: 16—20 let) bo dirigiralo in predavalo o glasbenem jeziku, improvizaciji v glasbi in komorni glasbi 10 (8 tujih in 2 jugoslovanska profesorja) glasbenih pedagogov.

ANIMACIJA ZA KULTURO (za mentorje osnovnih organizacij GM v osnovni šoli, delovni organizaciji in krajevni skupnosti — jugoslovanski tečaj). V tem tečaju animacije je predvidena starost udeležencev od 16 do 30 let, 25 udeležencem pa bo predavalo 6 domačih pedagogov-animatorjev GM.

4. izmena: (4. avgust do 21. avgust).

V tem delu bo na programu več manjših specialnih disciplin in to: **SREČANJE S SKLADATELJI**, v tem mednarodnem tečaju se bodo mladi skladatelji iz vsega sveta seznanili s skladatelji Lutoslavskim (Poljska), Pousserom (Belgija) in Daviesom (Velika Britanija); v tečaju **KOMORNEGA ORKESTRA ali ZBORA**, tudi z mednarodno udeležbo, se bodo udeleženci fakultativno seznanili z elektronsko glasbo, interpretacijo sodobne glasbe za skupine glasbenikov in s tradicionalno glasbo danes. V obeh tečajih bo prostora za 40—50 glasbenikov (18 do 30 let), profesorjev bo 14 — mednarodnih imen (11) in domačih strokovnjakov za to področje (3).

KULTURNI ANIMATORJI, ki naj bi tudi tokrat bili zbrani iz osnovnih organizacij GM v šolah, organizacijah združenega dela in krajevnih skupnostih kot aktivisti glasbene mladine, bodo poslušali predavanja šestih domačih predavateljev (25 udeležencev).

5. izmena: (24. avgust do 10. september), v tej izmeni bodo v glavnem specialne individualne discipline:

GLASBA SREDNJEGA VEKA IN RENESANSE (mednarodna udeležba), **kontrabas, KITARA in VIOLA** (vsi za mednarodno zasedbo). Med 15. junijem do 10. septembrom 1977, bo v Grožnjanu stalna koncertna, odrska, filmska in informativna dejavnost, tako za same udeležence kot za porabnike teh programov v vsej Istri (Buje, Umag, Novigrad, Brtonigla, Rovinj, Pazin, Poreč, Pula, Buzet, Labin itd.).

FRANC KRIŽNAR

KVIZ BELA BARTOK

Ker je snov za letošnji kviz zelo zahtevna, smo datume tekmovanja dokončno premaknili:

PREDTEKMOVANJA 16. APRIL

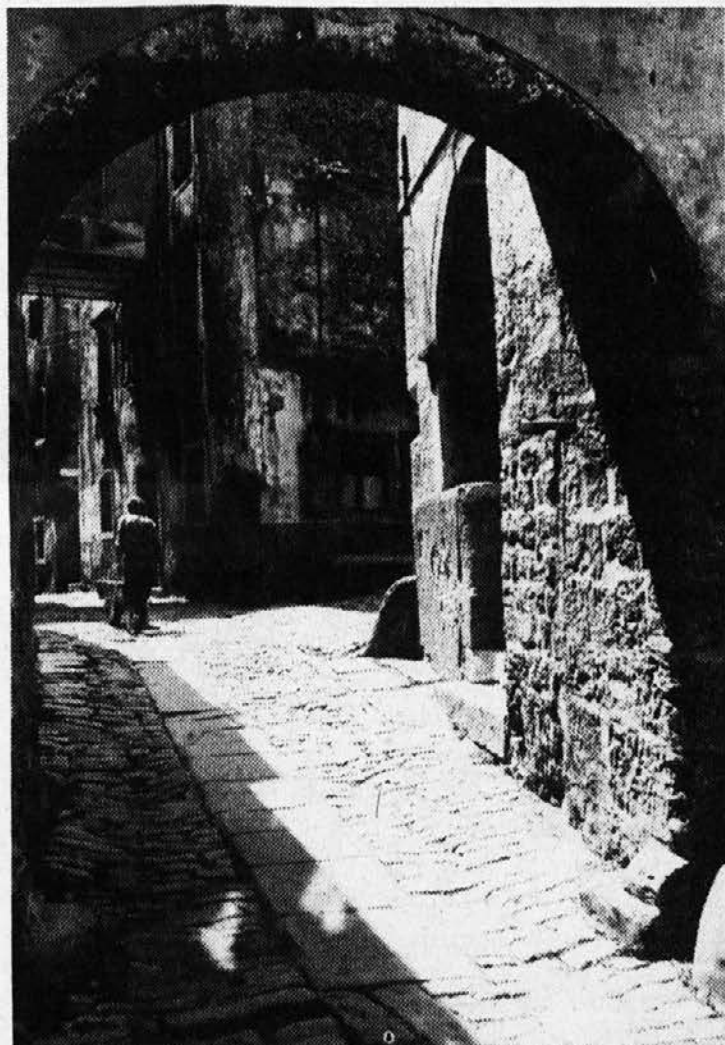
polfinale — 23. APRIL

FINALE — 18. JUNIJ

Zato predstavljamo tudi rok prijav. Ekipe, ki bi se še odločile za kviz, se lahko prijavijo DO 1. APRILA.

PREOSTALE PRIJAVLJENE EKIPJE:

- Osnovna šola Srečko Kosovel, Sežana (1)
- Osnovna šola Franc Belšak, Gorišnica (1)
- Osnovna šola Franc Rozman-Stane, Ljubljana-Šentvid (1)
- Osnovna šola Bogomir Magajna, Divača (1)
- Osnovna šola Angel Besednjak, Maribor (1)
- Osnovna šola, Gornja Radgona (1)
- Osnovna šola Franc Bukovec, Medvode (1)
- Osnovna šola Lojze Hostnik, Gabrovka, Litija (1)
- Osnovna šola, Loče pri Poljčanah (1)
- Osnovna šola, Kanal (2)
- Osnovna šola Milke Kerin, Leskovec pri Krškem (1)
- Osnovna šola Janka Premrla-Vojka, Koper (3)
- Glasbena šola, Brežice (1)
- Osnovna šola III, Murska Sobota (1)
- Osnovna šola, Kostanjevica na Krki (1)
- Glasbena šola, Ajdovščina (1)
- Osnovna šola, Videm pri Ptujju (1)
- Osnovna šola Biba Röck, Šoštanj (1)
- Osnovna šola Anton Aškerc, Velenje (3)
- Osnovna šola bratje Reš, Desternik (1)
- Osnovna šola Dušan Bordon, Semečela-Koper (3)
- Šolsko kulturno društvo »Prešernov rod«, Žirovnica (3)



II. KONFERENCA ZKPOS

Po dolgotrajnih pripravah je Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije 21. in 22. januarja pripravila v Novi Gorici II. konferenco, kjer se je ob izredni udeležbi vabljenih zvrstilo kup vprašanj in novosti. Zasedanje se je začelo s podpisom samoupravnega sporazuma, ki bo odslej omogočal zvezi delovanje na delegatskih temeljih, nato pa je konferenca sprejela statut in smernice ter neposredne naloge. Program zveze je v prihodnje usmerjen v kar najširšo kulturno vplivnost in gojitev kulturnega amaterizma. Zato povezuje delegate društev amaterskih in tudi poklicnih kulturnih delavcev.



JOŽE HUMER, NOVI PREDSEDNIK ZVEZE KULTURNIH ORGANIZACIJ, PRIZADEVEN KULTURNI DELAVEC IN ČLAN OKTETA GALLUS

V dveh dneh se je na govorniškem odru zvrstilo lepo število zastopnikov društev, skupin in združenj iz vse Slovenije, drugih jugoslovanskih republik in iz zamejstva, ki so orisali dosedanja prizadevanja in probleme, s katerimi se srečujejo slovenski kulturni delavci. Dosedanji pred-

sednik ZKPOS, Ivo Tavčar, je v uvodnem govoru podal pregled dosedanjega delovanja organizacije in orisal njene najznačilnejše poteze, opozoril pa je tudi na mnoge probleme, ki se pojavljajo pri vzgajanju organizatorjev kulturnega življenja in pri kulturni vzgoji nasploh. Veliko odmevnost sta vzbudila tudi govora o aktualnih vprašanih naše kulturne politike, ki sta ju prispevala Beno Zupančič in Franc Šali.

Kar zadeva glasbeno plat, sta se problemov lotila predvsem dva delegata; Miran Hasl je precej ostro opozoril na nemogoče stanje glasbene vzgoje, Radovan Gobec pa je v svojem referatu orisal potrebe naše družbe, predvsem mlade, po glasbenem življenju in vzgoji, predvsem po amaterizmu in s tem v zvezi po zborovskem petju, ki je nam Slovencem najbližje.

Prispevki v obliki referatov so sicer marsikaj osvetlili in razjasnili, vendar do razprave in dialoga ni prišlo, in je konferenca izvenela bolj kot nizanje poročil, mnenj in pozdravov.

Gotovo je obstoj organizacije, ki se od zadnje konference imenuje Zveza kulturnih organizacij, več kot utemeljen in nujen. Novo vodstvo pa čaka mnogo nalog, ki se jih bo treba lotiti z vso vnemo, pri čemer je novi predsednik ZKOS, Jože Humer, v svojem govoru dejal:

»Če smemo reči, da smo nekakšna »kulturna vojska«, tedaj vsekakor domača, partizanska, prostovoljska vojska in element v konceptu splošnega ljudskega odpora — zoper nekulturo namreč. Seveda si želimo novih tisočev borcev pod svoje orožje, novih desetstisočev simpatizerjev okrog naših enot. Kako jih bomo laže prepričali, kako jih bolj privabili, kot s slavo in daljnometnostjo našega orožja, klasičnega in modernega, z visoko borbeno moralo naših enot pa z nenehnimi, majhnimi in velikimi zmagami v tej večni vojni na tem širokem, vseobsegajočem bojišču!«

KŠ

NOVI DRUŠTVI GLASBENIH PEDAGOGOV

Ljubljana

LJUBLJANA — V Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje v Ljubljani je bil v drugi polovici meseca februarja ustanovni občni zbor Društva glasbenih pedagogov za območje Ljubljane, Zasavja in Notranjske, ki zajema 16 občin. Iz programa dela in razprave je bilo razvidno, da se nekateri problemi v glasbenem šolstvu ponavljajo, kot bi bili nerazrešljivi. Zlasti kritično je stanje v osnovnih šolah, kjer je že leta zaznavna občutna fluktuacija in kjer je priliv mladih pedagogov močno pod povprečjem. Zbor pedagogov je ugotovil, da je zelo neefesno eksperimentiranje na račun ukinjenih učiteljskih, saj opravlja največji del učiteljstva tudi delo kulturnih delavcev, kar je bilo v idealnem sorazmerju dognano na primer na idrijskem učiteljskišči že leta 1855, ko je imela glasba na razpolago dvanajst pedagoških ur na teden. »Prosjačeneje« za ure glasbenega pouka na učiteljskišči, v vzgojiteljski šoli in zlasti v osnovnih šolah, pomeni glasbeno osiromašenje za cele generacije mladega slovenskega rodu, česar se ne bo dalo nikoli več nadomestiti. V več kot 25 letih ni bilo moč ustvariti dovolj učbenikov za vse vrste glasbene vzgoje, čeprav imamo na razpolago strokovnjake, ki bi to delo dobro opravili. Pri gradnji novih osnovnih šol pozabljamo na celodnevni pouk in s tem v zvezi na učilnice za individualni — instrumentalni pouk, ki ga ponekod opravljajo na osnovnih šolah po hodnikih in še kje drugje. V vseh občinskih SIS morajo zato sodelovati delegati — glasbeniki. Večja bo morala biti vertikalna in horizontalna povezava med pedagogi vseh vrst, predvsem pa med pedagogi osnovnih in glasbenih šol, srednje glasbeno šolo in Akademijo za glasbo zaradi kadrovanja

bodočih poklicnih glasbenikov.

Novo društvo bo za posamezna področja dela izvolilo strokovne komisije oziroma aktive, ki bodo zadolženi za izvedbo konkretnih nalog tudi glede srednjeročnega načrtovanja vzgoje in izobraževanja, v povezavi s SZDL, kulturnimi skupnostmi, zavodom za šolstvo, glasbeno mladino Ljubljane in zvezo kulturnih organizacij zaradi srečanj mladih pevcev in tekmovanja instrumentalistov.

Občni zbor je izvolil petnajstčlanski izvršni odbor, katerega predsednik je profesor Lovro Sodja.

CVETO BUDKOVIČ

Kranj

KRANJ — Glasbeni pedagogi iz osnovnih šol, gimnazije in glasbenih šol iz občin Jesenice, Kamnik, Kranj, Radovljica, Šk. Loka in Tržič, so se 11. februarja zbrali v Kranju in ustanovili regionalno društvo glasbenih pedagogov. Za temeljitejšo seznanjanje članov po ustrezni reorganizaciji izobraževanja in za sodobne dosežke na področju glasbene vzgoje doma in v svetu, so v okviru društva ustanovili aktiva učiteljev osnovnih in glasbenih šol.

23. februarja pa so se v Kranju zbrali predstavniki in zborovodje pevskih zborov in ustanovili združenje pevskih zborov gorenjske regije. Namen združenja je, da bi se v njem samoupravno združevali pevski zbori s ciljem, da bodo z organizirano vzgojo kadrov, s programskim usmerjanjem in organizacijo zborovskih koncertov in regij ter z drugimi oblikami strokovne pomoči omogočali in širili razvoj pevske kulture na Gorenjskem.

P.L.



