

263343

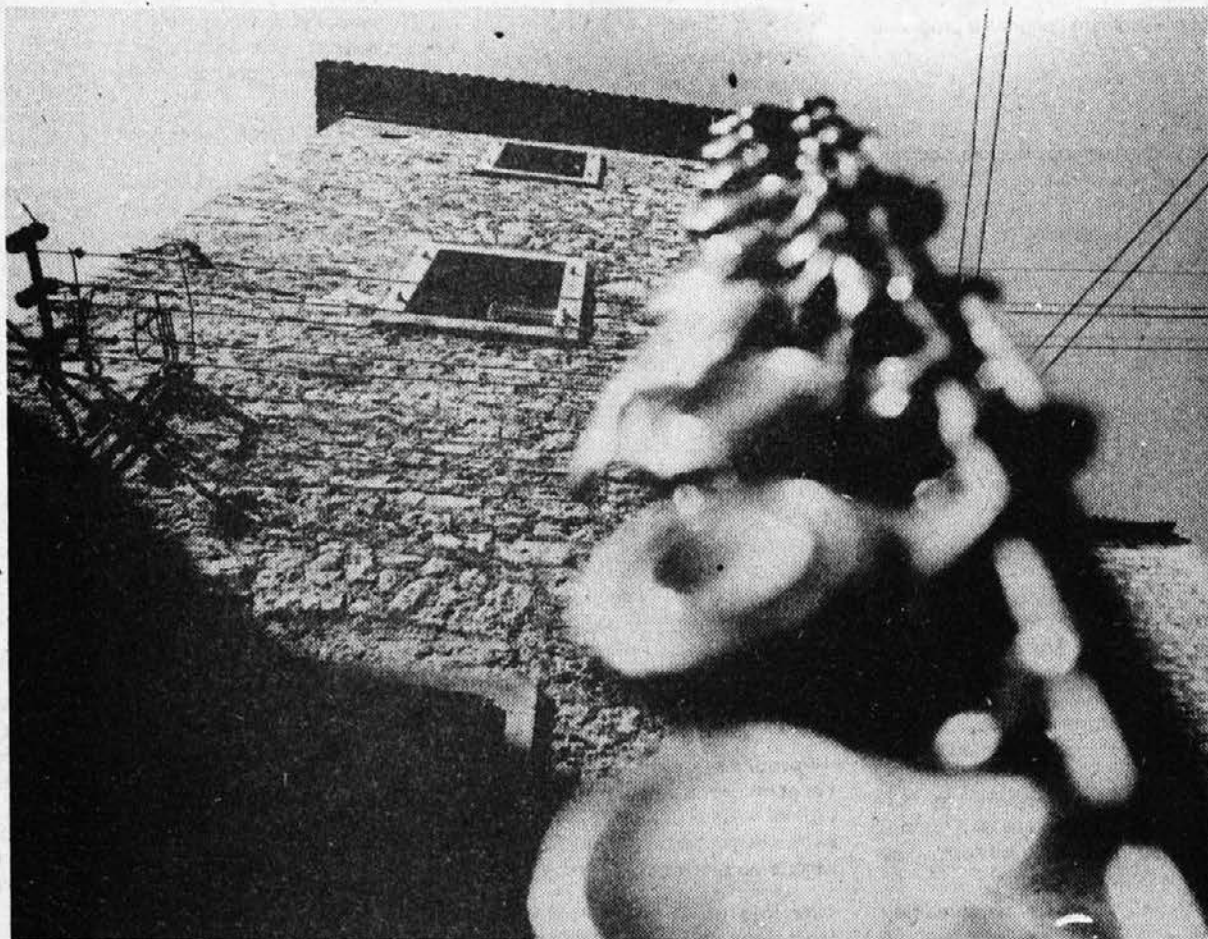
REVUIA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ST. 6 / 30. 3. 1984 / L. 1983/84 / L. 14



BLIŽAJO SE GLASBENI TABORI

Mladi glasbeniki in glasbeni ljubitelji se v poletnih mesecih radi odpravijo v delovno okolje glasbenih taborov, ki jih je v svetu vse več. Strokovna služba Glasbene mladine Slovenije v marcu in aprilu zbira podatke o vseh glasbenomladinskih taborih in jih objavlja v reviji ter o njih obvešča mlade glasbenike po Sloveniji, da bi kar najhitreje zvedeli o vsem, kar jih zanima. Do tiska te številke smo prejeli okvirni program dela le za mednarodni glasbeni tabor v Gorznanju, zato objavljamo osnovne podatke o njem. Vse, ki vas letošnji tabori zanimajo, vabimo, da se sami oglasite pri strokovni službi Glasbene mladine Slovenije na Kersnikovi 4 v Ljubljani, kjer boste lahko sproti zvedeli novice o možnostih prijav.

V Groznanju letos načrtujejo začetek tečajev že sredi junija. Od 14. do 29. junija bo **tečaj violončela** za nadarjene učence in dijake nižjih in srednjih glasbenih šol vodil ameriški čelist Michael Flaksman. Julija bo istrsko mesto spet polno zaživel. Med 1. in 21. julijem bodo namreč vzporedno potekali **tečaj harmonike** (pod vodstvom Friedricha Lipsa iz Sovjetske zveze, Elsbeth Moser iz Zvezne republike Nemčije in Lecha Puchnowskega iz Poljske), **mednarodni komorni orkester** za dijake srednjih glasbenih šol in študente akademij (pod vodstvom Mladena Sedaka in Aleksandra Kalajdžića iz Zagreba) ter **tečaj jazza** (ki ga bo vodila ista skupina jazzovskih glasbenikov kot lani — Boško Petrović, Damir Dičić, Mario Mavrin, Salih Sadiković, Mladen Sedak-Benčić, Neven Frangeš in Karlheinz Miklin). 24. julija se začno trije tečaji, ki trajajo do približno 10. avgusta: **mojstrski tečaj violončela** (pod vodstvom Danila Šafrana iz Sovjetske zveze), **delavnica za izdelovanje glasbenih instrumentov** (pod vodstvom Borisa Horvata) in pa **orkester evropske unije glasbenih šol**. V drugi polovici avgusta se obeta zelo zanimiv **mojstrski tečaj flavte**, ki ga bo vodil eden najsposobnejših flavtistov na svetu Karl Bernhard Sebon iz Zvezne republike Nemčije. Informacij o tečaju za animatorje v Groznanju zaenkrat še nimamo, prav gotovo pa bomo v aprilski številki lahko objavili dokončne podatke o delu tega tabora in še vseh drugih, v katere bi se lahko prijavi slovenski glasbeniki in animatorji.



Fotografija LADO JAKŠA

SRP — GLASBENO PODJETJE

Srp o Srpu: »Parodija in svobodna improvizirana glasba sta naša osnovni značilnosti... Kaj? Politika...? Politika nas ne zanima...«

Drugi o Srpu: »Srp? ... Politični kabaret, glasbeno gledališče, glasbeni performance, spektakel igre, parodije, mešanica moderne improvizacije, operete, akustike, jazza, klasike... politični miting...«

Kaj vse so že naredili, kaj vse še nameravajo, kaj delajo ti »samohodci« slovenske glasbene scene?

Pred osmimi leti so bili TOZD štirih glasbenikov, ki jim je bil vzor svobodni jazz in... Marko Breclj. Danes so DO Srp, ki ima sedem stalnih individualnih poslovnih organov in nekaterečasne delovne obrate za posebne naloge. Z razširivjivo DO (in Marka Breclja kot zunanega svénika, ki vpliva na mnenja, ne pa na odločitve podjetja) so začeli delovati kot »deklica za vse«: Srp dela glasbo za gledališke predstave, televizijske oddaje, ima svoje koncerte in TV oddaje, sodeluje z drugimi skupinami, pripravlja programe za otroke...

In za vse te različne oblike delovanja (logično) potrebuje ljudi in glede na ustaljena pravila našega življenja so morali ustanoviti svoje podjetje.

Srp ima trenutno 3 bobnarje, 2 saksofonista, 2 basista poleg vseh rednih delovnih glasbenih organov in dveh teaterskih mož v prvi fronti. V prvem planu skupine Srp pa so še vedno glasbene ambicije. In prav za izvedbo teh ima s trenutno zasedbo idealne možnosti: vzpostaviti ravnotežje »zajebancije«, govorne parodije, deklamacije in petja z dovolj močno glasbeno platjo, ki naj bi zadovoljila vse poslušalce.

Alli je Srp zopet v fazi presnavljanja — kot že vseh 8 let?

Ne zopet! Kar naprej. In to presnavljanje ima namen skupino okrepiti, govorne in pete primese pa očistiti in razčistiti. Trenutno nimamo nikakršnih zadržkov pred tem — trdimo se vse ideje razširiti in jih pogumno postaviti v glasbo, izpostaviti enakovredno razmerje med besedili in glasbo.

Sicer pa Srp napoveduje novo erotično ero. Ljubezenska tema, ki šele prihaja, je napoved za novo obdobje Srpa.

Vedno znova napovedujejo nove poti, ki se jim odpirajo,

stalno iščejo novih izpovednih možnosti. Kakšen je bil Srp doslej?

V začetku je bila kritičnost Kritične, ki je nastala spontano na enem od koncertov. Zavestna je nato postala v Domu Španskih borcev. Tako se je zavestno začelo graditi besedilo in se oblikovalo tako, kot je. Vendar besedila še zdaleč niso primarna (četudi se zavedam, da je prav besedilo tisto, ki pride najprej do ljudi in se jih oprime)! Zato je tudi pri večini komadov besedilo nepomembno, banalno (npr. pri reggae komadu Meni je moja mama rekla, pazi se unih, ki ti hočejo slabo... ali Moj oče je partizan, pravi: verjemte nam! itd.). Vse to pa postane bolj jasno skozi interpretacijo in se oblikuje skozi glasbo. Zato zame glasba sploh ne pomeni kulise, kot nam največkrat očitajo pisci, ampak je prav glasba zelo močen sestavni del cellega delovanja.

Glasba, ki nosi v sebi atonalnost politike današnjega časa?

Politika nas ne zanima. Sploh pa, jaz res ne vem, kaj je to politika. Besedila so le odraz časa in družbe, v kateri nastajajo. In ta čas in ta družba sta neresna, ni več prave odgovornosti, ne prave osebnosti (zame je to bil Tito!), ne pravega znanja, ki bi rešilo krizo te družbe. Vlada pa je do vseh teh stvari neresna. Kar naprej se prekladajo, enkrat je eden na enem področju, naslednji dan že na drugem itd. Kar naprej se prestavljajo, vsi samo kritizirajo, a od vsega tega — nič. In če kdo kaj »zafuša«, se stanje bistveno ne spremeni, kajti le redko koga resnično odstavijo. Tisti pa, ki hoče dobro, na vsem lepem izgine — tebi pa se čudno zdi, kam je potonil človek, ki vendar (zate) dobro misli. Vsa ta igra ljudi, ki stojijo med nami in nad nami, se jasno odraža tudi v naših besedilih. Še posebno v Bluesu, kjer se pogovarjamo s Titom, ki je le iluzija, čisto teaterska, kot gledališki akt. Mogoče bi pa to resnično lahko imenovali politični miting?

Parodija, ironija, kritičnost, elementi jazz, občasni klasični prijemi v Operi, punk v Bojih — kaos vsega možnega. Ali ne posegajo na preširoko področje?

Ne, to je hec. Mi si lahko to privoščimo — kot hec, jasno. Opera kaže

naš odnos do svetovnonazorskih opredelitev, enako kot Blues, Dva prašiča iz Verone, Ferdinand (južnjaški ritmi, balkanski melos...). Pa ne mislimo, da smo toliko pametni, da vse to obvladamo in zato lahko tudi uporabljamo, ne, vse to je le hec, posredovan po srpovski. Resno jemljemo samo improvizacijo, ki pa v zadnjem času ni več improvizacija, ampak postaja vedno bolj določena glasbena tema, kar je deloma škoda, vendarle pa je zaradi discipline v glasbi dobro.

Opera — bodica čemu ali komu?

Opera je nastala iz naših želja, da bi rešili opero. Mi bi bili to sposobni storiti, prevzeli bi celotno institucijo in bi jo poimenovali SRP (in ne več Opera) in v njej bi igrali srporete, ne več operete. Srporete, ha, ha, ha! To je seveda le ena od možnosti (Srpov in Opere), ob čemer bi se morali posvetiti samo temu in naštudirati vse Aide, Nabucco, Traviatte, Rigoletto... seveda po srpovski! Najbrž bi bilo kar zanimivo. Srp izvaja Nabucco... (genialno) in vsi lepo oblečeni gospodje in gospe v ložah bi vstali in ploskali!

In po srporeti bi odkorakali med rajo uprizorit Boje?

Želel bi, da igramo ta punk komad, ker je nadaljevanje ideje komada Kritična. Le-ta je nastala kot ironija na pojav punka kot mode, v času, ko je vsaka druga skupina postala punk in svinjala vse, kar je bilo dobrega pri tem. Tako kot je Kritična nekaka ironija punka, ki je v prvem delu tudi ostala kot ironija, pozneje pa povsem nekaj drugega, tako so Boji hoteli biti čisto ortodoksen, oster komad, udaren in oster po glasbeni plati ne zgolj po besedilu in to ravno zato, ker je šlo vse skupaj (punk!) »falit!« Pa ne zato, ker osebno vztrajam, da bi se vlekel v nedogled, tem-

več zato, ker je s tem punk postal muha enodnevnica brez vsakršne kontinuitete. In tako so nekdanji punkerji postali popevkarji, popevkarji v slabem pomenu besede. Naučili so se igrati kitaro in bobnati in ugotovili, da je to sicer fino, ampak »noben me ne mara, ker sem majhen pa grd pa neumen« in bom sedaj raje lep in velik in pameten in še čeden in bom igral tehno pop. Čeprav nimam nič proti tehno popu. Tudi Srp ima en tehno pop komad. Mi seveda tudi popevke delamo, doslej še ne dovolj dobre, pa jih nekoč bomo — in tako bomo iz Opere prišli v Opatijo, kjer bomo poleg srporet igrali tudi kakšno dobro popevko.

Besede, besede, besede... kaj pa rezultati tega ustvarjanja? Na primer, snemanje plošče skupine Srp?

Je že v prvem planu!

Naša »plata« naj bi bila odraz živnega nastopa in ne naštudiranih srporet ali opatijskih popevk. Poskušali bomo izkoristiti vse možnosti elektrone, studia, ritem bobnov idr. Ker so naši trenutni tozdi glasbenega podjetja še vedno na različnih nivojih in kot taki nujno potrebujejo močnejše glasbeno zaledje (»obrambo« po Maretovu), to je bas in bomen, smo za okritev povabili k sodelovanju na prvi plošči Srpov Rendlo in De Glerio, s čimer želimo okrepiti glasbeno plat. Ta postava še ni uigrana, tako kot je bila v Jaz nisem jaz I in Jaz nisem jaz II, skupaj pa smo že posneli glasbo za predstavo Vlak na domišljijo (songi — G. Lešnjak, aranžmaji — vsi člani Srpa), ki bo na sporedu 1. 1. 1985 (to je namreč zgodba o Dedku Mrazu). Trenutna zasedba Srpa, zbrana za snemanje plošče, čaka na odločilni 24. april 1984 — vstop v studio Tivoli (še ni gotovo!).

In še novost plošče: Marko Breclj in Ivo Volarič-Feo kot avtorja dveh besedil (Svuda ljudi, svuda zastave in Feova maturantska Vlak v dalj hiti, strojevodja spi, na tirih sama mlada kri).

Tako že 8 let ti »samohodci« po slovenski glasbeni sceni, zdaj so, zdaj jih ni, nenadoma stopijo v prvo bojno črto in enako nenadoma izginejo.

So Srp posebneži?

Ne, to jih ne zanima! Sicer pa, kaj je to biti posebnež?

TATJANA GREGORIČ

ODMEVI

VEČERI Z MUZAMI — NASTOP PIANISTKE INGRID SILIČEVE

Ingrid Silič je pianistka, ki nedvomno spada v vrh mlajše generacije. Žal v Ljubljani še nismo slišali ker so pač možnosti za afirmacijo nado- budnih glasbenikov vedno bolj ome- jene.

Kar je pokazala 10. marca na kon- certu v Zemonu pri Vipavi petdeset- tim poslušalcem, je dovolj, da bi navdušilo tudi številnejšo publiko, všteveši »nikdar zadovoljne slado- kusce.« Njen nastop sta odlikovali tehnična in prepričljiva interpreta- tivna izdelanost, predvsem pa pre- danost glasbi, ki jo je igrala. Pianistka išče svojo glasbeno identiteto v pre- finjenih muzikalnih povezavah in preobratih, vedno izhajajočih iz po- zornosti do širše oblikovne gradnje, iz spoštljivosti do najbolj intimnih skladateljskih sugestij in čisto muzi- kalnega utripa, kar se je kazalo v izvajanju Mozartove, Mendelssoh- nove, Skrjabinove, Debussijeve, Mokranjčeve in Kumarjeve skladbe. Nikjer ji ni zmanjkalo intenzitete, vsaki skladbi je vdihnila svojevrstno živost. O tako inventivni poustvar- jalki z izvrstnim smislom za prena- šanje svojega doživljanja v glasbo in poslušalca je pravzaprav težko reči kaj kritičnega, saj me je njeno igranje tolikanj ganilo, da ne rečem navduši- lo, da imam samo »programsko« pri- pombo: Mokranjčevi Odjenci so pred- stavljali edino nevarnost, da bi kon- certni večer malo zvođenel. Zdi se mi, da je skladba nekoliko preveč razvlečena, sploh pa, ker je bila po- stavljena med Skrjabinina in Debus- sija in je bila zato lirična, barvita zvo- kovna plat koncerta preveč poudar- jena, zato sem pogrešala izrazitejših kontrastov.

MIRJAM ŽGAVEC

VLADIMIR KOVAČIČ: UMETNOST — GLASBA IN LITERATURA

Vladimirja Kovačiča kot pisatelja zelo dobro poznamo. Svojim nove- lam Tvoji obrabi (1977), Bele noči in nekoliko črni dnevi (1979) je pridružil še roman Pregrada, ki je pravkar

izšel pri mariborski založbi Obzorja, letos pa namerava izdati še Življenje v glavi. Toda proza je samo ena plat Kovačičevega umetniškega ustvar- janja. Druga je glasba. Kaže, da je glasbenik, ki je sicer nekaj časa mi- roval, prišel na dan. Kovačičev kon- cert v Viteški dvorani je bil že drugi v letošnji koncertni sezoni. Umetnika je predstavil Herman Vogel z bese- dami: »... v njem delujeta glasbenik in pisatelj in njegovo delo nam doka- zuje, da sta oba na visoki umetniški ravni...«

Že s prvo točko — Vivaldijevo So- nato v e-molu sta Vladimir Kovačič in Nedka Petkova ustvarila posebno ožračje. Sama dvorana, razstavljene knjige, prazen okvir kot dekoracija so kazali, da sta se intimno srečala poezija in glasba. Žal se je ta vzpo- stavljena intimnost podrla najprej z intermezzom Hermana Vogla, ki naj bi predstavil Kovačičevo literarno delo (bolj je šlo za reklamo založbe Obzorja), nato pa še Vladimir Kova- čič z nekoliko ponesrečeno izbrano solistično točko: Bachovo Suito v C-duru. Herman Vogel je prebral nekaj odlomkov iz še neobjavljene knjige Muren v ušesu. V Bachovi Sonati v g-molu sta se čelist in pia- nistka odlikovala z izredno usklaje- no, ubrano igro, predvsem v drugem stavku. Po pavzi pa se je še le raz- cvetel pravi večer v smislu: poezija in glasba, zahvaljujoč Borisu A. No- vaku z odlomki iz 1001 stiha in zak-

ljučni Franceauerjevi Sonati v e- molu, ki je obudila spomin na čas »romantičnih salonov«, kjer so muzi- cirali in prebirali poezijo. Vladimir Kovačič je, kot da hoče dopolniti svoj portret, prebral še odlomek iz Pre- grade. Umetnikova podoba je izpol- nila prazen ovkir na steni.

C. B.

DVAKRAT KOMORNO: KONCERT KLARINETISTA ERNESTA AČKUNA IN PIANISTA JURICE MURAJA

Takoj po vstopu v dvorano je bilo očitno, da je bilo temu koncertu po- svečene premalo propagande, saj je v okrogli dvorani z izvajalci in tehnič- nem osebjem bilo vsega skupaj tri- deset ljudi. Morda je bil to tudi eden od vzrokov, da je koncert izzvenel še najbolj kot zasebno muziciranje dveh mojstrov, ki pa se ob pomanj- kanju motivacije nista popolnoma prepustila izvedbi.

Oba glasbenika sta pokazala ru- tino in tehnično znanje, posebej to velja za klarinetista, čeprav tudi pia- nistove vloge ne smemo podcenje- vati.

Program je bil zanimivo izbran. Od Brahmasove Sonate za klarinet in klavir v f-molu op. 120 št. 1, ki jima je nudila skoraj neomejene možnosti za iskreno muziciranje pa prek We- brovega Grand Duo Concertante, Widorjeve Introdukcije in rondoja do Cahuzacovih Variacij na ljudsko temo.

Ačkun sam je izvedel še Tri skladbe Igorja Stravinskega za klari- net solo in Pesem za klarinet solo našega skladatelja Vasilija Mokranj- ca.

Tri skladbe I. Stravinskega iz leta 1918 so po zgradbi zelo zanimive in izvajalsko zahtevne, v njih prevladu- jejo zamotane ritmične strukture. Omeniti velja tudi manj znane Varia- cije na ljudsko temo francoskega klarinetista in sklatelja Jeana Louisa Baptista Cahuzaca (1880—1960), ki so ljubka in zanimiva skladba — kompozicijsko enostavna, logično grajena, vendar pa tehnično izredno zahtevna.

Izvajalca sta se občasno ritmično razhajala, za koncert v celoti pa velja, da tudi tiste maloštevilne pu- blike, ki ju je prišla poslušat, Murai in Ačkun nista uspela popolnoma pre- pričati.

TOMAŽ RAUCH

POGOVOR S TRIOM

Na letošnjem XIII. tekmovanju slovenskih učencev in študentov glasbe je tekmoval tudi klavirski trio s Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani, ki ga sestavljajo violinistka TATJANA LIPOVŠEK (pravkar je di- plomirala v razredu profesorja Cirila Veroneka in jeseni odhaja na študij v Köln), pianistke NATAŠA HOMAR, (učenka profesorice Jelke Suhadol- nikove) in čelist PAVEL RAKAR (uče- nec profesorja Matije Lorenza). Glas- bene šole se zadnja leta vse več uk- varjajo s skupinskim muziciranjem, še posebej pa se komorni glasbi na

Srednji glasbeni šoli v Ljubljani po- sveča profesor TOMAŽ LORENZ.