MEDNARODNA RAZSTAVA UČIL V LJUBLJANI

Med 15. in 19. februarjem so si obiskovalci Gospodarskega razstavišča lahko ogledali letos že četrto razstavo opreme za predmetni in kabinetni pouk, ki jo v Ljubljani pripravijo vsako drugo leto. Vsekakor zanimiva množica največjih in poslednjih dosežkov tehničnih pripomočkov za čim boljše opremljanje šol in čim sodobnejši pouk. Vendar bi se z vidika glasbene mladine radi zaustavili predvsem pri opremi kabineta za glasbeni pouk oziroma pri

kakršnihkoli pripomočkih za to vrsto poučevanja.

Verjetno je glasba eden od predmetov, za katerega potrebujemo kar največ tehničnih priprav, da bi jo lahko dobro in sodobno učili. Vendar smo bili na razstavišču lahko vse prej kot navdušeni. Ne samo, da na tem področju primanjkuje učbenikov, bolje rečeno, sploh jih ni, tudi plošč in notnega materiala očitno nimamo, da ne govorimo o Orffovih glasbilih. Na prav majhnem prostoru med raz-

stavo vzgojnih filmov in med Lego kockami je bilo na ogled nekaj instrumentov tovarne Hohner, ki jih uvažamo — harmonike in melodike — po trmastem iskanju pa smo celo našli zvočno tablo, v kotu pri Delavski univerzi, ki je razstavila tudi moderen plastičen klarinet, namenjen prav pouku. In to je bilo tudi vse.

Zato pa bi lahko našli vrsto vizualnih in slušnih pripomočkov, diapojektorjev, računalnikov,

športnih rekvizitov in priročni kosov pohištva za opremo šol in vrteev. Še posebno je vse obiskovalce navdušila razstava izdelkov vzgojnovarstvenih zavodov in pa srednjih strokovnih šol.

Glasbe se seveda ne da razstaviti, zato pa je bila dobrodošla v programu otvoritve, ko je s svojimi gojenci nastopil Zavod za glasbeno in baletno izobraževanje in se prav lepo odrezal.

KŠ

PREMIERA OPERE »KAČJI PASTIR« V TRŽAŠKEM GLEDALIŠČU »VERDI«

V drugi polovici novembra je bila v tržaškem gledališču Verdi premiera opere KAČJI PASTIR Svetlane Makarovič in Pavleta Merkuja. Te premiere sem se udeležila z velikimi občutki, zakaj oba avtorja poznam kot poštena in dobra delavca: Svetlano Maka-



SKLADATELJ PAVLETA
MERKUJ



SLOVENSKA PESNICA IN
PISATELJICA SVETLANA
MAKAROVIČ, KI JE ZA
OPERO »KAČJI PASTIR«
NAPISALA LIBERTO.

rovič kot pesnico, ki v prispodobah in simbolih pripoveduje življenje, Pavleta Merkuja kot skladatelja vokalnih in instrumentalnih del sodobnega izraza, ki pa ne taje tradicije. Oba sta tokrat prvič stopila na operni oder.

Dogodek je bil seveda že premiera sama. Dandanes so nova operna dela zelo redka, slovenska še posebej, da pa je opera slovenskega skladatelja zagledala luč sveta v tujem gledališču, se je zagotovo zgodilo prvič v zgodovini. Pavleta Merkuja (skladatelj živi v Trstu in je glasbeni urednik slovenskega programa v tržaškem Radiu) je vodstvo gledališča Verdi že pred leti povabilo, naj napiše opero. Začel je iskati liberto, pritegnili pa so ga šele verzi Svetlane Makarovič. Pesnica je zanj napisala pravljično Kačji pastir — kot pravi skladatelj »pravljično z vsemi prvina, ki so mi najbolj pri srcu. To so tiste teme, ki sem se jih večkrat že lotil v svojem ustvarjalnem delu.« Ljubezen in oblast. Dogajanje v prispodobah je prepletla z realističnimi slikami (a odvzela jim je določeno časa in prostora) iz življenja naveličanih in odtujujočih se zakoncev, moža in žene. Očrtati človeška bitja na eni strani, na drugi pa simbole in vendar ostati enoten, je bil prav gotovo najtrši oreh, ki ga je bilo treba streti skladatelju. A obenem je to tudi največja draž dela. Trpeča človeška bitja je Merku odel v ekspresionistični glasbeni izraz, medtem ko čustveno neprizadeti simboli pojejo govornico ljudske pesmi, kar pojasnjuje skladatelj tako: »Melodija ljudske pesmi je lahko ista pri žalostnem in pri veselem besedilu, šele besedilo daje viži neki pomen.« Brez dvoma je naklonjenost obeh avtorjev do ljudskega izročila eden od temeljev njenega dobrega sporazumevanja. Drugi pa je tenkočutno poznavanje človekovega notranjega sveta, ki ga Makarovičeva razkriva v poetični besedi, Merku pa v komornem tonu simfoničnega orkestra.

Prav zaradi tega se mi je zdela odrska postavitve dela včasih preobtežena glede na besedo in glasbo. Preveč nasilno ju je tudi pojasnjevala in predvsem: lahko bi ju predstavila v moderni luči. Morda prav dobesedno. Na splošno lahko rečem, da gledališče pri postavitvi opere Kačji pastir ni skoparilo s finančnimi sredstvi in da je zagotovilo tudi dobre pevske interprete, od katerih omenjam baritonista Maria Basiolo v vlogi Mrtveca in sopranistko Gabriello Ravazzi v vlogi Mesečnice. Orkester in odlični zbor gledališča Verdi je z zanesljivo in rutinirano roko vodil dirigent Giacomo Zani.

MARJANA MRAK

NAGRADI PREŠERNOVEGA SKLADA ZA GLASBO

MILAN STIBILJ

HUBERT BERGANT

Nagrado Prešernovega sklada za leto 1976 je prejel za skladbo XYSTUS. Skopa in kratka opredelitev, zato pa pogledjmo, kaj vse se skriva za naslovom.

Skladba je komponirana za dva tolkalca — solo, pihalni kvintet in godala. Prva izvedba v Ljubljani je bila 20. decembra 1976 (Simfonični orkester Slovenske filharmonije, dirigent Anton Nanut, solista: Willy Goudswaard in Luuk Nagtegaal — Nizozemska). Pred tem pa so XYSTUSA slišali že v tujini, nazadnje v enaki izvedbi na Varšavski jeseni, 19. septembra istega leta.

O SAMI SKLADBI PRAVI 48-LETNI SLOVENSKE SKLADATELJ NASLEDNJE:

»Naslov glasbenega dela XYSTUS predstavlja starorimski izraz za cvetlične grede ob zgradbi — je koncertantna kompozicija s poskusom preoblikovanja izraznosti glasbenega instrumentarija: ansambel prevzema vlogo tolkal, medtem ko se zvočna zasnova solističnih glasov tolkal približuje izraznosti, značilni za melodijske instrumente. Gradivo kompozicije — ustvarjena je bila 1975 — predstavljajo osnovni zvočni učinki, nekakšne zvočne monade. Muzikalna predstavitev glasbene misli pa je izvedena s časovno urejenostjo teh monad v zaporedju, ki je v svoji mikro, kakor tudi makrorealizaciji zasnovano na posebej zamišljenem pospešujočem oziroma zadržujočem ritmičnem utripu. Zaradi zahteve po natančnih ritmičnih odnosih je zvočna predstavitev dela prevedena v klasični notni zapis.«

IN KAJ IMATE SEDAJ V NAČRTU?

».....«

Na vprašanje nam skladatelj ni utegnil odgovoriti, saj je več kot zaposlen. Profesionalno se ukvarja z glasbeno kulturo kot strokovni svetovalec za glasbo na Kulturni skupnosti Slovenije.

F. K.

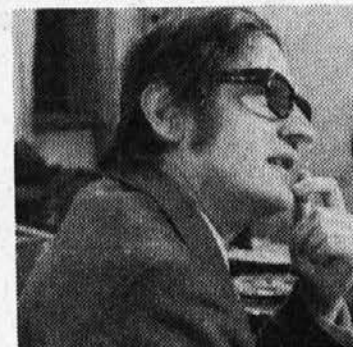
Dobitnik letošnje nagrade Prešernovega sklada za posebne dosežke na glasbenem področju je tudi Hubert Bergant, izvajalec celotnega ciklusa Bachovih orgelskih del. Rojen 1934, po diplomu iz klavirja in orgel na ljubljanski Akademiji za glasbo in diplomu iz zgodovine umetnosti na ljubljanski filozofski fakulteti je nadaljeval študij orgel najprej pri prof. Rančigaju v Ljubljani, pozneje pa še na Dunaju pri prof. Haselböcku in prof. Heillerju. Izvedel je že preko 100 samostojnih koncertnih orgelskih večerov in obiskal razen jugoslovanskih krajev še mnogo mest na tujem. Največkrat je gostoval v Sovjetski zvezi, razen tega pa še v Angliji, Avstriji, Franciji, Madžarski in Italiji.

»Z glasbo Jochana Sebastiana Bacha sem se nasploh prvič predstavil javnosti kot študent glasbe na recitalu leta 1959 in na prvih nastopih v Ljubljani. Težko je reči, zakaj ima Bachova glasba tak vpliv na poslušalce. Mene prevzemajo njegova notranja motorična sila, klena ritmika in čvrsta faktura, ki tvorijo pravo glasbeno arhitektoniko, ki jo lahko primerjamo z ono iz likovne umetnosti. Bach ni samo enovita osebnost, je tudi sinteza med glasbenimi prizadevanji različnih kultur in različnih generacij. In ne nazadnje, Bach je kljub odmaknjenosti svojega časa še vedno sodoben skladatelj.«

Hubert Bergant se posveča tudi pedagoškemu delu. Na akademiji sooblikuje umetniška hotenja mladih orglavcev, kot predavatelj estetske vzgoje na novogoriški gimnaziji pa z vsako generacijo odkriva lepo v umetnosti. Pri tem skuša biti čim bolj življenjski in si prizadeva povezovati dosežke vseh panog umetnosti.

»Kot koncertant, bodisi kot solist ali spremljevalec, zelo rad nastopam za mladino. Vedno najdem zelo prijeten stik. Mladi danes nimajo predsojlov in se ponujajo kot nezorana ledina, da jim moremo posredovati skozi glasbo tiste vrednote, ki ohranjajo še danes svojo težo in pomen.«

M. S.



predstavljamo
vam
glasbene
ustanove

MUZIKOLOGIJA NA LJUBLJANSKI UNIVERZI

Muzikologija, takšna, kakršna poznamo danes, kot znanost o glasbeni umetnosti, je veda, katere začetke moremo na nekaterih njenih področjih — na primer glasbeno-teoretskih in filozofskih — iskati že v starem veku. S sodanim razvojem drugih znanosti je muzikologija doživela svoj prvi, zlasti glasbeno-zgodovinski vzpon v 19. stoletju, poln razmah pa med obema voj-

nama in še posebej po II. svetovni vojni. Tako bi lahko rekli, da pokriva muzikologija vsa tista prizadevanja na področju glasbe, ki niso usmerjena v produkcijo, se pravi komponiranje, oziroma reprodukcijo, to je poustvarjanje.

Pri nas so bili začetki razmeroma skromni in zavoljo neorganiziranosti temu primerni tudi rezultati. Pred vojno je imel nekaj ciklusov predavanj iz glasbene zgodovine na ljubljanski univerzi znameniti Josip Mantuani, podobno kot v Zagrebu še danes v ZDA živeči Dragan Plamenac, ali v Beogradu delujoči skladatelj in muzikolog Miloje Milojević. Muzikologije seveda ni bilo mogoče študirati, kaj šele iz nje doktorirati. Zato so bili bodoči muzikologi vezani na študij v tujini — na Dunaju, v Pragi, v Berlinu, Parizu in še kje. Po II. vojni so se razmere izboljšale z ustanovitvijo t. i. znanstvenega oziroma zgodovinskega oddelka na Akademiji za glasbo, in sicer v obliki, ki je še sedaj značilna za druge visoke glasbene šole v Jugoslaviji. Pa vendar: zahteve sodobne znanosti so nujno vodile v ustrezno reorganizacijo študija muzikologije in — po zgledu podobnih ustanov v tujini — v vključitev slednje v univerzitetni okvir, kar bi hkrati pomenilo formalno vzporeditev naših muzikoloških prizadevanj z mednarodnim okvi-

rom. Tako je bil leta 1962 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani ustanovljen oddelek za muzikologijo, ki nosi sedaj uradni naslov Pedagoško-znanstvena enota za muzikologijo Filozofske fakultete.

Študij muzikologije je organiziran samostojno ali v povezavi s kakšnim drugim predmetom, ki se predava na filozofski fakulteti. Ob raznih glasbeno-teoretskih disciplinah (analiza glasbenih form, analitična harmonija, zgodovinsko-razvojni vidiki generalbasa in podobno) in ob pomožnih muzikoloških vedah (od glasbene paleografije in akustike do estetike in etnomuzikologije) je poudarek na glasbeni zgodovini; že zato, ker je naša glasbena preteklost in sedanost še vse premalo raziskana. Za to pa so potrebni ustrezno izvedeni raziskovalci, saj tuje muzikologije niso in ne bodo raziskovale naše glasbene kulture. A ker se zahteve in raziskovalna obzorja stroke vse bolj širijo, postajajo tudi interdisciplinarne povezave pomembne in obenem nujne; in to ne samo doslej najbolj pogoste in pedagoško perspektivne povezave s študijem domačih ali tujih jezikov in literatur, ampak povezave s psihologijo, sociologijo, filozofijo, in — če upoštevamo »izbruh« računalniških metod — celo z matematiko!