Ko so si mladi glasbeniki in njihov mentor nekoliko oddahnili od nape-losti tekmovanja, na katerem so si prislužili odličan rezultat 98 točk in s



Vladimir Kovačič

ODMEVI

tem I. nagrado, smo jih povprašali, kako taka komorna skupina na šoli nastane.

V 3. in 4. letniku srednje glasbene šole je komorno muziciranje obvezno. Profesor Lorenz, ki ima dober pregled nad mladimi godalci, saj je teh v primerjavi z drugimi skupinami glasbil zelo malo, skuša nadarjene in sposobne učence godal pritegniti v komorne skupine že prej, v nižjih razredih. Zato pa je veliko kitaristov in kar preveč pianistov. Kako potemtatem učence razporediti v skupine, je delo mentorja.

Nastanku tega tria, ki pravi, da mu je profesor Lorenz »oče«, je botro-

Glasba je aritmetika zvokov, kakor je optika geometrija luči.

**Claude Debussy
(1862—1918)**

valo več srečnih okoliščin. Čelist Pavle je bil poleti v grožnjanskem poletnem glasbenem taboru v tečaju Michaela Flaksmana, ob istem času pa je v tečaju čembala v Grožnjanu sodelovala pianistka Nataša, in takole »za hec« sta se pogovarjala, da bi začela skupaj igrati in skušala pritegniti še kakšnega violinista, na primer Tatjano, za katero pa sta se

bala, da živi preveč »v oblakih«, da bi to sploh hotela sprejeti. Pa je rada sprejela, kajti prav enako zamisel o triu je imel tudi mentor profesor Lorenz, ki je opazil vse tri nadarjene glasbenike in jih sklenil združiti v ansambel. Začeli so skupaj vaditi — seveda šele v začetku tega šolskega leta — in do tekmovanja v marcu so imenitno naštudirali precejšen program. Kaj pomeni samo pol leta vaj za izdelavo programa komorne skupine, je najbrž vsakomur jasno. Skupna igra zahteva izenačeno in obenem visoko raven tehničnega in muzikalnega poustvarjanja, uigranost, medsebojno poznavanje — kar vse zahteva veliko časa. Zato je prav nevezjetno, da lahko po nekaj mesečih skupnega igranja trije mladi glasbeniki muzicirajo tako zrelo in izenačeno kot Tatjana, Nataša in Pavle.

Na tekmovanje jih je prijavil mentor in dobra volja na njihovih obrazih kaže, da jim truda še malo ni žal. Prej bi lahko rekli, da se jim bo tožilo po skupnih vajah, ko bo Tatjana odšla na tuje. Pred tem pa jih čaka še precej dela. Trio se bo kot ena najbolje uvrščenih skupin na slovenskem tekmovanju udeležil zveznega tekmovanja v Prištini konec aprila, najbrž pa ga čakajo še drugi nastopi, preden se razide. Profesor Lorenz pravi, da dvomi, da bo kot mentor komornega muziciranja lahko še kdaj sestvil tako muzikalen in sposoben trio, kot je ta. Poleg vseh kvalitiet, ki odlikujejo ta mladi ansambel, omenimo za sklep še to, da imenitnemu in izenačenemu tonu godal botrujeta odlična instrumenta, ki ju je izdelal ljubljanski glasbenik in izdelovalec godal Vilim Demšar. O njem pa bomo obširneje pisali v prihodnji številki.

KAJA ŠVIC
Fotografija:
LADO JAKŠA

Srca melodije ne moremo nikoli zapisati na papir.

**Pablo Casals
(1876—1973)**

Tonalnost je naravna sila prav tako kot težnost.

**Paul Hindemith
(1895—1963)**

GM MARIBOR

Glasbena mladina Maribor tudi v tej sezoni omejuje svoje delo v glavnem na posredovanje koncertov in drugih prireditev za mlade. Letošnji program obsega številne prireditve za abonma in tudi za izven. V šolskem letu 1983-84 je bil razpisan takle gledališki in koncertni program: v SNG — opera V. Parme **Urh, grof celjski**, balet K. Cipcija **Pohujšanje v dolini** in drama A. Makajonka **Trčeni apostol**; v Unionski dvorani — **Simfonični koncert, Scenska kantata in Folklorna skupina France Marolt**. V program so vključili tudi več koncertov, balet in glasbeni film, ki so šolam na voljo izven abonmaja. Prireditve v SNG so že stekle oz. še naprej tečejo. Od koncertnega programa so mladi že imeli tri predstave Scenske kantate; Bachovo Kantato o kavi in Telemannovega Šofnika so izvajali: zmanjšana zasedba Mladinskega pevskega zbora, trije solisti, (Bilikova, Lotrič, Baronik), člani Opere SNG ter člani opernega orkestra (dve violini, viola, violončelo, kontrabas in flavta), na čembalo je igral in hkrati vodil izvedbo dirigent SNG Simon Robinson. Vsi sodelujoči — pevci in instrumentalisti — so nastopali v gledaliških kostumih.

Decembra je bil tudi prvi simfonični koncert orkestra SNG Maribor, v marcu so program ponovili že osmič, vedno v polni Unionski dvorani. Več o teh koncertih bomo poročali pozneje.

Ker je letos v programu GM kviz na temo slovenska ljudska glasba, so v Mariboru vključili v abonma tudi folklorni ansambel France Marolt iz Ljubljane.

Izven abonmajskega programa pa so do danes bili realizirani trije koncertni programi, vsak po dvakrat. Najprej je ansambel Zagrebških solistov po Baročnem festivalu ponovil svoj celotni baročni koncert. Za zagrebškimi umetniki je gostoval ženski klavirski trio Hartley iz Anglije; mlade Angležinke so izvajale dela od baroka prek romantike do Debussyja. Decembra je pel Mariborski oktet, redni gost GM, pod umetniškim vodstvom Branka Rajštra.

Vse naštete prireditve so poslušali poleg učencev mariborskih osnovnih in srednjih šol tudi mladi iz drugih krajev severovzhodne Slovenije, ki



ODMEVI

ART ZOYD V LJUBLJANI

so vključeni v GM Maribor. Hvalevredno je, da letos niso čakali s prireditvami do konca šolskega leta.

Mariborski operni orkester vsako leto nastopa tudi za GM; letos so pripravili lep in poučen spored, ki ga še niso izvajali. Tokrat je mladi angleški dirigent Simon Robinson mladim želel predstaviti delo svojega rojaka, znanega angleškega skladatelja Benjamina Britna **Vodič po orkestru** (besedilo je brala članica drame Anica Veble). Z uverturo P. I. Čajkovskega **Romeo in Julija** so se mladi poslušalci srečali v živo z velikim simfoničnim orkestrom (mnogi izmed njih prvič). Orkester je pod vodstvom S. Robinsona, dirigenta SNG Maribor, zelo dobro opravil svojo nalogo. Mladi Anglež je, čeprav prvič za dirigentskim pultom simfoničnega orkestra, naredil zelo dober vtis: izvajalce vodi zanesljivo, z mladostnim zanosom, temperamentno in hkrati lahkotno, njegove kretnje so uglasjene, jasne.

Če bi mladi poslušalci sledili izvajanju bolj disciplinirano, bi prav gotovo imeli več od koncerta. Ne vem, kako se obnašajo dijaki na mladinskih koncertih v drugih krajih. V naši Unionski dvorani ni vedno tako, kot bi pričakovali. Nekateri se že v začetku koncerta začno brezobzirno sprehajati po dvorani, odhajajo domov in pri tem puščajo odprta vrata, se glasno pogovarjajo in podobno. To seveda ne velja za vse šole, učenci nekaterih šol so bolj disciplinirani. Mladinski koncerti v Unionu so med 12. in 14. uro, tako grede učenci iz šole naravnost na koncert in jim odpade najmanj pouka. Na vseh mariborskih srednjih šolah pa je veliko »vozačev«, ki hitijo domov; zakaj jih ne napotijo v zadnje vrste dvorane, od koder bi lahko z manj hrupa predčasno zapustili dvorano? Morda pa čas med 12. in 14. uro le ni najbolj primeren? Učitelji sicer so v dvorani, nismo pa opazili, da bi kdo izmed njih skrbel za red. Ravnateljica Glasbene mladine Maribor pravi, da za druge dejavnosti nimajo na voljo nobenih sredstev; nepotešena je npr. njihova želja po oživiljanju klubske dejavnosti na nekaterih šolah.

MIRA MRACSEK

Zadnji večer letošnje koledarske zime smo v srednji dvorani Cankarjevega doma poslušali celovečerni koncert francoske skupine Art Zoyd, nekoč ene od vodilnih predstavnic evropskega tako imenovanega rocka v opoziciji. Če je že njihov zagrebški nastopi naletel na nadvse ugodne odmeve pri tamkajšnji kritiki, ki jih je tokrat srečala prvič, pa lahko za ljubljanski nastop trdimo, da je gostujoči kvintet bolj razočaral kot ne, saj imamo v mnogo boljšem spominu njihova nastopa na festivalih RIO pred dvema in še bolj pred štirimi leti. Muzikanti, ki so »zrasli« na rock'n'rollu, so svoje sedanje delovanje vkoreninili na nekatere prispevke francoske zasedbe Magma in nemškega Fausta, vendar pa v njihovem delu zdaj prevladujejo vplivi klasične glasbe. To je najbolj očitno v težišču njihove glasbe, ki ga tvorita dve električni yamaha imitaciji velikih koncertnih klavirjev pod prsti Patricie Dallyo in Thierryja Zaboitzelja. Saksofonist Didier Pietton in trombetač Jean-Pierre Soarez sta v celotnem zvoku igrala dokaj podrejeno vlogo, ki je prevečkrat spominjala na »ECM prijeme«, izjema so bile redke modulacije zvoka trobente prek magnetofona na odru. Multiinstrumentalist (el. bas, čelo, vokal, klavature, manipulacija trakov) Gerard Hourbett je z nekaterimi aplikacijami basa uspešno pariral klaviristoma. Kot vokalist sicer ni pokazal ničesar, kar bi zaslužil pohvalo, posebno poglavje v glasbi Art Zoyd pa

so vnaprej posneti sodobni disko ritmi. Prav s tem so namreč osiromašili odsko predstavitev, saj bi izvedba teh partov v živo dosti bolj prispevala h komunikaciji med nastopajočimi. Tudi preglasno posredovanje dogodka polnemu avditoriju ni prispevalo k ugodnemu vtisu, saj so instrumenti v kulminacijah (ki so sicer zavzele večji del nastopa) postali preveč nerazpoznavni. V vseh štirih skladbah je poslušalec lahko večinoma vnaprej predvidel razvoj oblikovanja zvoka, kar je samo po sebi pravzaprav odlika, ki pa jo lahko dosežejo le redki ustvarjalci. Art Zoyd se to ni posrečilo, smer je namreč vedno spreminjal v tistih trenutkih, ko zasnova ali pa že nadgradnja še ni bila povsem utemeljena. Sicer pa jim je le izrazita drugačnost omogočila nastop v našem osrednjem kulturnem hramu.