Vključitev v univerzitetni okvir je omogočil tudi doseganje znanstvene

stopnje magistra oziroma doktorja muzikoloških znanosti. Kakšen mora biti strokovni, jezikovni in splošno-kulturni profil raziskovalcev, najbolje kaže za ilustracijo nekaj področij doslej uspešno obranjenih magistrskih in doktorskih tem: o glagoljaškem petju v severni Dalmaciji, o glasbenih instrumentih v srednjeveški likovni umetnosti na Slovenskem oziroma Hrvaškem oziroma v Srbiji in Makedoniji, o slovenski glasbeni protestantiki, o slovenski cerkveni pesmi 18. stoletja, o glasbenem delu ljubljanskega Stanovskega gledališča, o skladateljskem delu Vatroslava Lisinskega, o glasbenem delu mariborskega gledališča v 19. stoletju, o ekspresionizmu v srbski glasbi, o kompozicijskem stavku v klavirskih delih Marija Kogoja, itd.

PZE za muzikologijo že od 1965 enkrat na leto redno izdaja svoj Muzikološki zbornik, katerega povzetki razprav redno izhajajo v mednarodni bibliografski literaturi; leta 1967 je več kot uspešno organiziral 10. kongres Mednarodnega muzikološkega društva z več kot 600 udeleženci; slovenska muzikologija se s pisano in govorno besedo vedno bolj uveljavlja tudi v mednarodnem okviru: to je pač najboljši porok za njeno prihodnost in mednarodno veljavo.

ANDREJ RIJAVEC

podlistek

MARJAN KOZINA:

KAJ JE OPERA

Od zamisli do premiere
(nadaljevanje iz prejšnje številke)

Dirigent je po važnosti prvi med izvajalci; od njega je odvisna celotna glasbena koncepcija dela. Vsak obiskovalec opere je že imel priložnost prepričati se, kako neverjetno velika je včasih razlika med dvema izvedbama iste opere z istim ansambлом, med izvedbo, ki jo vodi izkušena roka velikega, visoko muzikalnega dirigenta, ki zna prenesti svojo voljo do čim popolnejše lepote na ves ansambel — in pa med dirigentskim dosežkom poprečnega dirigenta, ki svojo obrt sicer tehnično obvlada in mu tudi ne

manjka dobre volje, toda manjka mu živa sugestivnost, notranji žar in neustavljiva umetniška sila velikega dirigenta. Izvedba opere, ki jo dirigira pravi umetnik, zablesti v vsej svoji lepoti in prevzame poslušalca: pevci so nenadoma tako dobri, da jih je komaj spoznati, orkester zapoje kot malokdaj in celotni vtis predstave je lepo doživeti.

Korepetitorji

Korepetitorji naštujejo vloge s solisti do najmanjše podrobnosti. Njihovo delo je v veliki meri soodločilno za umetniški dosežek solistov, čeprav poprečni operni obiskovalec skorajda ne ve, da so na svetu ljudje, ki s solistom natanko preštudirajo vsako muzikalno frazo, izpilijo dikcijo in izdelajo dinamiko; dober korepetitor bo dosegel še več: solistu bo posredoval tudi stilsko pravilno prednašanje. Zakaj peti, postavim, Donizettija je nekaj drugega kot interpretirati Musorgskega. Vsak pevec poje med svojo kariero po stilu različne vloge in tu mu bo najzanesljivejši vodnik dober korepetitor.

Zborovodja

Ta pripravi zbor in njegovo delo je zlasti pri operah, kjer ima zbor tehnično vlogo, podobno važno, kot je delo glavnega dirigenta.

Režiser in scenograf

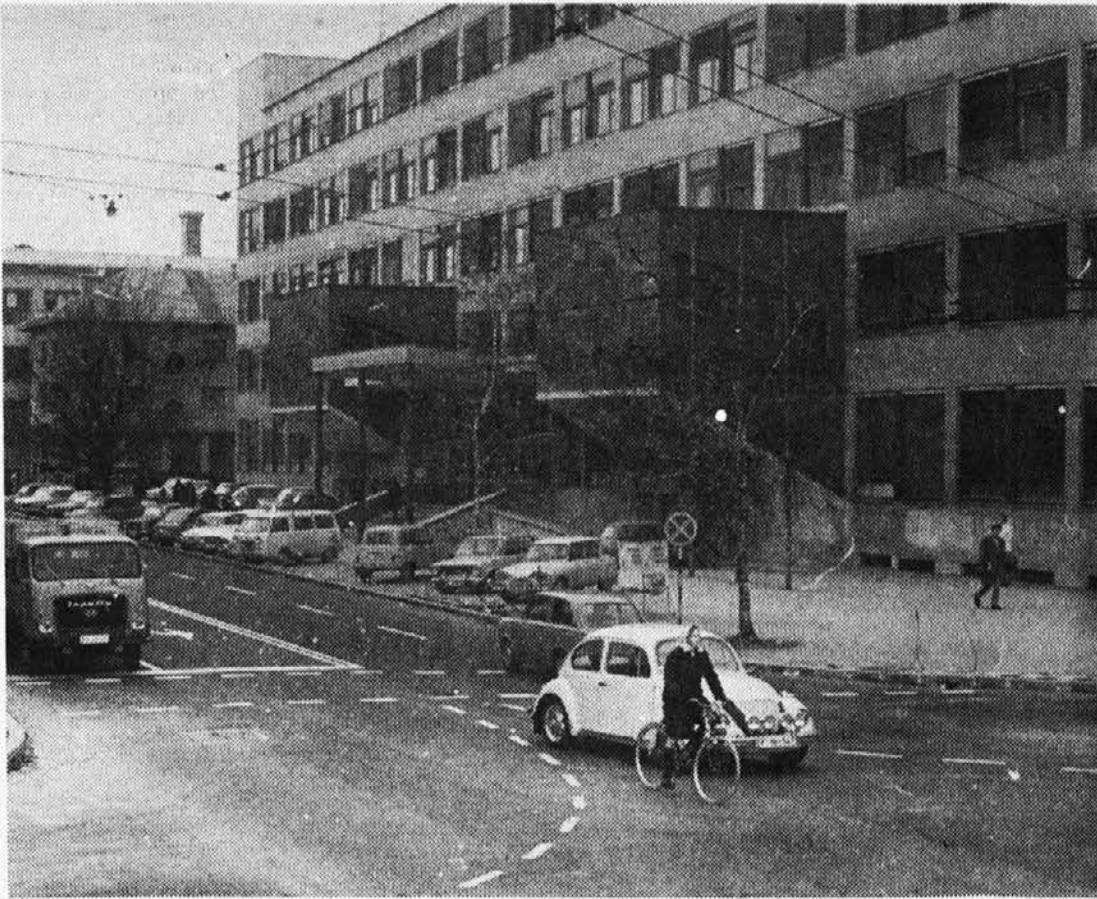
Kar je v glasbenem pogledu delo dirigenta. zborovodje in korepetitor-



jev, je v vizualnem pogledu delo režiserja in scenografa (eventualno tudi koreografa) z njihovimi pomočniki, to je s celotnim tehničnim štabom.

Režiser uskladi igro celotnega ansambla, določi igralcem, kako stopajo na oder in ga zapuste, izdela z njimi vloge kar se tiče igre. Od teh dalje je šele pravo področje režiserja — umetniškega oblikovalca. Dober, genialen režiser vtisne celotni izvedbi dela svojstven pečat, zato bo režija iste opere v interpretaciji dveh režiserjev pri vsakem drugačna.

Seveda so režiserjeve možnosti dokaj različne. Pri operah, kot so na primer »Prodana nevesta« in podobne manj zahtevne opere, režiser nima kdove kaj možnosti dodajati iz svojega. Tu je vse primeroma preprosto in če bi hotel režiser po vsej sili vnesti v operno režijo kaj novega, originalnega, nekaj, kar sega prek preprostosti te psihološko in igralsko nekomplirane opere, bi prav lahko zašel na stranpota, ki bi delu ne bila v prid. Tudi je režiser primeroma malo udeležen pri oblikovanju statičnih oratorijskih oper, ki so v glavnem domena scenografa. Drugače je pri psiholoških, igralsko in scenično zahtevnih operah. Muzikalne drame oziroma opere, ki so po stilu, dramski gradnji in muziki bolj ali manj blizu muzikalni drami, postavljajo glede igre do režiserja, kakor tudi do pevcev dosti večje zahteve. Za Jaga v »Otellu«, recimo, nikakor ne zado- stuje samo petje; če naj bo ta vloga resnično prepričljiva, mora biti nosilec



ZGRADBA FILOZOFSKE FAKULTETE V LJUBLJANI

te vloge dober karakterni igralec, ki naj občinstvu predoči junakovo brezmejno podlost, patološko hudobnost in zavist ter nagonsko spretnost v kovanju intrig.

Med igro v drami in operi so bistvene razlike. Za klasično in predklasično igro so se udomačile neke konvencije, ki so prešle v operno prakso deloma iz baleta.

Princip je bil dokaj preprost: to, kar imenujemo »igro« je ostalo v glavnem omejeno na recitative. Arijo je pevec odpel statično, po italijanski maniri celo na sami rampi, in si je dovolil le čisto shematične gibe z roko. Gledalca to ni motilo, saj je bil tega navajen. Ta princip se je do neke mere ohranil tudi kasneje: na arioznih mestih se pevec premika le malo oziroma izrabi za »igranje« premore med petjem; skopi gibi in premiki pa morajo biti sinhronizirani z glasbo. 2)

V tem je na splošno bistvena razlika med igro v drami in operi. V drami je dano na voljo režiserju oziroma igralcu, kako odmeri tempo kake scene, kako uredi premore med odstavki teksta, kako modulira višino glasu in dinamiko. V operi je to docela drugače: vse je vnaprej določeno z glasbo; glede dinamike, tempa itd. je v partituri dan čvrst okvir in samo v tem okviru se more gibati igra. V operi so zaradi tega zahteve do igra drugačne kot v drami; niso pa lažje in jih pevci v glavnem težje zadovoljijo, ker pač nimajo rutine dramskih igralcev.

Druga polovica režiserjevega dela je v sodelovanju s scenografom. Zahteve, ki jih postavljajo komponisti in libretisti do scene, morata izpolniti režiser in scenograf skupaj. Te zahteve se gibljejo v zelo širokem območju: od zelo skromnih scenskih predpisov do silno zahtevnih, ki so rešljivi samo na odrih z najpopolnejšimi tehničnimi sredstvi in celo vrsto kompliciranih tehničnih pripomočkov. »Prodana nevesta« — da obdržimo za zgled to veselo opero — v pogledu inscenacije ni problem: kmečka gostilna, prostor pred cerkvijo in nič več. Drugače je pri operi, kot so npr.: »Hoffmannove pripovedke«: za impresivno scensko namestitev čarovniškega kabineta, mističnih osebnosti, čudnih pojavov, itd. imata režiser in scenograf odprte široke možnosti. Pri zgodovinskih in mitoloških operah nastajajo spet drugi, arhitektonski problemi; postaviti je treba egiptovski tempelj, hram Sarastra, slavolok zmage za cesarje, japonsko čajnico, srednjeveški grad, Hadovo podzemlje; takih in podobnih zahtev je veliko. Opere s snovjo iz pravljice sveta so v tem pogledu še posebej težavne: nastopajo razne živali, od ovac prek labodov in konj in lisic do večmetrskih zmajev; v trenutku se začarani grad zruši in brez premora spremeni v idilično gozdno jaso; nevihte se razbesnijo, oblaki se pripodijo na sceno in jo zakrijejo; Alberich (v Wagnerjevem »Ringu«) je zdaj viden, čez trenutek pa neviden (poveznil si je na glavo čarodějni »Tarnhelm«); kratko po-

vedano: na odru se morajo dogajati čudeži, ki jih »uresničujeta« režiser in scenograf ob asistenci gledaliških ateljejev ter s pomočjo posebnih zaves, svetlobnih učinkov, s krožnim odrom (ki je japonski izum iz XVIII. stoletja), z magnetofonskimi posnetki šumov, s slikovnimi projekcijami, z aparaturami za veter, grom, blisk in s številnimi drugimi tehničnimi čarovnijami.

Toda to je navsezadnje le tehnična plat uprizoritve, ki je odvisna v glavnem le od opreme gledališča. Važnejše in umetniško odgovornejše je scenografovo delo za samo sceno, za stilno, idejno in dekorativno rešitev prostora, v katerem se dejanje odigrava.

Najprej se mora scenograf — ne glede na to, kako bo kasneje sceno izdelal — odločiti v principu za stil inscenacije. Ali naj bo scena naturalistična, s kulisami, ki kolikor mogoče »fotografsko« verno prikažejo prizorišče? Ali naj bo »impresionistična«, z dekorjem, ki sceno samo bežno nakazuje? Ali naj bo scena sploh brez kulis, izražena samo z zavesami, lučmi in z nekaj malega drobnimi rekviziti? Tu ima scenograf bogat register možnih rešitev; pravilna je lahko ta ali ona, seveda, če jo je izoblikoval zdrav umetniški čut in če je pomagalo veliko znanje.