FILIBERT OMAN

Tokratni nastop Art Zoyda je pomenil prej karikaturu kot pa novo potrditev njegovega starega glasbenega koncepta. Povezovanje elementov, pobranih iz povprečnemu potrošniku pop kulture odtujene, a hkrati kulturne zgodovine evropske resne glasbe, ECM jazza in ljudske glasbe, da lahko prav zanimive rezultate. A kaj, ko so Art Zoyd trenutno pravi »promašeni slučaj«. Namesto elementov »klasične« nam ponudijo njihovo vulgarizacijo. Tako napihnjenega in praznega poigravanja s kvazi romantičnimi klišeji že dolgo nisem slišal. Kvazi dramatičnost Art Zoyda bi precej prej sodila v kakšno tretjerazredno opero ali pa filmsko melodramo, nikakor pa ne na

koncertni oder. Tudi ECM prebliski niso prešli nivoja zvečenja najbolj dolgočasnih klišejev te godbe: kvazi zatopljenost, vznesenost, ki se utaplja v odmevih, vse to jih je že približevalo celo najbolj sterilnim poljanam simfo rock nirvanizma. Pri tem je imel sam nastop dva dela. Njegov drugi, baletna godba, je bil na trenutke manj pompoznen, bolj prečiščen in prepričljiv, a kaj ko so se ti izgubili v enournem časovnem nategovanju in dolgovečnosti.

Pa naj mi večina dvorane v Cankarjevem domu oprostí. Prežvekovanje Art Zoyda je precej bolj zavzeto doživela od mene. Očitno ga je že pred koncertom postavila na piedestal in ga potem častila v varnih višavah.

pbč

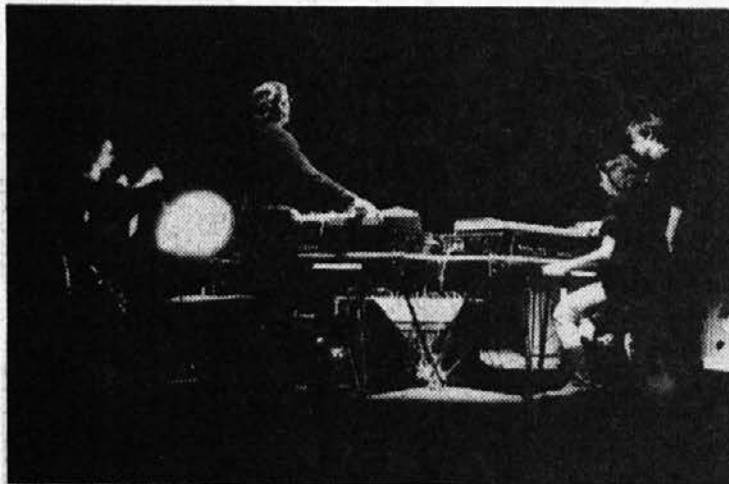
PISANE BARVE S KUBE

Na velikem odru Cankarjevega doma v Ljubljani se nam je ravno za 8. marec predstavil Kubanski državni folklorni ansambel, ki šteje 54 članov. V skoraj triurni predstavi smo si lahko ogledali ples in prisluhnili ritmom in melodijam, ki so nastali in bili gojeni pod vročim tropskim podnebjem pod vplivom španske in afriške kulture. Ansambel je bil ustanovljen leta 1962, s svojim delom pa ohranja in predstavlja ljudsko glasbeno in plesno izročilo. Rodno Kubo predstavlja kot deželo, v kateri sta se pod vročim soncem zilili španska in afriška kultura v svojevrstno celoto in izraz.

Predstava se je začela s prikazom sodobne kubanske mode, v kateri prevladuje predvsem bela barva v kombinacijami s čipkami. Na drugi strani pa so prisotne zelo žive, pisane barve in udobni modeli širokih linij, kar je razumljivo za vroče kubansko podnebjem.

V plesnem delu so se plesalci najprej predstavili v manjših skupinah v različnih kostumih, za ženska krila je bilo značilno, da so bila na robu nazobčana. Ples deklet v belih oblekah z rutami je po svoji melodiki malo spominjal na andsko narodno glasbo. Sodelovali so tudi fantje z ostrigami.

Sledil je svatbeni ples, ki ga je prekinil nastop štirih ptic. Te so na presenetljiv način dokazovale, da so ravno tako živa bitja kot človek in imajo pravico do življenja.



Art Zoyd

Fotografiral: BOŽIDAR DOLENC

Glasba je mit notranjega življenja. Suzanne Langer (r. 1895)

ODMEVI

Zanimiv je bil ples sužnjev, črncev, ki so prikazovali boj za osebno svobodo, plesalci so zelo doživeto izraževali voljo in željo sužnjev po osvoboditvi. Zelo je pritegnil ples sprehalcev v elegantnih belih oblekah ob nežnih melodijah, sledil pa je ples deklet s pahljačami in obrinjali.

Lirična narodna pesem je bila predstavljena kot kanon več skupin po tri dekleta. Verjetno je bila najbolj učinkovita točka večera ples s cokolami. Nastopili so fantje v pisanih srcah in s klobuki, izredno so pritegnili s potrkavanjem cokel.

Za konec so nam predstavili kar majhen karneval v pisanih kostumih. Plesalci so se izmenjevali v različnih vlogah, na primer kot zapeljivci, ali poulični prodajalci, ki vzbujajo pozornost s kriki in pisanimi barvami. Za konec se nam je predstavil celoten karnevalski sprevid, najbolj pa je navdušil plesalec na hoduljah, ki je popolnoma enakovredno sodeloval v plesu ostalih.

Večer se je končal z bučnim ritmom rumbes, ki je nastala ob prihodu sužnjev. Edina pomanjkljivost večera je bila, da se je začel z zamudo in se zato tudi zavlekel v pozne večerne ure. Organizatorju pa očitek, da gledalcem ni bil na voljo niti najmanjši program v pisanih obliki, ki bi jih seznanil z zgodovino in izvorom posameznih plesov in pesmi.

LEONIDA LEBAR

NASTOP MAXA ROACHA V LJUBLJANI

Razveseljili smo se ob novici, da se nam po dolgem času zopet obeta jazzovski dogodek.

Tokrat se nam je predstavil Max Roach s svojim kvartetom, v katerem so še Odean Pope, Tyron Brown ter Cecil Bridgewater. To je Roacheva »stalna« zasedba, ki je z izjemo Tyrona Browna (električni bas) spremljala Maxa Roacha tudi lani poleti na evropski turneji. Kaj nam je nudil koncert?

V dveh besedah: nič posebnega. Ne glede na to, da bi se tu kak čustven ljubitelj jazzu obregnil, češ saj je Roach pač tak vršiček v svetu jazz glasbe, da v kvaliteti njegovega nastopa ne moremo dvomiti, se mi zdi, da je bil Roachev nastop v Cankarjevem domu — najmileje rečeno — zelo blede. Srečnej, ki ga je imel pri-

liko v živo slišati že kdaj prej, se bo pač strinjal z mojim mnenjem. Kot da to ni bil koncert za publiko, temveč nekakšna mešanica neizrazitega in nemotiviranega igranja, ki je sicer imelo solidno zunanjo podobo, (kak večji spodrslijaj se tako izkušnim glasbenikom pač ne more primeriti), vendar je bila medla. Podoba je bilo, kot da so glasbeniki vsak zase izvrstni, a se kljub temu niso čisto uigrali. Posebej vsiljiv pa je bil električno ojačan bas, kateremu se je poznal funkovski nadih, kar pa je marsikdaj preizrazilo sililo v ospredje. Še najboljše se je ujel z Odeanom Popeom, ki je menda Tyrona Browna tudi priporočil Maxu Roachu. Solistični vložki Odeana Popea so tudi sicer precej izrazito posegali v smer koncepta tria Odeana Popea, soli Roacha in Bridgewaterja pa so bili tehnično in čutno skrajno izpeljani, kljub temu pa ne prodorno izviri. Tako igranje lahko manj zahtevno publiko, kakršne smo pri nas v siceršnjih jazzovskih dogodkih kar navajeni, kaj kmalu spelje stran od resničnega »dogajanja«. V dodatku je Roach zaigral še skoraj obvezen del repertoarja SIX BITE BLUES, pri katerem Cecil Bridgewater navduši s trobljenjem v dlani.

Kot je ob takih zapisih navada, naj rečemo še nekaj o ustreznosti Cankarjeve velike dvorane za organizacijo jazzovskih koncertov.

Kot nam je na začetku koncerta napovedal Stane Sušnik, se nam letos v veliki dvorani Cankarjevega doma obeta tudi Jazz festival. Rahel nemir, ki ga je ta izjava povzročila med ljubljansko »JAZZY« publiko, se mi zdi utemeljen. Rad verjamem, da

si vsakdo od odgovornih prizadeva, da bi se Križanke kot enkratni ambient za jazzovski festival ohranile. Rad verjamem, da je organizacija še enega festivala v Križankah težko uresničljiva. Težko pa si predstavljam, kje v KDIC bodo lahko točili zadosti piva in drugih alkoholnih ter brezalkoholnih pijač, ki pri nas tako uspešno dopolnjujejo glasbeni užitek. Poleg tega bo potrebno nekje v spodnji ali zgornji sprejemni dvorani namestiti tudi nekaj »čevapčičarjev«. Komur se take zahteve zde pretirane in meni, da bodo obiskovalci bodočih jazz koncertov tako stoično pogledovali k stokrat premajhnemu šanku Emona v sprejemnici Cankarjevega doma, kot se je to dogajalo ob koncertu Maxa Roacha, mu lahko povem, da verjetno tako stoične publike pri nas še ni.

JAKA FÜRST

ERIC BURDON V LJUBLJANI

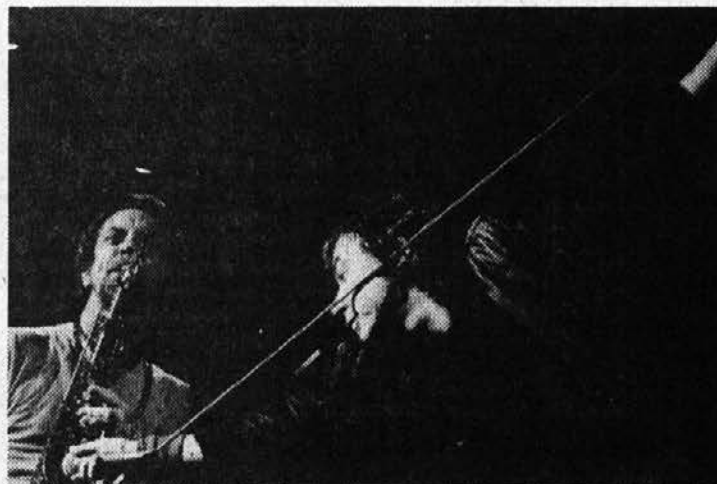
Poceni in spregledljiva reklama že ni obetala nič dobrega — Mr. House of the Rising Sun — the Animals. Še ena razpita legenda rocka torej. Eric Burdon in Animals so sicer zaslodeli z verzijo omenjene tradicionalne pesmi, ki jo je obudil v življenje neki ameriški folk pevec v začetku šestdesetih let, njemu pa ga je »ukradel« Robert Zimmerman in ga v svoji verziji izdal na svoji prvi veliki plošči. Animals so s to skladbo zaslodeli tudi zaradi odličnega aranžmana Alana Pricea na orglah in pa seveda zaradi sugestivnega glasu Erica Burdona. Zgodovina Animalsov in Burdonova pot sta znani; lani,

v vsesplošni evforiji nostalgičnega ponovnega formiranja posameznih rock skupin šestdesetih let in ob seriji koncertov v Marquee klubu v Londonu, pa so se ponovno, tretjič v zgodovini, zbrali tudi originalni, sicer že ostareli, pa še vedno čili in zdravi The Animals ter odigrali nekaj razprodanih koncertov. Eric Burdon pa je nadaljeval s svojo spremljevalno skupino, zbrano okoli klavirista Zoota Moneya. Pot ga je zanesle tudi v Jugoslavijo, Cankarjev dom pa je nastopu dal zgodovinsko pomembnost, kar je seveda v njegovi naradi.

Po dolgem času je bil koncert voji legendarnosti navkljub celo nekaj vreden. Eric Burdon in njegovi so igrali kar dobri dve uri skupaj, vključno z dvema ali tremi dodatki, ki jih je zahtevalo razigrano občinstvo v polni veliki tivolski dvorani.

Prvo in osrednje vprašanje je seveda bilo, kako bo Burdon zapolnil čas do zadnjega bisa, oz. do izvedbe skladbe House of the Rising Sun, saj je bilo jasno, da občinstvo čaka samo ta komad, ostalo je bila samo obvezna procedura, ki se pri tovrstnih dogodkih zahteva. No, ta problem je Burdon kar solidno rešil, pri tem pa mu je pomagala izvrstna spremljevalna skupina. Že Animals so bili znani predvsem po odličnih verzijah znanih ali standardnih komadov, ustvarjalnost zanje ni bila značilna. Tega tudi od Burdona ni bilo mogoče pričakovati, zato mu je bilo treba le izbrati čim zanimivejše, po možnosti celo čimmanj izrabljene, vendar dovolj zanimive komade, in jih čimbolje oz. čim bolj zanimivo izvesti. Repertoar je bil zato sestavljen iz nekaj klasičnih pesmi: med njimi jih je bilo nekaj iz repertoarja Animalsov (Misunderstood, We Gotta Get Out of This Place, Tobacco Road itd), pa ena Springsteenova — the Factory, River Deep, Mountain High Ikea in Tina Turner, celo en reggae komad, Third World in Ninety six degres in the Shade itd.

Burdon s svojim počenim in utrujenim glasom pač ni več to, kar je bil, v ne čisto treznem stanju pa je pel še nekoliko teže. Začetek koncerta je bil presenetljivo razgiban, v nasprotju s pričakovano mlačnostjo spremljevalna skupina tudi ni samo rutinirano spremljala svojega pevca, temveč je z raznimi inventivnimi vpadi pestrila nastop. Srednji del koncerta je bil bolj umirjen, razvlečen, da ne rečem



Eric Burdon

Fotografiral: BOŽIDAR DOLENC

ODMEVI

dolgočasen, na koncu pa so se glasbeniki spet nekoliko zapodili, vse v imenu rock and roll zabave, kot je Burdon tako rad pokomentiral. Konec je bil eno samo rajanje in preigravanje, vključno s pričakovano klavrno, pa kljub temu »ekstatično sprejeto verzijo Hiše vzhajajočega sonca.

Koncert je bil manjše presenečenje, saj so Burdon in njegovi uspehi v nastop vnesli vsaj nekaj »žuraškega občutja«, kar večini »rock legend« v Ljubljani nikakor ni uspelo.

MILKO POŠTRAK

GLASBENO PLATNO BEŽIGRAJSKE GALERIJE

Različne so poti praznovanja slovenskega kulturnega praznika. Različna praznovanja — če je praznovanje kulture v slovenskem prostoru še potrebno in vmesno.

V občini Bežigrad so se dogovorili za nekoliko neobičajno varianto praznovanja; sredstva, namenjena Prešernovemu dnevu — slovenskemu kulturnemu prazniku, so uporabili za zanimive štiri-dnevne dogodke v Bežigradski galeriji. V komornem galerijskem ambientu se je glasba Slovenske grude in Dobre volje spojila s platni Rudija Gorjupa in ustvarila prijetno atmosfero zblížanja nastopajočih in publike. Prava prostorska »stiska« je namreč prispevala k enkratnemu, danes prav gotovo zelo pogrešanemu, podoživljanju umetnosti. Vračanje v intimno, komorno sprejemanje umetniških reprodukcij je v Bežigradski galeriji zelo očitno uspelo.

V prvem večeru je nastopila skupina Dobra volja (Edi Stefančič-kitara, kontrabas, violina, Andrej Trobentar-kitara, glas, Matjaž Weingerl-flavta, tolkala). Z improvizirano igro na najrazličnejše instrumente nekласičnega tipa (sami izdelali ali dobili v naravi) so pokazali na različna glasbena hotenja, ki so se s predhodno domeno združila v trenutni glasbeni izpovedi. Spontano, preprosto in doživeto podajanje glasbe se je zelo približalo vzhodnjaškemu melosom — a v tej glasbeni igri nikakor ne smemo iskati primerjav, strokovnih ocen, prepustiti se moramo sami glasbi in odmisli predsojke o morali poslušanja, doživljanja in obnašanja.

Drugi večer je prinesel povsem drugačno komorno glasbeno izpoved. Slovenska gruda (Darja Švajger-glas, Andrej Tomšič-kitara, mandolina, piščali, glas, Vlado Vadjla-glas, mandolina, kitara ter Jože Zupan-pripoved) je s svojim koncertom predstavila svojstveno obdelavo slovenskih ljudskih pesmi, ki bi mu lahko včasih očitali prevzemanje angleških folk songov. Sicer pa je prednost te skupine treh »gojencev« naše ljudske pesmi v izvirnem, čistem glasu Darje Švajger. Naštudirano interpretiranje ljudske pesmi, želja po ohranitvi že znanih glasbenih prijemov, in ohranitvi ljudskega izročila — vse to Slovenska gruda goji dovršeno in precizno, mogoče celo preveč strogo. Prav v tej nestrnosti je bil namreč čas prvega večera z Dobre volje, kjer se je poslušalec lahko vživel v vlogo »soigralca« in se je celoten dogodek zelo približal happeningu.

Tretji večer dogodkov v Bežigradski galeriji je predstavil filme Žareta Lužnika (Beg, Gostilna, Ljubezben).

Napovedani četrti večer, avtorski koncert Bora Turela pa je na žalost odpadel. Predstavitelj Bora Turela ob sodelovanju Aleša Kacjana, Vladimira Kovačiča in Tomaža Severja bi glede na napovedani program najbrž prinesla tretjo glasbeno izpoved, ki bi zaokrožila »sliko glasbene razstave« v Bežigradski galeriji.

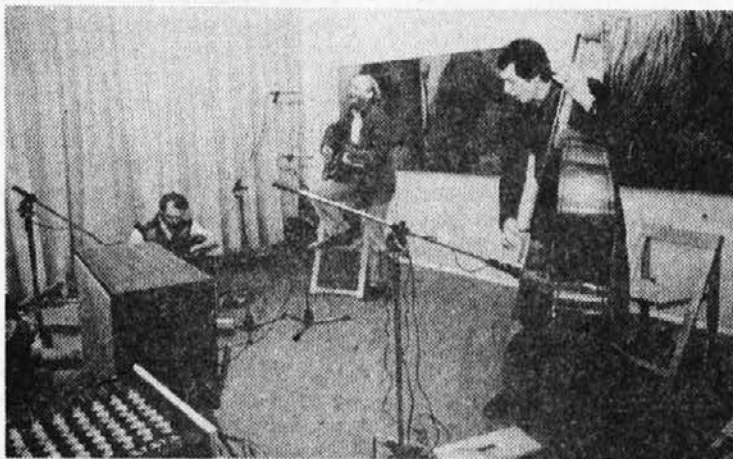
TATJANA GREGORIČ

Fotografiral:

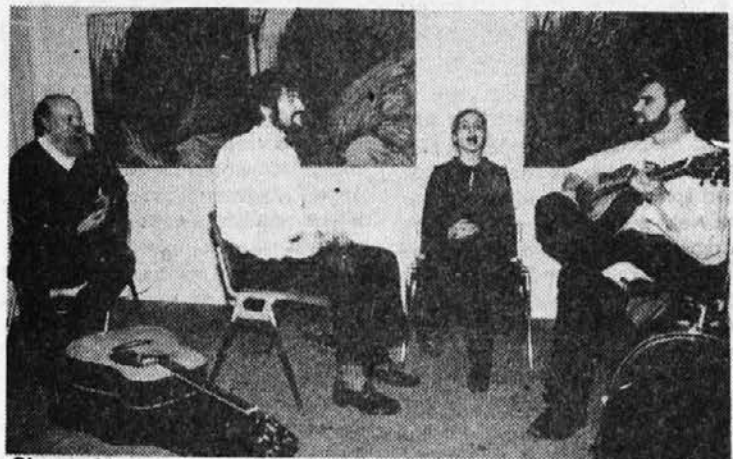
BOŽIDAR DOLENC

KONCERT TEREZE KESVIJE IN ANSAMBLA PEPEL IN KRI

Čeprav od koncerta nisem veliko pričakoval, pa ta tudi še manjših pričakovanj ne bi zadovoljil. Priznati moram, da nisem ravno pristaž vrsti



Matjaž Weingerl, Andrej Trobentar in Edi Stefančič



Slovenska gruda

glasbe, ki je bila izvajana nakoncertu, vendar pa tudi za tako glasbo obstajajo kriteriji, ki se jim mora podrežati.

V prvem delu koncerta je nastopila skupina Pepel in kri, ki obstaja (bolje rečeno: naj bi obstajala) že polnih deset let — z mnogimi spremembami v zasedbi. Program so dobro izvajali, motilo je le Pestnerjevo preveč ambiciozno soliranje. Celotna Meta Močnik, ki je sicer tudi nastopila kot solistka, in to ne le enkrat, je ostala v primerjavi z njim v ozadju. Program prvega dela je bil sestavljen iz zimzelenih melodij (Feelings, Chanson d amour, ...) in nekaterih (večinoma starejših) uspešnic ansambla (Enakonočje, Najbo Baby...).

V drugem delu koncerta je nastopila »zvezda večera« Tereza Kesoviča, vendar zelo blede. Očitno je bilo (kar je ob koncu koncerta tudi sama priznala), da ni bila v formi. Njeno izvajanje ni bilo na visoki ravni, zato pa je bil program toliko bolj ambiciozno zbran. Tereza je pela v vseh jezikih, ki jih (najbrž) zna. Seveda tudi njena flavta ni manjkala. Zagrata nam je neprepričljivo priredbo (ob spremljavi klavirja) drugega stavka iz Rodrigovega Concerta de Aranjez. Potem je zapela tudi (tokrat ob spremljavi orkestra) Verdijev Zbor sužnjev iz opere Nabucco, ki pa je bil vendarle prepričljivejši od nje-nega flavtističnega nastopa.

Člani skupine Pepel in kri so bili v drugem delu Terezini spremljevalci in v tej vlogi so se zelo slabo izkazali. Nenatančnost v intonaciji, neizravnano v glasovih — to so bile njihove glavne odlike, zelo podobno, če že ne enako pa lahko trdimo tudi o Terezini (vsaj glede intonacije). Včasih pa so se »spremljevalci« dobesedno »izgubili«. Program je bil zelo raznolik, morda celo preveč. Vendar pa vse našete pomanjkljivosti publike očitno niso motile. V večini so bili pristaši Terezinega petja, ki pa niso ravno kritično spremljali nje-nega nastopa.

Vsekakor je svojo vlogo najbolje opravil Revijski orkester RTV Ljubljana pod vodstvom J. Privška s solisti, ki je igral — kot smo že vajeni — profesionalno. Ozvočenje je bilo v glavnem dobro, le včasih je bilo besedilo deloma nerazumljivo. Koncert je snemala tudi TV.