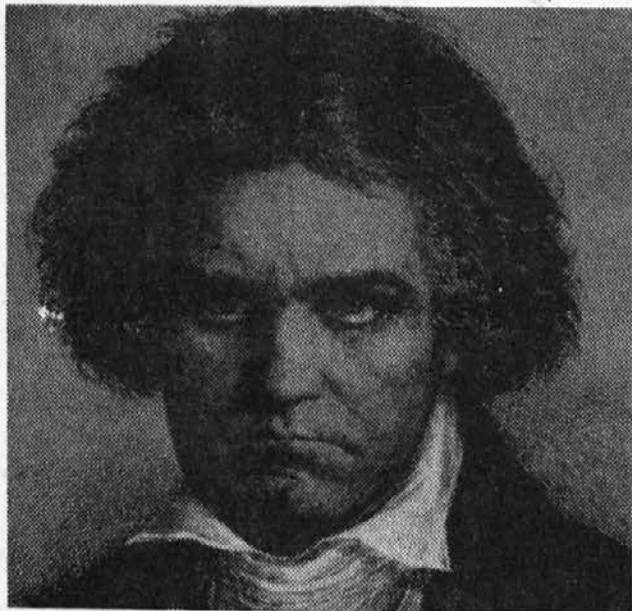
(nadaljevanje prihodnjik)

koncertni
telegrami

10. JANUARJA 1977: Na četrtem rumenem abonmajskem koncertu v dvorani Slovenske filharmonije je dirigent Uroš Lajovic z orkestrom naše koncertne hiše predstavil troje zelo zanimivih del. V Preludiju k favnovemu popoldnevu Clauda Debussyja je dirigentova palica »pričarala« vso bogato barvno paletu, ki si jo je predstavljal skladatelj. Orkester je skladbo tudi tehnično izvedel brezhibno. V drugi točki so umetniki s solistom Tomažem Lorenzom izvedli Koncert za violino in orkester slovenskega skladatelja Danila Švare. Delo je pisano na principu dvanajsttonske glasbe in je zanimiv prispevek v tovrstno slovensko glasbo. Solist Lorenz je zopet enkrat dokazal, da sodi v vrh mlajše slovenske reprodukcije, saj je izredno težak violinski part odigral zanesljivo in muzikalno, kolikor je le dopuščala skladba. V tretji točki so filharmoniki z dirigentom Lajovicem zaigrali še Rimske pinije italijanskega impresionista Ottorina Respighija. Za poslušalce izredno hvaležno delo je izzvenelo prepričljivo; tudi tukaj je dirigentu uspelo iz orkestra izvabiti vse barvne odtenke, ki jih Respighi zahteva. Zaradi navdušenega odobravanja publike sta dirigent in orkester zadnji stavek ponovila, kar se v dvorani Slovenske filharmonije zgodi le redko.

14. JANUARJA 1977: Na drugem koncertu modrega abonmaja, ki je posvečen izključno delom Ludwiga van Beethovna, smo slišali tri njegova dela: Uverturo k operi Fidelio, Koncert za klavir in orkester št. 2 v B-duru in Simfonijo št. 5 v c-molu. Tokrat je orkestru SF dirigiral Anton Kolar, kot solist pa je nastopil hrvaški pianist Vladimir Krpan, katerega nastop je marsikdo pričakoval z zanimanjem. Znani pianist, sicer profesor na Zagrebški akademiji za glasbo, pa je razočaral. Tehnično sicer brez napak in briljantno, toda muzikalno hladno in neprepričljivo — to bi bila lahko ocena njegove igre. Zato pa je orkester že v uverturi, še posebej pa v tretji skladbi, simfoniji, igral nekoliko neprecizno, vendar muzikalno zelo doživeto in toplo.

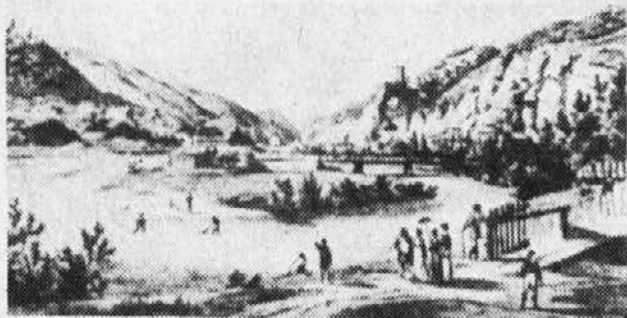
(nadaljevanje na 10. strani)



LUDWIG VAN BEETHOVEN



VIOLINIST IGNAZ SCHUPPANZIGH (ŽUPANČIČ), BEETHOVNOV DOBER PRIJATELJ, KI JE S SVOJIM ANSAMBLJEM SKRBELO ZA POGOSTO IZVAJANJE SKLADATELJEVIH GODALNIH KVARTETOV. BEETHOVEN GA JE ZARADI DEBELUŠNE POSTAVE IMENOVAL FALSTAFF.



HELENENTAL PRI BADNU JE BIL BEETHOVNOV PRIJUBLJEN KRAJ ZA SPREHODE. TAM SO TUDI NASTALI ZAMETKI TRETJEGA STAVKA OMENJENEGA KVARTETA.

Zelo nevhvaležna je naloga napisati nekaj o Ludwigu van Beethovnu. Zakaj le redki so velikani glasbene umetnosti, o katerih je napisanih toliko razprav, analiz, razmišljanj in sodb. Nekateri avtorji obravnavajo njegovo življenje v okviru dobe, drugi se ukvarjajo z oblikovnimi problemi njegovih skladb, tretji si spet belijo glavo z vprašanjem, kaj je v Beethovnovi glasbi, da je nesmrtna. Prav vsi pa so si edini — bodisi v izhodišču ali sklepu — da je Beethoven genij: človek — umetnik. Človek, ki premaga svojo zelo usodo nevrtačane ljubezni, gluhoste, nerazumevanja in bolezni, da kot umetnik postane oznanjevalec resnice, dobrote in lepote, borec za bratstvo in enakost v ljubezni in spoštovanju.

Prav lahko najdemo podatke o Beethovnovem življenju, često se srečujemo s komentarji njegovih devetih simfonij in koncertov, nekaj manj (pa še vedno lepo število) je stavkov o klavirskih sonatah, redkejši pa so članki o Beethovnovih godalnih kvartetih, čeprav ti tvorijo poleg simfonij in klavirskih sonat težišče mojstrovega ustvarjanja. Krivda je najbrž v tem, da ima komorna glasba manj poslušalcev, pa tudi ansamblov ni ravno na pretek, ki bi bili kos tehnično zahtevnim partom. Že sodobnikom so bili trd oreh. Čeprav so se prvi kvarteti hitro priljubili, so kasnejši naleteli na precejšnje nerazumevanje. Res je Beethoven prav v kvartetih najbolj dosledno prilagajal obliko vsebini; vsebina pa se mu je razraščala v romantične dimenzije tako, da nekateri kvarteti obsegajo šest ali sedem stavkov. Vodilni glas prve violine se je smiselno porazdelil na vse štiri instrumente: nenadni izbruhi v dinamični, harmonski obrati v do tedaj redko uporabljane tonovske načine (ker so v prijemih za godalce bolj zapleteni, le redko intonacijsko čisti — Des dur, b^{mol}), veliki skoki in zahtevne pasaže, včasih trde disonance, ki kažejo pot Wagnerju — vse to je pri sodobnikih često naletelo na nerazumevanje. Čajkovski je videl v njih samo »površinski blišč, vse ostalo pa je kaos, nad katerim plava duh glasbenega Jehove, Beethovna«.

Po deveti simfoniji je težišče mojstrovega ustvarjanja prav godalni kvartet. 17. septem-

BEETHOVEN O KRITIKIH

Ko so Beethovna vprašali, kaj misli o kritikih, je rekel:

»Strinjam se z Voltairom, da pikanje mušic ne more zaustaviti konja v ognjevitem diru. Kritikom je treba pustiti, da se naklepetajo. Njihovo govorjenje ne bo nikomur zagotovilo nesmrtnosti, prav tako pa je ne bo odvzelo nikomur od tistih, ki jim jo je namenil Apolon.«

DVA POSREDNIKA

Redko kateri veliki glasbenik je s takšno lahkoto spoznal slabosti družbe, v kateri je živel, kot prav Ludwig van Beethoven. Znan je bil po brezkompromisnem in kritičnem odnosu do te družbe in po preziru do malomeščanščine. Ko mu je nekoč brat, ki je na hitro obogatel s spekulacijami, poslal svojo vizitko, na kateri je pisalo »Johann van Beethoven — posrednik imetja«, mu je Ludwig vrnil svojo s podpisom »Ludwig van Beethoven — posrednik pameti«.

OB 150-
GLASBE

GO

KVA

LUD

VAN BE

bra 1824 piše Beethoven pismo založniku Schottu: »Apolon in muze me še ne izdali smrti, toliko sem jim še dolžan, moram izpolniti, preden se odpravim v Elizejske poljane, kar mi narekuje in zahteva duh. Zdi se mi, da sem napisal komaj not...« Teh nekaj not je devet simfonij, sedem koncertov, Missa solemnis, sonata In res napiše potem še šest godalnih kvartetov. Najbolj nenavadno glasbo, ki so takrat slišali, bržčas tudi zadnje in najkraj ima instrumentalna glasba splošno transcendentalna muzika stoji že na robu muzikalnega, zato ni čudno, če si je šele leta po nastanku pridobila spoštovanje in muzikov, saj še danes zahteva visoko koncentracije in napora v dojemanju. »...mi prepoveduje te nove harmonije?« Pravi Albrechtsberger in drugi kritiki. Prav Beethoven, jih dovoljujem.« Tako samvestno in s polno odgovornostjo odganja kritike. Ve, kaj hoče in ostane sebično štiti umetniško izpoved — resnico veku. Snuje deseto simfonijo in Rekvizit naj bi začela novo glasbeno obdobje.

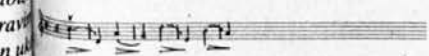
24. marca 1872 se mojster zadnjič poda na pogodbo založbe Schott o predajo pravic za kvartet v cis molu. In ko je za nekaj časa poslal mojstru zaboj rekvizitov, je Beethoven, ležeč v bolniški postelji, zamrmral: »Škoda, škoda, prepozno!« Bile njegove poslednje besede. Mogoče prav ta dogodek osvetljuje zadnji Beethovnovi godalni kvartet v F-duru op. 135. Po kvartetih, od katerih vsak prinaša novega, nenavadnega in celo tujega v in izrazu, se je mojster vrnil k obliki prvih kvartetov — klasičnemu kvartetu Haydna in Mozarta. Že močno bolan je da se bliža neizprosno zaključek. Ves čas nam z reminiscencami izgleda kot pogled na prehojeno pot. V prvem stavku prevzema pomembnejšo besedo »resnejša« vidno čelo. Tematika se javlja v drobcih, ki se trapunktično prepletajo skozi vse glave. Glavna misel je kot vprašanje, ki ga d



FNICI SMRTI EGA GENIJA

ALNI RTETI WIGA THOVNA

njuje resen unisono vseh štirih instrumentov v nenavdni melodiji velikih skokov, ki nas



opomni na tematiko devete simfonije. Stavek sicer zaključuje optimistično.

Tudi drugi stavek, vivace, zveni bravurozno in šegavo z igro sinkop na drugo dobo in nerednega takta. Samo, ali ni radost tega



herza preostra in krčevita za optimizem, ki pripisujejo običajno razlagalci temu kvar-? Tudi trio nas prepriča o tem: odrezavi akordov spominja na scherzo devete simfonija, druga violina, viola in čelo v oktavnico uporno rohnijo ponavljajočo figuro,



oko nad njimi pa v velikih skokih zveni pesken ples prve violine. Je asociacija na klenske gosli«, ki jih dobro poznamo iz hlerjeve četrte simfonije in Stravinskega godbe o vojaku») preveč romantična?

Tretji stavek, ki nas očara s svojo nadvse ostavno melodijo, nosi v rokopisu moj-ov napis: *Suesse Ruhegesang, Friedege-ig* (Sladka pesem miru). To pesem v *Des dur* je Beethoven smatral za po-čno prikladen za izraz čustva) prekine pre-oljiv odlomek v enharmoničnem *cis molu*, ritem žalnega spregovori še čneje v pavzah, kot v skupnih harmonskih stopih; sledita dve variaciji glavne, mirm, vendar se v drugo prikrade nemir nesnega odlomka.

Nad zadnji stavek je Beethoven napisal: *Der schwer gefasste Entschluss* (Težko emljiva odločitev), potem pa je dodal edo h glavni temi:

»Mora tako biti — tako mora biti.«

Der schwer gefasste Entschluß.



Vprašanje zastavlja čelo in viola v rasto-čih sekvencah, zmanjšani septakord še stop-njuje usodnost vprašanja. Odgovor je pravzaprav obrnjeno vprašanje in zaobseže ves zadnji stavek. Glasba, močna in domiš-ljava, je odgovor na »mračna vprašanja. Ob njem se spominimo na »malinkonijo«, zadnji stavek zgodnjega mojstrovega kvarteta v b duru iz op. 18. »Skozi trpljenje v radost! Skozi noč k luči!« je bila mojstrova zmaga nad usodo v zreli dobi, v času pete simfonije. Tu, v zadnjem kvartetu to ni več zmaga, marveč predanost. Res prevlada durovski odgovor — »tako mora biti«. Vendar nisem prepričan, da je pogosta razlaga o veselem, optimističnem zaključku kvarteta povsem na mestu. Kaj niso nenavadne disonance in visoki tremoli v violinah kot žvižg okostnja-kov iz srednjeveških lesorezov? Kaj ni ves zadnji stavek kot glasbena freska mrtvaškega plesa, vstevši pizzicato odlomek v samem zaključku? (Smrt igra lutnjo — motiv tudi na freski v istrskem Beramu. Najbrž so to le pre-več romantične asociacije.

Dejstvo je, da je prav zadnje Beethovno dokončano delo — melodično kleno in obli-kovno kristalno jasno — zelo redko na kon-certnih programih. Neupravičeno! Zato vas vabimo, da odlomke poslušate v radijski oddaji »Iz dela glasbene mladine« 19. marca ob 14.05, in presodite sami.