TOMAŽ RAUCH

V SOVJETSKO ZVEZO NAMESTO V SARAJEVO

Sredi januarja pošlje moskovski Goskoncert našemu Festivalu teleks: »Skripač Lorenz gostuje pri nas od 15. do 25. februarja. Koncerti: Rjazan — Volgograd — Elista — Astrahan z našim pianistom.« Ker pride vest zelo nepričakovano, odgovorimo: »Violinist Lorenz bi želel gostovati pri Vas jeseni s svojo pianistko.« Rusi pa nazaj: »Skripač Lorenz gostuje pri nas v februarju z našim pianistom.« In ker Ruše poznam, se »vdam«. Potujem ravno na dan pogreba Andropova, vendar se nekoliko tesnobni občutki razblinijo že na beograjskem letališču, ko se pridružim razigranemu delu sovjetske olimpijske odprave, ki se že vrača domov. Tudi na moskovskem letališču Šeremetjevo ni čutil sledov žalovanja. Carinske formalnosti so v hipu opravljene in že zagledam vodiča Slavo, ki mi maha v pozdrav. Pozna se že izpred dveh let, ko je vodil podobno turnejo našega tria.

Dva dneva prebijem v Moskvi. Hotel Rusija ob Rdečem trgu je pravi gigant: 6000 postelj, ogromna koncertna dvorana, dve kinodvorani, sedem restavracij... za »domačnost« v telefonskih govorilnicah pa skrbijo Iskrini aparati...

Že naslednje jutro me razveseli TV reportaža iz Sarajeva s Frankovo srebrno vožnjo. Povsod takoj pridobim veljavo: A, Jugoslan! Bravo Franko! Sploh je olimpijskih prenosov in posnetkov iz Sarajeva zelo veliko. Kolikor mi čas dopušča, jim seveda z veseljem sledim. Popoldne imam prvo in edino vajo s pianistko, ki mi je »dodeljena« za to turnejo. Z Natalijo Ilukevič, članico moskovske filharmonije, se presenetljivo hitro ujemava in po vaji ostanem kar v »hiši« — v dvorani Čajkovskega prisluhnem Mozartovemu večeru. Na sporedu sta dve simfoniji ter Violinski koncert v A-duru. Zame je koncert še posebna poslastica: mladi solist Sergej Stadler iz Leningrada je lanskoletni zmagovalec tekmovanja Čajkovski, dirigent pa še slovitejši violinist srednje generacije Viktor Tretjakov, ki mu je to eden prvih koncertov v novi vlogi. Tretjakov je skupaj s komornim orkestrom moskovske filharmonije deležen nadvse topliega sprejema številne publike, Stadler pa se pride za čudovito izvedbo koncerta komaj še enkrat poklonit... Moja sodelavka Natalija mi na poti v Rjazan razlaga, da do-

življajo v Moskvi navdušen sprejem samo največje zvezde (tudi če kdaj ne igrajo bogve kako dobro), mladi pa lahko dosežejo podoben uspeh, samo če so resnično genialni. Govori mi tudi o upadanju zanimanja za koncerte resne glasbe, zlasti zunaj velikih centrov. Zakaj? Krivi televizijo, mladi pa da so čedalje bolj naklonjeni zabavni glasbi.

Iz razkošja hotela »Rusija« se v Rjazanu preselim v ruski »realizem«. Ko si želim prezračiti zatohlo hotelsko sobo, ugotovim, da je to žal nemogoče, okno je namreč ob vseh straneh zatesnjeno s penasto gumo in prepleteno z lepilnim trakom. Sicer pa pravijo, da od slabega zraka še nihče ni umrl, od mraza pa že... Tudi slabo obiskan koncert mi v tem mestu ne bo ostal v posebnem spominu. Spasiba za lep koncert, pridite še, mi pravijo ob slovesu. »Z veseljem« odvrnem in seveda lažem (ker sem pač lepo vzgojen).

Veselil se sicer dolge vožnje v Volgograd (ker imam v spominu čudovit spalnik, v kakršnem sem se pred leti vozil iz Moskve v Tallinn), veselja pa je hitro konec, ker imamo rezerviran umazan in smrdljiv kušet. Hrupna kondukterka-ženščina, ki zbujata avtoriteto že s svojo kilažo, nam uvodoma sicer postreže z okusnim čajem, kasneje pa nas nekajkrat tudi gromko nahruli (pa še zdaj ne vem zakaj). Volgograd (nekdanji Stalingrad) nas pričaka v čudovitem soncu — sploh nam je vreme na celi poti nadvse naklonjeno in prijazni gostitelj s kombinirano belo-zlatimi zobmi nam pove, da je v tem času lahko pri njih tudi desetkrat nižja temperatura. Tako mile zime menda že zlepa ne pomnijo. Kljub temu nosijo vsi obezne kučme in sem gotovo edina razoglava oseba v SZ...

Nastopam v izredno prijetni in akustični dvorani, ki je tokrat tudi dobro zasedena. Po končanem programu hodijo nekateri poslušalci kar med aplavzom na oder po avtograme. Neka deklica pa mi prinese listek s prošnjo, naj dodam Veracinijev Largo. Zaigram Beethovna in upam, da črna pika ni prevelika. Iz Volgograda mi obljublajo tudi kritiko (to bi bila o meni prva strokovna ocena iz SZ — saj tam kritik načelno sploh ne pišejo). Povsod me sprašujejo, če sem prvič v njihovi deželi. Ko jim povem, da je to že moje peto gosto-

vanje, se čudijo (ker nisem popevkar...)

V Elisto — prestolnico Kalmiške republike — nekje med Črnim morjem in Kaspijskim jezerom, sredi južnih ruskih step, priletimo z miniaturnim letalom Jak 40. Tu nas prebivalci gledajo bolj »na drobno«, saj so večinoma potomci Mongolov. Zanimame, kakšna je mongolska kuhinja, pa ne dolgo. Že po prvem obroku v njihovem vodilnem hotelu se odrečem nadaljnjemu uživanju tople hrane. Da ne gre za izbičnost, mi potrdi Slava: »Takšne hrane še v zaporu ne bi bili veseli,« besni. Največ se preživljam z odličnim kefirjem, ki mi obenem podaljšuje življenje... Ko zvečer prižgem luči v svojem navidezno luksuznem apartmanu, mi je takoj jasno, da bo »veselo«... Vse-mogoče živalce se navdušeno podijo naokrog, celo v steklenici kefirja jih ne manjka. Zagnano se spravim k uničevanju, vendar je učinek skoraj obraten: vedno več jih je. Zato se odpravim v nekoliko »mirnejšo« spalnico in sredi tega živalskega vrta sladko zaspim. Seveda si tudi od koncerta ne obetam kaj prida, posebno ker vrtijo v kinu Domovina, nasproti dvorane, kjer imam koncert, ganljiv domač film. Vendar doživim veselo resenečenje. Dvorana je nabit polna, tudi mlajših poslušalcev ne manjka. Izredno pozorno spremljajo izvedbe Corellija, Brahmsa, Dvoraka in našega Marijana Lipovška. Po koncertu se pogovarjam z mlado violinistko, ki je diplomirala na moskovskem konservatoriju, zdaj pa svoje znanje posreduje najmlajšim v Elisti. V mestu res ni kaj videti. Terrible town, obupano vzklikne simpatični češki kitarist Martin Misliveček (s katerim imava popolnoma identično turnejo) pred svojim poletom v Astrahan.

Mi pa preklinjamo, ker moramo naslednji dan tja z avtobusom (letalo vozi tja le vsak drugi dan). Pa je tudi moje prvo avtobusno potovanje v tej deželi svojevrstno doživetje. Cesta je sicer vseskozi asfaltirana, vendar se »nivoji« naglo menjujejo (da ogromnih lukenj sploh ne omenjam). Po petih urah take sedeče aerobike prispemo v Astrahan, lepo starodavno mesto v neosredni bližini Kaspijskega jezera. Zamrznjena Volga omogoča mladini mnogo zimskega veselja, marsikomu pa tudi močno skrajša pot. Takoj se čuti, da

ima Astrahan tudi nekaj turistične tradicije; tu se namreč končujejo priljubljena potovanja po Volgi. Hotel je čist in hrana kulturna, le s postrežbo — tako kot povsod — močno škriplje. Djevuška, djevuška, kličejo od vsepovsod lačni in žejni gostje. Natakarić pa seveda ni od nikoder. Prešeteti te le dejstvo, da skoraj dosledno zavračajo vsako napitnino. Pri kosilu nam ponudijo pravo češko pivo. Ta dan namreč ni navaden dan, to je dan sovjetske armije!

Sklepni koncert se odvija v prelepi in akustično sijajni dvorani astrahanskega konservatorija. Poslušalcev je manj, zato pa so bolj izbrani in zelo navdušeni. Tudi tokrat ne manjka čestitk. Deležen sem marsikatero pohvale, tudi na račun dobre šole, (Hvala, prof. Pfeifer!) Natalija pripravi v svoji hotelski sobi majhno poslovljivo »slavje«. Vso turnejo premišljam, zakaj ima tako preklemanško težak kovček. Zdaj mi je vse jasno: s seboj ne nosi le pestrega izbora jestvin in kuhalnika, celo nekaj posode je med prtljago... Pregledujemo pianistkin zajeten notes s podatki o nešteti turnejah; s solisti iz najrazličnejših evropskih dežel — tudi mnogi Jugoslovani so vmes.

Naslednje jutro odhitita Natalija in Slava že navsezgodaj v ribarnico. Domače želita razveseliti z dobri ribami. Jaz pa si v vetrovnem vremenu ogledujem astrahanski kremelj in sem v mislih že doma... Popoldne priletimo v Moskvo. Da svidanja, spasiba za fso, se poslavljam s pianistko. Spet sem v hotelu Rusija. Naslednji dve uri posvetim nakupovanju spominkov v orjaški veleblagovnici Gum, kjer me reke nestrpnih nakupovalcev prav utrudijo.

Ob odhodu imam na letališču nekaj težav z »izvozom« svoje violine, ker ob prihodu v Moskvo ni bil narejen podroben opis. Čakamo letališko izvedenko za starine. Končno je tudi ta problem za mano, Slavi še enkrat stisnem roko in mu pomaham v slovo. Morda se poleti kaj oglasim, saj pridem spet k vam na morje, mi še pravi in izgine.

V Beogradu dobi JAT zaradi slabega vremena s težavo dovoljenje za pristanek na Brniku. Na svidenje ruska »pomlad«, dober dan jugoslovanska zima!

TOMAŽ LORENZ

GLASBENA ŠOLA FRANC ŠTURM: TAKO IN DRUGAČE

V torek, 24. aprila bo v veliki dvorani Slovenske filharmonije koncert učencev glasbene šole Franc Šturm, ki deluje v občini Ljubljana—Šiška. S tem nastopom bodo takorekoč delavno proslavili kar tri obletnice: 35-letnico delovanja šole, 25-letnico poimenovanja po skladatelju Francu Šturmu in pa dolg iz lanskega leta, ko je iz organizacijsko-tehničnih razlogov odpadel podoben nastop ob 40-letnici (mnogo prezgodnje) smrti skladatelja Franca Šturma. Več kot dovolj razlogov za to, da malce bolj spoznamo delo te glasbene ustanove, ki je z osmimi podružnicami in s 1600 do 1700 vpisanimi učenci verjetno največja slovenska glasbena šola.

V sproščnem pogovoru nam je ravnatelj Anton Kozole povedal toliko zanimivega o delovanju te glasbene šole, da je bilo vsè skupaj kar težko strniti v zgoščeno predstavitev tega delovanja, ki smo ji dali naslov:

GLASBENA ŠOLA FRANC ŠTURM: TAKO...