EDI MAJARON

PREGLED NASTANKA BEETHOVNOVIH GODALNIH KVARTETOV

ZGODNJE OBDOBJE (prvi trije klavir-ski koncerti, 1. simfonija): 6. kvartetov op 18 (F dur, G dur, D dur, c mol, A dur, B dur) 1801 — posvečeni princu Lobkovicu

SREDNJE OBDOBJE (vse ostale simfo-nije, Missa solemnis): 3 kvarteti op. 59 (F dur, e mol, C dur) 1806 — posvečeni grofu Razumovskemu

kvartet op. 74 (Es dur), imenovani »harf-ni« 1809

kvartet op. 95 (f mol), Quartet serioso 1810

ZADNJE OBDOBJE (po 9. simfoniji in Missi solemnis):

kvartet op. 127 (Es dur) 1824

kvartet op. 130 (B dur) 1825

Velika fuga v B duru op. 133 1825 (ki je bila prvotno zadnji stavek kvarteta op. 130)

kvartet op. 131 (cis mol) 1826

kvartet op. 132 (A dur) 1825

kvartet op. 135 (F dur) 1826



BEETHOVEN V SVOJI ZNAČILNI DRŽI MED SPREHO-DOM



BEETHOVNOVEGA POGREBA SE JE UDELEŽIL TAKO-REKOČ VES DUNAJ. V SPREVDU JE BILO OKROG 20.000 LJUDI, OSEM DIRIGENTOV JE DRŽALO MRTVA-ŠKI PRT, NAGROBNI GOVOR JE NAPISAL EDEN NAJ-VEČJIH AVSTRIJSKIH PESNIKOV FRANZ GRILLPAR-ZER. TISTEGA DNE SO BILE NA DUNAJU ZAPRTE CELO ŠOLE.

koncertni
telegami

PET RAZMIŠLJANJ O BACHU



III BACH IN VIVALDI

Teško bi bilo najti dva velikana glasbenega baroka, ki bi si bila tako vsaksebi kot Vivaldi in Bach. Izberimo kakšni bolj osebni deli enega in drugega skladatelja, npr. znane Vivaldijeve Letne čase, cikel violinskih koncertov iz oktobra 1725, in pa Glasbeno daritev (Musikalisches Opfer), visoko umetelno variacijsko delo, ki ga je Bach zložil leta 1747 na temo pruskega kralja Friderika Velikega, in pridemo do primerjave, ki se zazdi — četudi omejena na isto generacijo in podobno višje organizirano instrumentalno glasbo — kar drastična: na eni strani klasična preglednost in preprostost, oplemenitena z mediteransko svežino, na drugi poglabljanje v večine kontrapunktične umetnosti, ki v danem primeru sicer ne prekipeva od simbolike kot v skladateljevih vokalnih delih, a ima vendar pomen skoraj kulturnega opravila. Gotovo je nekaj resnice v mišljenju, da glasbenika posebej dvoja glasbenogeografskih polov, ki sta v zgodovini tako izključujoč se prihajala na površje. Kljub temu pa nas pregledovanje Bachovega ustvarjanja privede do vznemirljivega spoznanja, da je veliki kontrapunktik Vivaldija ne le poznal in cenil, temveč da je do njega čutil celo neko nepovedljivo afiniteto.

Bachovo službeno obdobje na weimarskem dvoru od leta 1708 do leta 1717 je bilo tudi obdobje skladateljevega zblizevanja s sodobno italijansko glasbo, v kateri niso manjkala dela Arcangela Corellija, Tomasa Albinonija in Antonia Vivaldija. Weimarski čas bi mogli zaznamovati kar kot Bachovo »italijansko šolanje«, saj ni šlo za kakšno manj pomembno epizodo na ovinkasti poti skladateljskega okusa in nagnjenja, marveč za soočenje z določeno umetnostjo, ki je bilo globoko in je prave sadove rodilo šele pozneje v Köthenu. Bach se je tedaj ukvarjal prav posebej z Vivaldijem, kakor nam to govore njegove transkripcije in predelave Vivaldijevih violinskih koncertov. Lahko si je predstavljal, katere skladateljske poteze južnjaškega sodruga so na Bacha napravile najmočnejši vtis: to, kar je bilo severnjaku novo, a obenem ne tuje. Bachu — racionalistu sta formalna čistost in klasično vsebinsko ravno-

težje vivaldijevskih violinskih koncertov mogla imponirati mnogo bolj, kot se sicer zdi, zakaj skladatelj je resnično stremel po določeni nadčasovni klasičnosti, le da se kot severnjak takšnemu hotenju ni mogel popolnoma prepustiti. Zanimivo pa je opazovati, kako se tu — kot da bi to bilo že pravilo — velikana stikata ravno v takšni točki, ki se dviguje nad pogojenost v trenutnih časovnih okoliščinah.

Dobršen del Bachovega köthenškega ustvarjanja stoji v znamenju Vivaldijevega vpliva. To se najkrepkeje kaže v skladateljevih violinskih koncertih, od katerih sta se ohranila le tista v a-molu in v E-duru, medtem ko zahteva koncert v d-molu dve violini. Povsod gre za vivaldijevsko trostavčno koncertno obliko in za Vivaldija karakteristično razporeditev muzikalnega gradiva med solista in spremljevalce. Skladatelju pa bi napravili veliko krivico, če ne bi v teh delih prisluhnili tudi njegovi izrazito osebni noti, ki se razkriva v bogati polifonski razgrajenosti glasbenega stavka. Še več. Vivaldijevski koncert je v Bachovih rokah pridobil tolikšno muzikalnoestetsko dovršenost in vsebinsko polnost, kakor jo Vivaldijevi primerki komaj nakazujejo. — Bach se je s problematiko vivaldijevskega koncerta zopet srečal okoli leta 1730 v Leipzigu, ko je za potrebe

mladih glasbenikov na Tomaževi šoli potreboval mnogo klavirske glasbe. Kantorsko mesto mu ni dopuščalo, da bi v ta namen ustvarjal izvorna dela, zato se je lotil prirejanja lastnih in tujih skladb za konkretne izvajalske potrebe. Tako so nastali tudi njegovi klavirski koncerti, povzema-joč starejše Bachove kompozicije in kompozicije drugih avtorjev, med katerimi je zopet prednjačil Antonio Vivaldi, ter poustvarja-joč ideal baročnega solističnega koncerta.

V tej zvezi bi radi spregovorili le o enem teh Bachovih del, o koncertu za štiri klavirje v a-molu. Komponist si je za predlogo sposodil Vivaldijev koncert za štiri violine in godala v h-molu, izdan v njegovem opusu 3, in s tem storil dejanje, ki bi ga skladatelj našega časa ocenil z mešanimi občutki. Bach je docela ohranil izvorno strukturo predloge, a s tem, ko jo je prenesel na bistveno drugačen zvočni medij, je Bach ustvaril svojsko delo, ki po zunanem učinkovanju nima več dosti zveze z Vivaldijem. Ravno sprememba zvočnega učinkovanja pa je tisti ustvarjalski moment, ki je zadostoval baročnim glasbeno-ustvarjalskim predstavam in takšnim dejanjem podeljeval potrebno avtorsko legitimnost.

JANEZ HÖFLER



ANTONIO VIVALDI

14. FEBRUARJA 1977: V izrednem koncertu zelenega abonmaja se je predstavil Komorni orkester RTV Ljubljana pod vodstvom dirigenta Uroša Lajovica. Na sporedu so bila dela Izaka Poša, J. S. Bacha, Joaquina Rodriga in Josepha Haydna. Poševa instrumentalna Suita je izredno sveže delo, ki ga žal redko slišimo na našem koncertnem odru. Prepričljiva izvedba je pokazala, da je Komorni orkester predvsem v godalih odlični izvajalski aparat, v pihalih in trobilih pa žal zaostaja. Bachov VI. brandenburški koncert je po tehnični in muzikalni plati delo, ki zahteva od izvajalcev natančno in usklajeno igranje. V večini je to solistoma, violistoma Miletu Kosiju in Francu Avseneku ter drugim izvajalcem tudi uspelo. Joaquin Rodrigo je sodobni španski skladatelj, ki pa se ne približuje modernim stilnim tokovom, ampak se opira na izročilo mojstrov španskega 16. stoletja. Koncert je kot Solist izvedel Američan William Matthews, ki kitaro odlično obvlada. Delo je sicer prijetno za uho, vendar umetniško ni zelo pomembno. Za konec je Komorni orkester z dirigentom Lajovcem tehnično dobro in muzikalno prepričljivo izvedel Haydnovo zgodnjo 7. simfonijo.

18. FEBRUARJA 1977: Po dolgem času smo imeli priložnost v Slovenski filharmoniji pozdraviti tujega dirigenta, tokrat Grka Georga Thimisa. Izbral si je izredno zanimiv program, ki ga le redko slišimo: poleg sicer znane Ramovševe Simfoniette je bil na sporedu še Koncert za violino in orkester št. 2 Sergeja Prokofjeva in Simfonija št. 3, imenovana »liturgična«, Arthurja Honeggerja. Že v uvodnem delu — Ramovševi Simfionietti — je temu odličnemu dirigentu uspelo izenačiti posamezne orkestralne skupine in predvsem v tretjem stavku je Thimis pokazal izreden čut za ritem v celoti in posameznih folklornih ritmičnih elementih, ki jih Ramovš tu uporablja. Tudi v Koncertu za violino in orkester S. Prokofjeva je dirigent z orkestrom zelo dobro spremljal solidnega violinista Endreja Balogha. Posebno pa se je orke-

(nadaljevanje na 11. strani)

DVAKRAT ZANIMIVO V ZAGREBU

Jugoslovansko tekmovanje glasbenih umetnikov 150-letnica Hrvatskega glasbenega zavoda

Jugoslovansko tekmovanje glasbenih umetnikov v Zagrebu je eno največjih pri nas in že kar tradicionalno. V prvih dneh februarja se je letos že najstič med seboj pomerilo precejšnje število mladih — do 30 let starih — glasbenikov, tokrat v dirigiranju, igranju klavirja, harfe, flavte, oboe, klarineta in fagota. Drugi dve razpisani disciplini: pihalni trio in kvintet sta žal izzveneli v prazno, ker ni bilo niti ene prijave.

Odziv je bil izredno različen v raznih zvrsteh, tako je na



FLAVTISTKA NATAŠA HLADNIK

primer od treh prijavljenih oboistov na tekmovanje prišel le eden, vendar je ta med vsemi tekmovalci edini dosegel prvo nagrado in priznanje društva glasbenih umetnikov Hrvatske za izvedbo jugoslovanskega dela. Tudi edina dva udeležena fagotista sta si prislužila nagrado, mnogo manj priznanj pa je bilo v drugih disciplinah, kjer je bilo udeležencev neprimerno več.

Med devetimi dirigenti in petimi harfistkami ni bilo nobenega predstavnika Slovenije, zato pa je med kar šestnajstimi klarinetisti največ točk zbral Uroš Lajevec, vendar je smola nanesla, da je imel deset stotink točke premalo za drugo nagrado in je ostal popolnoma praznih rok. Pred dvema letoma je namreč dobil tretjo nagrado in pravilo tega tekmovanja je, da pri večkratni udeležbi manjši dosežek nima veljave, dosežek lahko edino več kot prejšnjokrat.

Tudi naši flavtistki Nataši Hladnik sreča ni bila najbolj naklonjena. Uvrstila pa se je na drugo mesto in dobila diplomu. Prav tako sta obe naši pianistki ostali brez nagrad, ker jih v tej disciplini sploh niso podelili. Največ točk med petimi tekmovalci je zbrala dvajsetletna Nataša Kerševan, ki je študij končala na Akademiji za glasbo v Ljubljani, sedaj pa se že drugo leto izpopolnjuje v Varšavi. Druga je bila Blaženka Arnič, Ljubljanka, ki je v zadnjem času na specializaciji v Odesi v SZ, akademijo pa je končala v Zagrebu. Obe Nataši, flavtistko in pianistko, so poslušalci našega abonmaja Mladi mladim poslušali januarja na koncertu v Slovenski filharmoniji, kjer sta se odlično odrezali.

Na koncu tega poročila moramo omeniti še to, da se organizatorji niso ravnali ravnoma pripraviti prijetnega delovnega vzdušja, dvorana — precej prazna — je bila tiha, brez aplavza, komisija je togo sedela za dolgo, rdečo prekrito mizo. Tekmovalci so imeli med seboj redke stike, tekmovanje ni imelo značaja srečanja, kot je to v navadi. In vendar je bila prireditev v prijetni

dvorani Hrvatskega glasbenega zavoda, ene najstarejših glasbenih ustanov pri nas, ki letos slavi 150-letnico.

Društvo je z lastnim orkestrom prvič nastopilo leta 1827 in še istega leta sprejelo pravila in jih dalo potrditi. Od takrat dalje HGZ nepretrgoma skrbi za razvoj in rast glasbene kulture na Hrvatskem, prireja društvene koncerte in podpira delovanje društvenega orkestra v Zagrebu in drugod, podeljuje številne nagrade, med drugim nagradi »Vatroslav Lisinski« in »Svetislav Stančić« najboljšim diplomantom glasbene akademije, organizira samostojne koncerte mladim glasbenim umetnikom, izdaja dela domačih skladateljev in muzikologov in še marsikaj. To leto je za ustanovo v celoti jubilejno, zato se bo zvrstilo še več koncertov kot običajno in poleg razstave zavoda bo HGZ skupaj z jugoslovansko akademijo znanosti in umetnosti pripravil v aprilu znanstveno zborovanje na temo »Hrvatski glasbeni zavod — 150 let razvoja glasbene umetnosti v Hrvatski«.

KŠ



PIANISTKA NATAŠA KERŠEVAN

Ob rob tekmovanja

Že naslov letošnjega tekmovanja pove, da ne gre več za tekmovanje »mladih« glasbenih umetnikov na predlog Zveze glasbenih umetnikov Jugoslavije. Zakaj, tega iz razpisa ne moremo razbrati. Ima pa tehtne posledice: v razpisih najbolj konkurenčnih mednarodnih tekmovanj običajno beremo, da so do udeležbe upravičeni mladi, že afirmirani koncertanti. Kdo pa more v Jugoslaviji nuditi talentiranemu in uspešnemu podiplomantu izdatno odskočno koncertno desko? In kako naj tak mladenič, ki ni še nikdar javno ali interno zaigral svojega koncerta z orkestrom, po površni skušnji nastopi pred javnostjo in komisijo po možnosti že ob osmih zjutraj?

Nesporno je delo žirij zelo naporno in odgovorno, vendar očitno ne gre za skupno mnenje članov komisije, temveč za števila točk posameznega ocenjevalca, ki jih požira računalnik. Pri tem rezultat, objavljen na zaključku tekmovanja, močno preseneča navzoče strokovnjake in poznavalce glasbe in kaže na neutemeljene stilске poglede.

Letos se je zgodilo, da nihče od doslej povsod pohvaljenih mladih pianistov ni dosegel niti tretje nagrade. Tudi dejstvo, da je več kot polovica prijavljenih tekmovalcev odstopila še pred začetkom tekmovanja, je težko pojasniti. Vendar je podeljevanje nagrade zadeva žirije. Tu pa je še organizacijska plat: zahtevati od tekmovalca, ki se uspe uvrstiti v tretjo etapo, da še nekaj dni na lastne stroške počaka na javno razglasitev rezultatov in podelitev diplom, je nesocialno. In to pravilo je v razpisu.

In popularizacija tekmovanja? V slovenskih dnevnikih nismo prebrali nobene vesti v nasprotju s »Hummlovim tekmovanjem« violinistov, o katerem se je tisk široko razpisal. Zakaj? In kdo bo še imel veselje, udeležiti se bodočih podobnih tekmovanj?

P. Š.

koncertni
telegrami

ster pod Thimisovim vodstvom izkazal v Honeggerjevi Simfoniji št. 3. Tu je dirigent ponovno pokazal svoj jekleni čut za ritem, poznavanje partiture do velikih potankosti in temperament.

M. K.

31. JANUARJA 1977: Potem ko se je v Škerjančevih osmih skladbah za godala izkazal godalni korpus orkestra SF, je solist — sovjetski violinist I. Bezrodni pripravil izredno neprijetno presenečenje. Bachov violinski koncert v E-duru je izvedel sicer korektno, kar pa je za umetnika njegovega slovesa odločno premalo. Dobro voljo so nam spet povrnili filharmoniki in dirigent Lajovic, ki so v Mozartovi simfoniji št. 40 v g-molu muzicirali preprosto, nazorno in sproščeno.

T. L.

28. FEBRUARJA 1977: Na rednem koncertu abonmaja Glasbene mladine Slovenije Mladi mladim se nam je tokrat predstavila mlada in izredno perspektivna umetnica altistka Marjana Lipovšek. Nekateri smo jo že slišali na koncertu v okviru Društva glasbenih umetnikov Slovenije ob koncu lanskega leta in odlični vtis s tega koncerta je tokrat le potrdila. V pestrem programu, ki je obsegal pesmi starih mojstrov, samospeve nemškega poznoromantika Richarda Straussa, Španca Manuela de Falle, avstrijskega sodobnika Karla Haidmayerja in slovenskih avtorjev Marija Kogojca, L.M. Škerjanca, Pavla Šivica in Marijana Lipovška, je mlada koncertantka pokazala svojo izredno pevsko kulturo, smisel za oblikovanje melodičnih fraz, obvladanje stilnih značilnosti in ne nazadnje muzikalni temperament. Posebno se je izkazala v interpretaciji samospevov slovenskih avtorjev in Richarda Straussa. Pevko je mojstrsko in z izrednim čutom za spremljavo spremljal naš priznani klavirski spremljevalec Marijan Lipovšek.

M. K.

(nadaljevanje na 12. strani)

koncertni telegrami

1. MARCA 1977: Tokrat se nam je po dolgem času zopet predstavil na svojem rednem koncertu orkester akademije za glasbo pod vodstvom študentov Marka Gašperšiča in Frana Krasovca ter svojega vodje Antona Nanuta. Kot solista pa sta nastopila trobentač Stanko Praprotnik in violončelista Zdenka Kristl.

V prvi točki smo slišali Koncert za trobento in orkester v F-duru Josepha Haydna. Presenetila nas je zelo muzikalna igra trobentača Praprotnika, ob kateri ni motila redka intonacijska nezanesljivost, pa tudi orkester je pod vodstvom mladega dirigenta Marka Gašperšiča igral muzikalno prepričljivo. Na nekaterih mestih se nam je vsiljevalo mnenje, da bi igrali še bolje, če bi imeli več skupnih vaj.

V Koncertu za violončelo in 11 instrumentov Paula Hindemitha se nam je predstavila slušateljica III. stopnje Zdenka Kristl. Po malo neokretnem začetku se je violončelista sicer v drugih treh stavkih razživela, spremljajoči ansambel pa težki nalogi spremljave žal ni bil kos. Skladba je namreč pisana skoraj za vsak instrument solistično in tehnično izredno zahtevno. Prav zato smo tudi tukaj imeli zopet občutek, da je bilo vaj odločno premalo.

V tretji točki sporeda se nam je z orkestrom Akademije za glasbo predstavil slušatelj oddelka za dirigiranje Frano Krasovac. Beethovnovi Simfoniji št. 7 v A-duru je mladi dirigent dirigiral brez napake na pamet, tehnično precizno in z veliko mero muzikalnosti. Žal mu, verjetno ponovno zaradi pomanjkanja vaj, orkester ni sledil tako, kot si je to Krasovac želel. Gotovo za vsakega posameznika v orkestru skupna igra ni enostavna, zato bi morali tembolj skupno vaditi, tako pod vodstvom svojega vodje Antona Nanuta kot pod vodstvom mladih bodočih dirigentov.

M. K.



V današnji številki vam predstavljamo odlomek iz knjige »Eksperimentalna glasba, Cage in nasledniki«, katere avtor je angleški novinar in muzikolog Michael Nyman. Knjiga je ena izmed redkih, ki sistematično — informativno in problemsko — obravnava prizadevanja in rezultate tako imenovane eksperimentalne glasbe. Ta glasba je začela nastajati v krogu enega izmed najpomembnejših teoretikov in ustvarjalcev nove glasbe ameriškega skladatelja Johna Cagea, kateremu so se okoli 1950 v New Yorku pridružili mlajši skladatelji Morton Feldman, Christian Wolff in Earle Brown.

V prvem poglavju knjige, ki ima naslov »Proti definiciji eksperimentalne glasbe« avtor najprej poskuša pokazati razliko med eksperimentalno glasbo in t. im. avantgardno glasbo skladateljev Pierra Bouleza, Karlheinz Stockhausna in drugih, ki je približno v istem času nastajala v Evropi in ki izhaja iz evropske porenasane glasbene tradicije. Nato avtor obravnava tri procese eksperimentalne glasbe — komponiranje, izvajanje in poslušanje, ki so za stvaritev te glasbe tri samostojna in enakovredna dejanja. Zadnji del poglavja, ki ga objavljamo, ima v originalu naslov »Glasbene konsenkvence«.

BOR TUREL

MICHAEL NYMAN:

IZVIRNO ŽIVLJENJE ZVOKOV

Kaj so pravzaprav rezultante dveh ločenih glasbenih sistemov, eksperimentalnega in tradicionalno-avantgardnega?

V nekem članku iz 1958 je Stockhausen opozoril na eno izmed glavnih pomanjkljivosti totalne serijalne glasbe:

»V totalni serijalni glasbi so imeli vsi elementi v nastajajočem procesu iste pravice in so od zvoka stalno obnavljali vse svoje značilnosti... če pa se višina, trajanje, jakost in barva spreminjajo od enega do drugega zvoka, postane glasba statična: spreminja se izredno hitro, v zelo kratkem času, a nenehno izstopamo iz celostnega izkustvenega sveta, nenadoma se zalotimo odsotne, navdušenje uplahni, glasba obstane. Če bi želeli izoblikovati daljše časovne faze, bi morali dopustiti, da ena zvočna karakteristika za nekaj časa prevlada nad vsemi ostalimi. Seveda pa bi to odločno nasprotovale značilnostim zvoka. Rešitev je tale: različno dolge časovne faze takšne homogene zvočne strukture razporedimo v času med različne skupine zvočnikov ali instrumentov.«

Christian Wolff je istega leta zapisal:

»Pomembni kvaliteti te glasbe sta monotonija in le-to spremljajoča nelagodnost. Monotonija se

skriva bodisi v preprostosti ali občutljivosti, bodisi v intenziteti ali zapletenosti. Kompleksnost teži k nevtralizaciji; stalna sprememba rezultira v nekakšni istosti, v monotonosti. Glasba ima statičen značaj. Ne giblje se v nobeni določeni smeri. Čas kot merilo razdobja med neko točko v preteklosti in neko drugo v prihodnosti, ki sta povezani linearno, nima pomembne funkcije. Ne gre niti za določen razvoj (fuzurizem) niti za neko jasno preteklo izhodišče (tradicija). Ni ne nostalgije ne anticipacije.«

Zanimivo je primerjati reakcije obeh skladateljev na skupne pogoje avantgardne in eksperimentalne glasbe petdesetih let — istost (monotonost), statičnost, neusmerjenost. Stockhausen govori o nezaželeni situaciji, ki potrebuje skladateljevo zdravniško intervencijo, Wolff pa situacijo, takšno kot je, radovoljno sprejme in pušča zvokom prosto pot.

S kakšnimi razlogi pa je Stockhausen tako ohlapno interpretiral pravila, ne da bi nasprotovale oblasti ideje? Skladatelj je imel na videz popolno oblast nad svojim gradivom; vendar so zvoki kljub — ali pa prav zaradi strogosti tega nadzora — mogli v celoti razviti svoje lastno, izvorno življenje. Da bi obnovil gospo-

dovalnost nad zvoki, se je moral skladatelj zateči k drugim sredstvom, da jih je uredil, izoblikoval njihovo gibanje in identičnost.

Klasični sistem in sodobno nadaljevanje le-tega, ki je v rokah Stockhausna, Birtwistla, Beria, Bouleza, Maxwella Davisa in drugih, je sistem prioritete: vse njegove komponente živijo v medsebojno urejenem odnosu in določena stvar je definirana s svojim nasprotjem. V takšnem povezanem svetu igra pomembno vlogo dualizem: visoko-nizko, naraščanje-pojemanje, hitro-počasi, dinamičnost-statičnost, pomembno-nepomembno, melodija-spremljava, čvrstost-razgrajenost, solo-tutti, mobilno-imbobilno, visok profil-nizek profil, zvok-tišina, barvito-enobarvno. Vsak od elementov eksistira v odnosu do svojega nasprotja. Tak dozdeven eksperimentalni plus-minus sistem, ki ga Stockhausen uporablja v novejših delih, npr. »Spirala«, obravnava dualizme po principu premečne lestvice: spreminjajoče v višini, glasneje, počasneje, bolj artikulirano.

Ta prioritetni sistem uzakonja vrsto funkcij. Najočitnejši primer v klasični glasbi je sklepna tema sonatne oblike. Njena naloga je, da konča ekpozicijo, zveni pa, kakor da bi nekaj zaokroževala. Najbolj izrazit nastop glavne teme v novem tonovskem načinu se očitno pokaže v njeni vrnitvi po razvojnem delu (izpeljavi), katerega naloga je, da je tonalno nestalen, majav. Ko se je v začetku tega stoletja tonaliteta močno razmaknila, je glasba izgubila možnost tega jasno izklesanega tipa glasbenega funkcionalizma. Vendar pa je še zmerom ostala potreba po nečem urejenem, takem, kar bi lahko v kontekstu z nečim drugim ali s pomočjo tega drugega, lahko slišali. Da je Stockhausen lahko omotal svoje zvoke, je oblikovane zvočne mase postavil v izračunane medsebojne odnose, te zvočne bloke pa je preselil v prostor. Sočasno s Stockhausnom in Wolffom je Cage zapisal, kako je nujno treba razdružiti instrumente po prostoru:

»Dovoljeno je, da zvok izhaja iz svojega lastnega žarišča, da potuje, ne da bi ga pri tem ovirale konvencije evropske harmonije in teorije o zvočnih odnosih.

Ker je bilo v evropski glasbeni zgodovini zlitje zvoka bistveno,

so bili izvajalci v takšnem »so-zvočnem« ansamblu razporejeni čim bliže skupaj. In to z namenom, da je njihova dejavnost, ustvarjalna zaradi nekega predmeta v določenem času, lahko bila učinkovita. Pri izvajanju glasbe, pri kateri skladbe ne določa izvajanje samo — se pravi, da je dejavnost izvajalcev produktivna iz procesa — pa zlitje zvoka ni bistveno. Bistvo je v ne-zadrževanju zvoka... razporeditev v prostoru je potrjena iz pospešujoče neodvisnosti akcije s strani vsakega izvajalca.