Nastopi v Slovenski filharmoniji so za glasbeno šolo Franc Šturm že kar tradicionalni, saj imajo tam tudi po 2 nastopa letno, kar jim omogočajo predvsem zelo ugodni materialni pogoji, ki jih Slovenska filharmonija za take nastope nudi. Ti skupni koncerti se vključujejo v ostale oblike delovanja šole »navzven« (nastopi posameznih učencev ali skupin v drugih koncertnih okoljih, na raznih tematskih proslavah, snemanja radijskih in televizijskih oddaj, ipd.). Vsak tak nastop je priložnost, da se na najbolj otipljiv način prikažejo rezultati truda prizadevnega in ustvarjalnega kolektiva, v katerem pedagogom ni žal žrtvovati zasebnega živ-

ljenja za predano pedagoško delo, v katerem so vedno pripravljene strokovno delovati tudi izven svojih osnovnih šolskih obveznosti (priprava učencev na nastope in izpite, iskanje in nabava notnega gradiva, pisanje učbenikov za interno uporabo, ipd.). V kolektivu, v katerem z enakim poletom deluje pedagog s skoraj pol stoletja delovne dobe skupaj s honorarno zaposlenim študentom, v katerem se ne nazadnje prizadevnost in strokovnost kaže celo pri tistih maloštevilnih administrativnih delavcih, res ne morejo prevladovati »subjektivne« težave.

Izredno razveseljiva je ugotovitev, da se bistveno spreminja tudi miselnost pedagogov in njihova ozka in kategorična usmerjenost v »tazaresno« glasbo, saj je osnovni smoter večine pedagogov učence pripraviti do samostojnega in zrelega delovanja v praksi in to s pomočjo glasbe, ki je učencu najbližja, saj le tak pristop lahko nudi učencem dovolj vzpod-

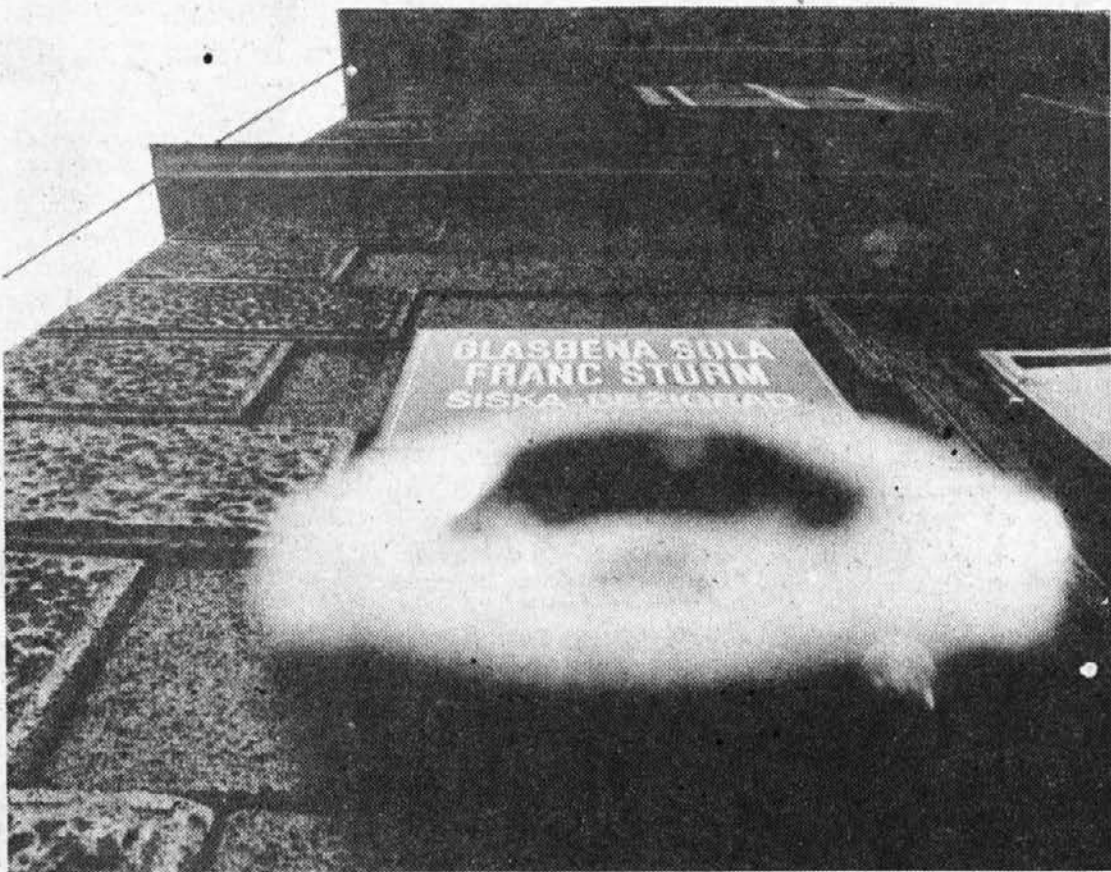
bude za (včasih prav naporno) delo. Učencem skušajo privzgojiti zlasti čim širšo razgledanost v glasbi ter določene estetske kriterije, ki jim bodo pozneje predstavljali samostojno vodilo pri vrednotenju glasbe vseh zvrsti in oblik. Na podlagi nujno potrebnih glasbenotehničnih osnov lahko razvijajo specifične interese in iniciativo učencev, zlasti tistih malce starejših, ki že imajo izoblikovane sposobnosti samostojnega estetskega vrednotenja.

Sama velikost glasbene šole ne predstavlja nepremostljivih težav. V nekem oziru, zlasti z ekonomskega vidika, pa je celo močno pozitiven dejavnik, saj je financiranje tako bolj urejeno, vzdrževanje pa manj problematično. Na sploh financiranje, vsaj s strani izobraževalne skupnosti, ki pokriva dobre tri četrtine stroškov (osebni dohodki pedagogov, amortizacija...), ne predstavlja večjih problemov, saj se v današnjih »težkih pogojih gospodarjenja« od-

vija popolnoma v skladu z družbenim dogovorom, s katerim je ustrezno urejeno. Odnos širše družbene skupnosti do delovanja šole je torej zaenkrat, vsaj z materialne strani, kar ustrezen.

... IN DRUGAČE

Nastopi, kakršni bo aprila v Slovenski filharmoniji, pa imajo še neko drugo, manj rožnato razsežnost, saj se z njimi šola poskuša reševati iz zaprtosti svojega delovanja med šolske stene. Velike težave, ki jih ima šola pri prikazovanju svojega delovanja navzven, pogojuje več dejavnikov. Tako je na primer šolska dvorana za interne nastope v Černetovi ulici neprimerna za zahtevnejše nastope. Še bolj kot prostorski problem pa je pereč problem nezanimanja širše ljubljanske koncertne publike za nastope učencev, od katerih bi mnogi s svojo muzikalno zrelostjo zaslužili širšo pozornost. Ljubljanski kulturni prostor je tako zasičen s ka-



kovostno glasbeno ponudbo, z gostovanji svetovno znanih glasbenih umetnikov, da včasih celo za nastope vrhunskih domačih izvajalcev ni ustreznega zanimanja. Nič čudnega torej, če se perspektivni učenci s svojimi z veliko truda pripravljenimi koncertnimi programi praviloma lahko predstavijo le sošolcem, pedagogom in staršem. Okolje z bogatim glasbenim življenjem je v tem smislu torej močno dvorezen meč, saj so na primer nastopi glasbenih šol v glasbeno manj razvijenih okoljih neredko pravi kulturni dogodki, za katere vlada zanimanje tudi med pravim koncertnim občinstvom. Seveda pa je brez ustreznih nastopov, ki jih sicer zahtevajo tudi učni programi, izoblikovanje in napredovanje mladega glasbenika praktično onemogočeno.

Če v kolektivu šole ni omembe vrednih »subjektivnih« težav, so pa zato toliko večji problemi »objektivne« narave. Med prve in morda najbolj pereče sodi prav gotovo izrazito neskladje med številčno zastopnostjo posameznih instrumentov v učnem programu. Medtem, ko se na oddelku za klavir, kitaro in harmoniko tare na stotine nadobudnih sinčkov in hčerkič, mnogi, ki jih zanima učenje teh (in samo teh!) instrumentov, pa ostajajo celo pred vrati, lahko učence na večini instrumentov iz skupin godal, pihal in trobil med skupno več kot 1600 učenci neredko preštejemo celo na prste. Na splošno je veliko večje zanimanje za učenje solističnih instrumentov, kot pa orkestrskih, kar že predstavlja določeno nevarnost za izpopolnjevanje orkestrskih doma izšolanima orkestrskimi instrumentalisti. Kljub velikemu prizadevanju vodstva šole, ki se je odločilo poklicati na pomoč celo strokovnjaka s področja psihologije pouka in učenja, je preusmerjanje in motiviranje učencev za učenje teh instrumentov neuspešno.

Drugi podoben problem pa so vedno večje kadrovske težve, s katerimi se srečuje kolektiv, ki se zaradi tega, ker v njem ni velike fluktuacije, nezadržno stara. Generacije pedagogov, ki so začele z delom kmalu po vojni, bi morale nadomestiti nove, mlajše, ki jih pa ni od nikoder. Razpisi za prosta delovna mesta so neuspešni, saj še nanje ne javi nihče, ali pa v najboljšem primeru kandidati z neustrezno strokovno izobrazbo.



Vodstvo šole se zato zaleka k začetnim rešitvam in tako imajo že okrog 40 honorarnih sodelavcev (s čimer pa so sorazmerno celo na boljšem kot mnoge druge slovenske glasbene šole...). Dovolj pove že podatek, da imajo le enega redno nastavljenega violinskega pedagoga. Krivda za tako stanje je predvsem v neustreznem pristopu osrednje slovenske visokošolske glasbene inštitucije — Akademije za glasbo — do izobraževanja glasbenih pedagogov z ustrežno višje — ali visokošolsko strokovno izobrazbo. Akademija za glasbo je vse preveč usmerjena v produciranje nadarjenih vrhunskih

glasbenikov, solistov, ne glede na to, iz katerega okolja prihajajo, kar je za razvoj slovenske in jugoslovanske glasbene kulture sicer zelo spodbudno, vendar pa gre žal taka naravnost povsem na račun izobraževanja glasbenih pedagogov, ki bi po končanem študiju z delovanjem v okolju, iz katerega so izšli, zapolnili prevelike vrzeli v pedagoškem kadru na slovenskih glasbenih šolah. Z drugimi besedami — slovensko visoko glasbeno šolstvo bi se moralo mnogo bolj odzivati na potrebe »združenega dela«, ki ga zanj v bistvu predstavljajo glasbene šole. Manjše težave pri delovanju šole

pa seveda povzročata tudi njena velikost. Zlasti je potrebno mnogo organizacijskega napora za usklajevanje učnih programov in kvalitete dela med številnimi podružnicami. Povezava in sodelovanje med delavci v podružnicah sta prav gotovo mnogo bolj otežkočena kot v manjših sredinah. Tako kljub velikim naporom za povečanje homogenosti kolektiva med podružnicami še ostajajo razlike in posebnosti, ki povečujejo njihovo relativno samostojnost.