Cageov predlog je premišljen proces odmotavanja, tako da poslušalec s pomočjo svoje gibljive zavesti izkusi zvok svobodno, na svoj lasten način. Stockhausnov izdelano omotavanje pušča poslušalcu manj tovrstnih možnosti, saj je ureditev po večini že narejena. to je kakor v klasičnih sistemih, kjer poslušalca vodi glasba s svojim razvijanjem, ki se zdi kot vrsta kažipotov: to poslušaj tukaj, v tem hipu, v tem kontekstu, kot dopolnilo temu ali onemu. Način, po katerem je metoda poslušanja pogojena s tistim prej, hkrati pa po skladateljevem namenu vsaj v grobem pogojuje tisto, kar šele pride. V eksperimentalni glasbi je dejstvo, da človek poslušča od trenutka do trenutka, dejstvo živega. Prav to pa je Stockhausen spremenil v dejstvo strukture, kjer ne slišimo trenutkov, kakor se godijo, marveč tako, kakor so strukturirani, da se zgodijo.

Ugotovitve, s katerimi smo pojasnili nekatere razlike med eksperimentalno in avantgardno glasbo, so iz petdesetih let. Primerjava dveh novejših ugotovitev pa bo pokazala, da se je Stockhausen kljub zunanemu preobratu h glasbi-procesu, v resnici malo spremenil. Evropski umetnik-skladatelj ostane v svojem bistvu še vedno to, kar je bil.

Cage: »Domnevam, da bivajo med zvoki vezi in odnosi prav tako kakor med ljudmi in ti so mnogo bolj zapleteni, kot jih morem zapisati. Če torej preprosto opustim odgovornost, da bi takšne odnose ustvarjal, jih obdržim. Obdržim situacijo, kakršna je, naravno kompleksna, ki omogoča tak ali drugašen pristop.«

Stockhausen: »Mnogo skladatelj misli, da lahko izberemo kateri koli zvok in ga

uporabimo. To je le do neke mere res; resnično lahko izberemo zvok, ga dopolnimo in nazadnje ustvarimo nekakšno harmonijo in ravnovesje, sicer bi se razdrobil v atome... Lahko vključiš več različnih jakosti, toda ko začnejo le-te druga drugo uničevati, ko med njimi ni več harmonije, takrat smo se zmotili. Elemente moraš znati resnično povezati, dopolniti, ne pa jih zgolj izpostaviti in opazovati, kaj se dogaja.«

Ključni izrazi evropske avantgarde »povezati«, »harmonija«, »ravnovesje« kažejo, da je ustvarjanje odnosov še zmerom v skladateljevih rokah, medtem ko Cage raje pušča, da se ti razvijajo samostojno.

Učinek tokov eksperimentalne glasbe je tale: so kar najbolj neposredno sredstvo, ki zvok preprosto postavi v gibanje; so neosebni in zunanji in kot taki ne urejujejo in ne povezujejo zvokov, ne ustvarjajo harmonij, kot to počne nadzorovalna sposobnost človeškega razuma. Če skladatelj npr. zgradi proces, ki dopušča vsakemu izvajalcu svobodno izbiro hitrosti gibanja skozi gradivo, potem nikakor ne more speti stvari v neko preračunano podobo, v določen učinek ali vzorec logičnih zvez. Dviganje in padanje, glasnost in utišanost se sicer utegnejo pojaviti, vendar popolnoma spontano, tako da stara in nova »glasba vrhuncev« ni več prevladujoči model. Zdaj so vse stvari enakovredne in nobena nima prvenstva nad drugo.

Merce Cunningham je že l. 1952 takole povzel tovrstne razmere, kjer prioritet ni več, kjer ima vsaka postavka enako vrednost: »Dejstvo, da je klimaks vzrok krize, si razlagam samo z njegovo prenasitostjo. Ker smo prepričani, da ima vsak diih vetra svoj vrhunec, nastane iz tega neka uničujoča preobilica. In ker so naša življenja tako zasičena z raznovrstnimi naravnimi in časopisnimi krizami, da se jih sploh ne zavedamo več, je jasno, da živimo brezbrizno, vsaka stvar je lahko in tudi je ločena od katere koli druge. Vrhunci so za tiste, ki jih gane silvestrov večer.«

Kot kaže, je ena od samodejnih posledic glasbenih procesov, s katerimi se ukvarjajo eksperimentalni skladatelji, uravnoteženje, raz-žariščenje glasbene perspektive. Ta ploskost lahko



MORTON FELDMAN



CHRISTIAN WOLFF



EARLE BROWN



JOHN CAGE

zaživi le v situaciji, ki črpa iz enoličnosti in minimalne spremembe. Npr.: v glasbi Steva Reicha ali Johna Whitea, ki vsebuje nepretrgan ali skoraj nepretrgan tok zvoka, so odstranjene vse nebitvenosti kakor maksimalna sprememba in mnogovrstnost. V glasbi J. Cagea ali pri Scratch Orchestra, pa ne zasledimo niti poskusa harmonizacije ali skladja v katerem koli od teh hermetičnih in samo vsebujočih se oddelkov. Leta 1961 je Cage rekel:

»Pozornost lahko raz-žariščimo na dva načina: eden je simetrija; drugi pa je tista celota, katere vsaka malenkost je vzorec za drugam. V obeh primerih obstaja vsaj možnost, da gledamo kamorkoli, ne pa v neko vnaprej določeno točko.«

Forma postaja tako skupek, naraščanje pa rezultat tistih intenzitet, ki so se nakopičile v časovnem prostoru določene skladbe. Neusmerjeno ali pa vsesplošno usmerjeno *zaporedje* je zdaj pravilo za razliko od usmerjenega *napredovanja* drugih form vse post-renesančne glasbe. Slikar Brian O'Doherty je o Feldmanovi glasbi napisal nekaj, kar je mogoče prenesti tudi na glasbo drugih eksperimentalnih skladateljev:

»Zvoki se ne razvijajo, ne napredujejo, ampak se preprosto kopičijo in zberejo na istem mestu. To zabriše in uniči preteklost, s tem pa hkrati odstrani vsako možnost prihodnosti.«

»Kaj je, oziroma, kaj se zdi, da je novega v tej glasbi?« je leta 1958 vprašal Christian Wolff. Nekateri so zaskrbljeni z njeno neosebno, skoraj anonimno — zvok se zlije sam vase. »Glasba« so preprosto zvoki, ki jih slišimo; v njej ni impulzov osebnega. Je neopredeljena glede na motiv, ne izvira iz nikakršne psihologije niti iz dramatskih, literarnih ali slikovnih namenov. Vsaj nekateri od tovrstnih skladateljev se želijo v končni konsenkvenci osvoboditi umetnine in okusa. Toda s tem še ni rečeno, da je njihovo delo »abstraktno«, kajti končno ni nič zanikanega. Samo zato gre, da tisti osebnostni izraz, drama, psihologija niso del skladateljeve začetne kalkulacije, ampak so kar se da neutemeljeni, svojevredni.

PREVEDLA ALJA PREDAN

GLASBENE UGANKE

Dragi reševalci, letošnja tretja nagradna križanka vam ni delala prevelikih težav, saj smo dobili skoraj same pravilne rešitve. Žreb je za dobitnike velike plošče s posnetki J. S. Bacha izbral:

ANKO LIPUŠČEK, 1. c razred Pedagoške gimnazije, 652220 TOLMIN

MARKA DRAŽUMERIČA, Valjavčeva 9, 64000 KRANJ

FRANCA PRIMOŽIČA, Cankarjeva 7, 64290 TRŽIČ

LILI ALJANČIČ, Naklo 143, 64202 NAKLO

JANEZA DVORŠAKA, Spodnja Ščavnica 96, 69250 GORNJA RADGONA

za dobitnike knjige Glasbene mladine Srbije »Klasiki sodobne glasbe« pa naslednjih pet reševalcev:

ZORANA ABRAZOVIČA, Drska 20, 68000 NOVO MESTO

LEONIDO NAGODE, Gozdna pot 4, 61370 LOGATEC

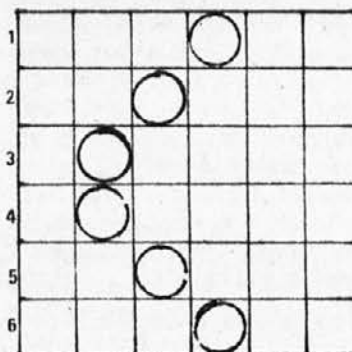
MAJO PAVČIČ, Gotska 9, 61000 LJUBLJANA

DAMJANA ŠTRUCLA, Vodnikova 250, 61000 LJUBLJANA

EMILA SVETLIKA, Triglavska 2, 65280 IDRİJA

Rešitve četrte slikovne nagradne križanke nam pošljite do 1. aprila, ko bomo izžrebali pet dobitnikov velike plošče (5. simfonija P. I. Čajkovskega) in pet dobitnikov male plošče »Svet glasbil«.

LOGOGRIFNA IZPOLNJEVANKA

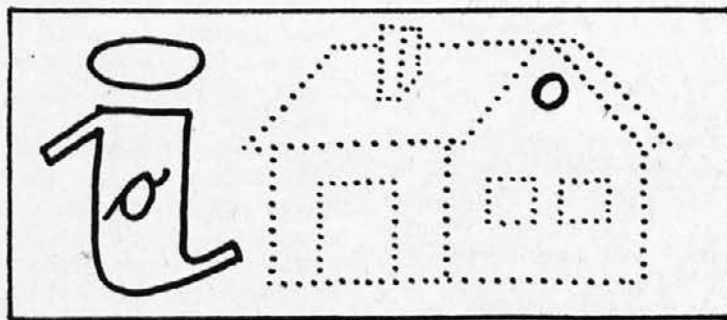


POSETNIČA

V posetnici se skriva Pikin pevski poklic.

PIKA RAS
STON

REBUS



REŠITVE UGANK IZ 3. ŠTEVILKE

SKANDINAVSKA KRIŽANKA: Vodoravno — Ciril Cvetko, Aristoteles, past, Li, Asa, Aka, Zaka, OK, Ka, Rina, Samo Hubad, Marko Žigon, Erard, Golia, Reka, Anita.

SOLMIZACIJSKA IZPOLNJEVANKA: Skupaj s solmizacijskimi zlogi — 1. mi-stik, 2. la-Meta, 3. sol-Nica, 4. re-kord, 5. Do-Brač. Brez solmizacije: 1. stik, 2. Meta, 3. Nica, 4. kord, 5. Brač. Na poljih s krogi: TENOR.

NAGRADNA SLIKOVNA KRIŽANKA Z MOJSTROMA VIOLINE



SESTAVIL IGOR LONGYKA	NEKDANJI SVET, SAH, PRVAK (MIHAIL)	INDUJSKI DROBČ	SVOJINA	8. IN 20. ČRKA	PREBIVALEC SOMALJE	ZIMZELENI OKRASHI GRM Z BODEČIMI LISTI IN RUMENIMI CVETOV, POGOSTNA GROBOVNA										
GRŠKI FILOZOF, KI JE SOOK, DA JE VODA PRASNOV	T	A	L	D	S											
RAZTELEŠEVALEC	A	N	A	T	O	M										
IZRASTEK NA GLAVI	L	A	S		MAKARSKA											
BRUSNI KAMEN					ZVER S ČOPKI NA UŠESIH	M										
	O	J	S	T	R	A										
HARISAL F. A.	SESTAVEK, NALOGA	IME PRATELJICE MEŠKOVE	POLOŽAJ, STAV	ŠENTJURČ LIDLA	IZ PAPIRJA NAREJENO POKRIVALO	REKA, KI TEČE SKOZI MÜNCHEN	DELAVSKI SVET	D	S							
SLOVENSKI TABOR GLASBENE MLADINE			L	I	Š	Č	I		VODNA RASTLINA	A	L	g	A		MOŠKI POTOMEČ	S
ODLOČITEV -ZA- ALI -PROTI- Z VEČJIM ŠTEVILOM GLASOV	V	S	E	B	L	A	S	O	PESEM HYALNICA	V	A	N	J	E	11. IN 10. ČRKA	J
TUJE MOŠKO IME			g	O											SILICIJ	J
REKA, PO KATERI IMA IME POSARJE	S	A	A	R		MESTO V ZAHODNI POBLENJE BLIZU SFRJ	A	R	A							J
										ZVITI GRŠKI JUNAK Z OTOKA ITAKE	O	J	I	S	E	J
										MAJHNA JABA	J	A	S	I	C	A

PRED SREČANJEM ORFFOVIH SKUPIN

Orffov instrumentarij v naših šolah precej uporabljajo, vendar ga v zadnjih letih v tisku redko omenjamo. V zvezi s predvidenim srečanjem osnovnošolskih skupin, ki gojijo muziciranje na teh instrumentih, pa se obeta bolj načrtno in organizirano delo na tem področju, zato je prav, da o tem spregovorimo nekaj besed.

Znani nemški skladatelj Carl Orff je razvil nove oblike glasbene vzgoje že v času pred drugo svetovno vojno, znova pa se je lotil te dejavnosti po njej. Tako je v letih 1950—1954 pod naslovom »Orff-Schulwerk« (Orffova šola) izšlo pet obsežnih zvezkov, ki pomenijo temeljno delo na tem področju, kasneje pa se jim je pridružila še vrsta dodatnih zbirk. V glasbenovzgojnem delu združuje

Orff besedo, ton in gib, se pravi, da se v njem prepletajo govor, petje, igranje na glasbilih, ritmično gibanje in ples. Posebej prirejeni glasbeni instrumenti — predvsem ritmična in melodična tolkala (poznamo jih pod imenom »Orffov instrumentarij«, čeprav sam Orff tega izraza ne priznava) — so pri tem dragocen, nikakor pa ne edini pripomoček.

Pri nas poznamo Orffov instrumentarij že približno dvajset let. Sprva je tovrstna glasbila izdelovala tovarna »Melodija« v Mengšu in marsikateri učitelj se je navdušil za to, takrat resnično novost v glasbeni vzgoji. Žal pa je instrumentov kmalu zmanjkalo, izkazalo se je tudi, da so pomanjkljivi, pa še primernih skladbic je manjkalo, zato je začetno navdušenje pri večini kmalu splahnelo.

Pa vendar so učitelji na različnih tečajih glasbene vzgoje še nadalje spoznavali to delo, v tisku pa je izšlo tudi nekaj izvornih domačih skladb.

Pred kakimi sedmimi leti se je nad sto naših šol oskrbelo s kakovostnimi instrumenti zahodnonemške tvrdke STUDIO 49, ki je najtesneje povezana s Carlom Orffom in njegovimi

sodelavci, v zadnjih letih pa je nekaj šol kupilo sicer manj kakovostna, a še vedno uporabna glasbila vzhodnonemške tvrdke BAUER. Odtlej se šolske skupine s temi glasbili pridno oglašajo na javnih prireditvah, v radijskih in televizijskih oddajah.

Posamezne skupine čutijo pri tem potrebo po večji medsebojni povezavi, odtod pobuda osnovne šole Žirovnica za srečanje tovrstnih skupin. Na tem srečanju, ki bo 4. junija letos, bo nastopilo pet ali šest skupin, v okviru srečanja pa bo tudi seminar za učitelje glasbe, ki vodijo take skupine.

Zelja prireditev je, naj bi to in nadaljnja tovrstna srečanja prispevala ne le k bolj živahnemu in načrtnemu delu šolskih skupin Orffovega instrumentarija, marveč tudi k njihovi kakovostni rasti.

Kakovost pa je mogoče doseči ne le z dobrimi glasbili, marveč tudi in predvsem z ustreznim izborom skladb in z neoporečno izvedbo. Šele ob poznavanju posebnosti tega dela, svojevrstnih izraznih možnosti instrumentarija se pokaže, kaj vse je mogoče izvesti iz teh, na videz tako preprostih glasbil.

Da bi bilo že prvo tovrstno srečanje na čim višji strokovni ravni, so se prireditelji odločili, da povabijo nanj le nekaj skupin, za katere je znano, da načrtno delajo. Tem skupinam bodo svetovali pri izbiri sporeda, pa tudi med pripravami za nastop bodo prejeli potrebno strokovno pomoč. Tako lahko pričakujemo, da bo to srečanje dostojen in zanimiv prikaz tovrstne dejavnosti.

PAVLE KALAN



GLASBENI POUK Z ORFFOVIMI GLASBILI V ZGORNJI KUNGOTI. FOTO: B. KUNSTELJ

OBLETNICA

Pred nekaj dnevi je slavil osemdesetletnico slovenski skladatelj MATIJA BRAVNICA, redni član slovenske akademije znanosti in umetnosti. Čestitkam se pridružuje tudi Glasbena mladina, ki se mu bo oddolžila v naslednji številki z daljšim intervjujem.

NOVA PLOŠČA IGORJA OZIMA

Kake pol leta je na tržišču nova plošča RTV-Ljubljana, ki je za ljubitelje umetne glasbe prava poslastica. Na njej naš mojster-violinist Igor Ozim igra ob spremljavi simfoničnega orkestra RTV Ljubljana edini violinski koncert Albana Berga iz leta 1935 in prvi violinski koncert Karola Szymanowskega iz leta 1922.

Oba koncerta odpirata mlademu človeku pogled v tisto razdobje, ko glasba dokončno zapuša klasične vzore tonalnosti, periodiziranosti, objektivnosti in izražanju in se obrača k osebnim vzgibom ustvarjalca od razbrzdane strastnosti do razbolene resignacije. Zato ju uvrščamo v glasbeni ekspresionizem. Na ovitku plošče najdemo dopolnjujočo razlago k posameznemu koncertu izpod peresa Boruta Loparnika.

Prvi koncert Szymanowskega je nastal prej; je temperamentnejši in še bogatejši na pisanih zvokih, ekstatični zamaknjenosti in razgibanosti kot Bergov koncert. Zato pa je slednji bolj prefinjen v svojem tonskem valovanju in prosojnejši v instrumentaciji. Oba koncerta potencirata čustvenost do izrazite čutnosti ter zahtevata od solista zelo intenziven, z izdatnim vibratom podprt ton.

Prav ta pa je epa od izstopajočih odlik violinista Igorja Ozima. V družbi z dirigentom S. Hubadom v Bergu in poljskim dirigentom B. Wodiczkom v Szymanowskem je ustvaril posnetka, ki se kosata z inozemsko produkcijo tovrstne glasbene literature. Simfonični orkester RTV se čudovito zlija s solistom, tonski mojster S. Dolenc pa je mojstrsko uglašil nežne, a vendar sočne registre instrumentalne govornice obeh skladateljev z reproduksijskimi zakonitostmi posnetka. PAVEL ŠIVIC

IN MEMORIAM

3. februarja je v Ljubljani umrl skladatelj in pianist **MARJAN VODOPIVEC**. Njegovo skladateljsko delo obsega predvsem scensko glasbo radijskih in televizijskih oddaj ter filmov, mnogo pa se je posvečal tudi mladinski glasbi. Izredno uspešen in prizadeven je bil kot radijski delavec, saj je dolga leta vodil glasbeni program ljubljanskega radia. V eni naših naslednjih številki bomo izčrpno predstavili njegov skladateljski opus.

glasbena mladina

Izdaja republiška konferenca glasbene mladine Slovenije. Ureja uredniški odbor: Peter Lipar (glavni urednik), Igor Longyka (odgovorni urednik), Anton Janežič (lektor), Bor Turel (sodobna glasba), France Anžel (tehnični urednik) in Kaja Šivic (sekretarka uredništva). Naslov uredništva: Ljubljana, Krekov trg 2-II, telefon 322-367. Tekoči račun pri SDK Ljubljana, št. 50101-678-49381. Tiska tiskarna Ljudske pravice. Izhaja šestkrat na šolsko leto, celoletna naročnina 18 din, cena posameznega izvoda 3 din. Oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov po sklepu republiškega sekretariata za informacije 412-1-72, z dne 22. oktobra 1973. Uredniški svet: Mirko Vaupotič (RK ZSMS), Tone Lotrič (ZKPOS), Dušan Vodišek (ZDGPS), Jože Stabej (DGU), Dane Škerl (DSS), Miloš Poljanšek in Ciril Vertačnik (RK GMS), delegacija uredništva: glavni in odgovorni urednik ter sekretar uredništva. Časopis sfinancirata kulturna skupnost Slovenije in izobraževalna skupnost Slovenije.

TRIJE GLASOVI - TRIJE OBRAZI ABONMAJA MLADI MLADIM

Anica in Karel Jerič

Anica in Karel Jerič sta danes imeni, ki ljubljanskemu opernemu občinstvu nekaj pomenita, prav tako pa nista neznan ljubiteljem koncertov. Pozna je tudi marsikateri slovenski šolar, saj poleg zaposlitve v ljubljanski operi prav rada zapojeta na koncertnem odru in še posebno za mlado občinstvo po šolah. Morda izvira ta naklonjenost iz njunega smisla za pedagoško delo, saj sta oba končala učiteljske, Karel v Mariboru in Anica v Celju. Vendar je ljubezen do glasbe zmagala.

Anica si je že od malega na tihem želela postati pevka. V zboru na učiteljski je na njen glas postala pozorna profesorica Kovačičeva in poslala je Anico na glasbeno šolo na študij solopetja. Po končanem šolanju v Celju je Anica s petjem nadaljevala v Ljubljani na Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje pri profesor Stergarjevi, h kateri se še danes zateka po nasvete. Dve leti je tudi študirala muzikologijo, preživljala pa se je s petjem po ansamblih, med drugimi pri Veselih planšarjih. Njeni domači niso najbolje razumeli njenih želja in zdelo se jim je, da je na ta način dosegla več kot dovolj.

Morda je ravno zaradi okolja, v katerem je zrasla, Anica čutila tako močno željo po glasbenem izpovedovanju. Z voljo in vztrajnostjo se je povzpela do imenitne pevke, ki ji danes nobena vrata niso zaprta. Že med šolanjem se je zelo uspešno udeleževala tekmovanj; leta 1971 je dobila drugo nagrado v Zagrebu, leta 1974 se je v Trevisu na tekmovanju protagonistov v operi »La Bohème« uvrstila v finale med najboljših štiri, leta 1975 pa je na ženevskem tekmovanju prejela srebrno nagrado in priznanje za najboljšo izvedbo švicarske skladbe — vloge v »Romeu in Juliji« sodobnega skladatelja Heinricha Suttermeistera.

Karla Jeriča je pot vodila malo dlje. Na učiteljski, kjer je igral tudi violino, je začel s solopetjem, po maturi pa si je želel na igralno akademijo. Ker to zaradi štipendije ni bilo mogoče, je

odšel v Zagreb študirat petje, akademijo pa je končal v Ljubljani pri profesorici Kušejevi. Pred kakšnim mesecem je z nastopom v glavni vlogi opere »Seviljski brivec« zaključil tudi tretjo stopnjo študija pri profesorici Ondini Otti.

In kaj menita Anica in Karel Jerič o svojem delu, o razliki med opernim in koncertnim petjem in o odnosu do najmlajšega občinstva, o nastopih na šolah?

Zelo dobro se počutita na opernem odru in svoje vloge imata rada. Težko bi se odločila za najljubši lik, ki sta ga pela, Anica je prepričana,



KAREL JERIČ V VLOGI INDIJANČKA CHICHA V ŠIVIČEVI OPERI »CORTESOVA VRNITEV« — V VLOGI DON FRANCISCA SAMO SMERKOLJ

da jo čaka še marsikatera vloga, ki ji bo pri srcu in v katero se bo morala vživeti; Karel pa največkrat poje karakterne vloge, ki so si med seboj toliko različne, da jih ima prav zaradi tega vse po vrsti rad. In tako je tudi prav, kajti v vsako delo, ki ga sprejmeta, vložita vse svoje znanje in trud. Oba nameravata gojiti tudi koncertno petje, čeprav je v mnogočem zahtevnejše od opernega. Medtem ko je treba na odru obvladati mnogo elementov naenkrat, je tam občinstvo nekoliko bolj oddaljeno in pri izražanju pevcu pomagajo šminka, scena, gibanje in vse ostalo, kar ustvarja operno vzdušje.

Vsega tega pri koncertu ni, tu lahko pevec poslušalce prepriča samo z lastnim izrazom v glasu. Še posebej zahtevno je nastopanje za najmlajše, glede katerega imata že precej izkušenj s koncertov po šolah. Oba pevca sta prepričana, da mlade poslušalce lahko prepričata edino z iskrenostjo in kvaliteto. Za te nastope se je treba posebej pripraviti, pomembna je primerna izbira programa, izgled in izvedba. Mlade poskuša pevec z vsako pesmijo obogatiti, jih vzgajati. Zato je občutek pred to publiko predvsem odgovornost, ki se razlikuje od občutka pri petju za odrasle. Tam lahko pevec več eksperimentira in poskuša uveljaviti svoj lastni izraz.

k. š.

Marjana Lipovšek

»Ojej, intervju,« se je prav veselo zasmejala Marjana. »Kaj pa naj povem? Intervjujev pa res nisem vajena...«

In začeli smo pri začetku. Pa ne tam, kjer ponavadi pričenjajo: pri rojstvu, vstopu v glas-

beno šolo ali prvem nastopu. Začeli smo pred šestimi leti, ko je Marjana z diplomom pedagoškega oddelka ljubljanske akademije za glasbo odšla na enoletni podiplomski študij v Gradcu z namenom, da se izpopolni za pedagoški poklic. V okviru študija glasbene pedagogije sodi tudi predmet »oblikovanje glasu«, kjer so takoj postali pozorni na Marjanin lepi alt in izrazito muzikalnost in ji priporočili študij solopetja. Na vprašanje, kaj je osnova za uspeh na koncertnem odru, je Marjana odgovorila »DISCIPLINA«. S tem je hotela poudariti ne samo šest let trdega študija, od prvih treh, posvečenih v glavnem samo razvoju tehnike, in druge polovice, v kateri se je odločila za specializacijo na obeh področjih vokalnega poustvarjanja, koncertnem in opernem, ampak tudi svoj odnos do pevskega poklica.

»Vse premalo se poslušalci zavedajo, da se za lahkotno interpretacijo še tako preproste pesmi skriva trdo delo, vsakodnevne vaje, ki trajajo 6 do 7 ur, pa še vse druge žrtve, ki jih mora pevec za dobro »kondicijo« vzeti v zakup. Še celo poklicni kolegi se tega žal premalo zavedajo, kar jim pri hudi in kvalitetni konkurenci ni ravno v prid.

Pevec je medij, preko katerega prenese skladatelj svoje sporočilo poslušalcu. In to ni ravno najlažje, saj v trenutku, ko stopiš na oder, odpreš poslušalcem tudi svoj čustveni svet. Morda je danes občinstvo bolj hladno in intelektualno usmerjeno, kot je bilo včasih, pa vendar izredno odzivno, tako da moraš svoja čustva vedno tudi ustrezno dozirati...«

Uspeli Marjanin koncert v abonmaju MLADI MLADIM je za nami. Na njem se je Marjana predstavila kot zrela umetnica, ki ji ne bi mogli pripisati, da se ukvarja s svojo umetnostjo šele 6 let, prav tako pa tudi ne tega, da se je že v začetku svoje umetniške poti izkazala z izredno zahtevnimi deli.

In načrti? Veliko: letos še diploma iz operne smeri, zahtevna koncerta na Nizozemskem, koncerti z ansambлом za staro glasbo iz Gradca, Koper, Beograd...

A. K.



MARJANA LIPOVŠEK



ANICA PUSAR-JERIČ V OPERI »VIVA LA MAMMA« GAETANA DONIZETTIJA