Omenili smo že, da je materialna družbena podpora delovanju glasbene šole ustrezno urejena, vendar je to le ena plat medalje. Od celotnega »proračuna« ostane namreč še približno slaba četrtnina, ki odpade na materialne stroške ter osebne dohodke administrativno-tehničnih delavcev. Te stroške mora šola kriti sama in sicer s šolnino, ki jo plačujejo učenci. V zadnjem času materialni stroški tako brezglavo naraščajo, da bo ob dejstvu, da je šolnino nemogoče poviševati v nedogled, problem kritja teh stroškov vedno bolj pereč.

Svojevrsten, na prvi pogled banalen problem, pa predstavlja tudi nabava potrošnega materiala za instrumente (na primer strune, jezički za pihala, ipd.). Uvoza teh drobnih, vendar pomembnih artiklov ni, domačih proizvajalcev tudi ne in tako je stanje pri instrumentih, ki so nujno vezani na tak potrošni material, včasih že prav kritično...

Delovna vna prizadevnega kolektiva na eni strani ter težave, s katerimi se pri svojem delu srečuje, na drugi pa določajo tudi rezultate dela. Ti rezultati pa so najbolj »slišni« prav na nastopih mladih glasbenikov — učencev šole. Eno od priložnosti preverjanja teh rezultatov bomo imeli tudi konec aprila v veliki dvorani Slovenske filharmonije.

MARKO KRAVOS

Fotografija **LADO JAKŠA**

**Glasba je revežev Parnass.
Ralph Waldo Emerson
(1803—1882)**

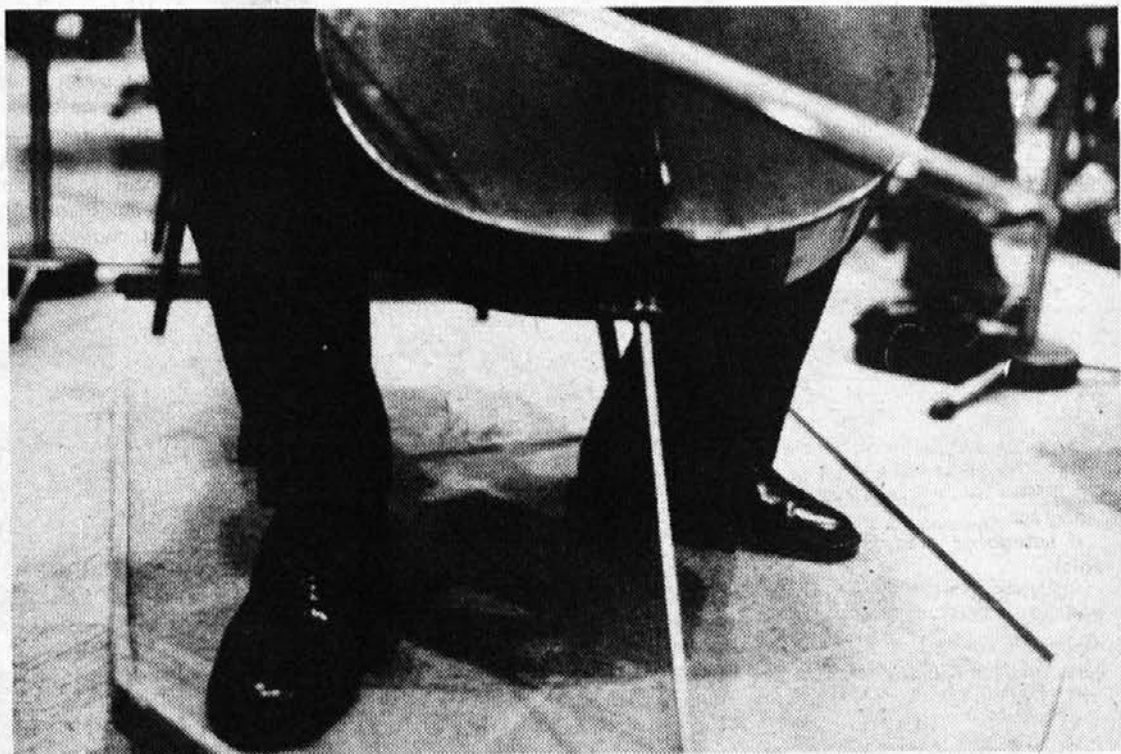
13. TEKMOVANJE SLOVENSКИH UČENCEV IN ŠTUDENTOV GLASBE

Letošnje trinajsto tekmovanje učencev in študentov glasbe je potekalo od 16. do 18. marca v Ljubljani in Mariboru. Mladi slovenski glasbeniki so se prvič pomerili po novem tekmovalnem sistemu. Odslej bo namreč to tekmovanje trienavno. Eno leto bo namenjeno godalom, pihalom, trobilom in kitaram, drugo leto instrumentalnim in vokalnim skupinam, komornim orkestrom in pevskim zborom, tretje leto pa klavirju, harfi, solopetju in harmoniki. Tokrat so se predstavile **komorne skupine, orkestri in zbori**. Udeležba je bila dobra, saj je tekmovalo **330 učencev in študentov glasbe iz 18 šol**. Sodelovale so slovenske glasbene šole, obe srednji glasbeni šoli ter Akademija za glasbo pa obe zamjski slovenski glasbeni šoli. Pripomniti je treba, da je ta udeležba zadovoljiva glede na kratek čas, ki ga glasbene šole intenzivneje posvečajo skupinskemu muziciranju:

»Po sprejemu predmetnika za komorno igranje se je skupinsko muziciranje v glasbenih šolah še bolj razvilo. Žal še ne povsod. Nekatere šole se še vedno ne zavedajo pomembnosti skupinske igre, kjer učence ne samo praktično preskuša svoje znanje, ki si ga je pridobil pri individualnem pouku, ampak neguje tudi skupinsko igranje, pri kateri mora prisluhniti soigralcu, saj bo le s kvalitetno individualno igranje, podrejeno skupnemu cilju, lahko doprinesel svoj delež k uspehu celega ansambla...« je v uvodu k programski knjižici tekmovanja zapisal predsednik Zveze društev glasbenih pedagogov Slovenije, Lovro Sodja. Organizatorji tekmovanja učencev in študentov glasbe so vse slovenske glasbene šole z obema srednjima šolama in akademijo. Prireditelji pa so **Skupnost glasbenih šol Slovenije, Zveza društev glasbenih pedagogov Slovenije in Glasbena mladina Slovenije**, pokrovitelj — **Zveza kulturnih organizacij Slovenije**.

Tekmovanje se je odvijalo v Lavjovevi dvorani na Akademiji za glasbo v Ljubljani, v dvorani slovenskih skladateljev na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani in v dvorani Srednje glasbene in baletne šole v Mariboru. V mali dvorani Slovenske filharmonije pa so imeli nagrajenci koncert 16. in 17. marca popoldan.

Največ truda v priprave na tekmovanje vložili **organizacijski odbor**,



katerega skrb je, da vse pravilno in tekoče poteka. **Predsednik** tega odbora je bil na letošnjem tekmovanju **Franci Okorn**, pomočnik ravnatelja Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani, v odboru pa so bili še glasbeni pedagogi in ravnatelji glasbenih šol Majda Jecelj iz Maribora, Anton Kozole, Ada Pritekelj, Mile Škabar, Milan Seljak, Lovro Sodja in Dušan Vodišek iz Ljubljane. Tekmovanje ima svoj **svet**, katerega **predsednik** je bil letos **Lovro Sodja**, predsednik Zveze društev glasbenih pedagogov Slovenije, člani pa Matija Tercej, predsednik Skupnosti glasbenih šol Slovenije, Maja Jurgec, podpredsednica ZDGPS in predsednica DGP Maribor, Valentin Bogataj, delegat DGP Gorenjske, Vid Marcen, predsednik DGP Celje, Silvester Mihelčič, predsednik DGP Dolenjske, Evgen Prinčič, predsednik DGP Primorske, Mirko Rebolj, predsednik DGP Ljubljane, Zasavja in Notranjske ter Zdravko Hribar, predsednik Glasbene mladine Slovenije. **Cilji tekmovanja so predvsem odkrivanje izrazito nadarjenih učencev, usmerjanje nagrajenih učencev v nadaljnje šolanje, spremljanje njihovega razvoja, afirmacija in pridobivanje kon-**

certnih izkušenj ter izmenjava pedagoških izkušenj pri oblikovanju bodočih glasbenikov. To pa seveda pomeni, da je tekmovanje zanimivo za širšo kulturno javnost in vse glasbene ustanove in združenja. Zato se v častnem odboru tekmovanja zberejo predstavniki le-teh, da bi sledili dosežkom mladih slovenskih glasbenikov. Letos so **častni odbor** sestavljali **predsednik Jože Osterman**, predsednik ZKOS, Majda Poljanšek, predsednica Republiškega komiteja za vzgojo in izobraževanje ter telesno kulturo Slovenije, Tone Ferenc, predsednik skupščine Izobraževalne skupnosti Slovenije, Janez Sušnik, direktor Zavoda SRS za šolstvo, Jože Smole, predsednik MK ZKS Ljubljana, Vito Habjan, predsednik KO za društva in družbene organizacije pri RK SZDL, Boris Šinigoj, direktor Slovenske filharmonije, Daniel Škerl, dekan Akademije za glasbo, Janko Grlic, direktor prireditvene poslovalnice Festival, Marko Münih, glasbeni urednik Radia Ljubljana, Jože Debevc, predsednik zbora uporabnikov skupščine Kulturne skupnosti Slovenije, Matija Tercej, predsednik Skupnosti glasbenih šol Slovenije, Stane Jeraj, predstojnik

Zavoda za šolstvo OE Ljubljana, Bojan Adamič, predsednik Društva slovenskih skladateljev, Jože Stabej, predsednik Društva glasbenih umetnikov Slovenije, Zdravko Hribar, predsednik Glasbene mladine Slovenije ter Lovro Sodja, predsednik Zveze društev glasbenih pedagogov Slovenije.

In zdaj k dosežkom slovenskih učencev in študentov glasbe:

Tistega, kar je v glasbi najboljšo, ne najdemo v notah. Gustav Mahler (1860—1911)

**KOMORNE SKUPINE
Z GODALI, KOMORNE
SKUPINE KITAR IN
KLAVIRSKI DUO**

I. kategorija (glasbene šole)

KITARSKI DUO (Gregor Avsenik in Tomaž Rajterič) z GŠ Franc Šturm iz Ljubljane, mentor Ljudmil Rus 94,83 točk — I. nagrada.

KITARSKI TRIO (Marjanca Lavrič, Katjuša Košir, Peter Svetina) z GŠ Franc Šturm Ljubljana, mentor Franc Kozole 76 točk — III. nagrada.

KLAVIRSKI DUO (Mojca in Jože Barbič) z GŠ Franc Šturm iz Ljubljane, mentor Mileva Nikolić-Simova 94,33 točk — I. nagrada.

KLAVIRSKI DUO (Janez in Marko Ušeničnik) z GŠ Škofja Loka, mentor Peter Kopač 75 točk — III. nagrada.

TRIO (Martina Stanič-violina, Helena Stanič-violina in Andrej Hvala-klavir) z GŠ Šempeter pri Gorici, mentor Jurij Križnič 78,16 točk — III. nagrada.

KLAVIRSKI TRIO (Matjaž Leskovar-klavir, Tadeja Počervina-violina, Petja Pirnat-čelo) z GŠ Franc Šturm iz Ljubljane, mentor Silva Hrašovec 79,33 točk — III. nagrada.

KLAVIRSKI TRIO (Janez Kotar-klavir, Jurij Kotar-violina in Andrej Kotar-čelo) z GŠ Ljubljana Vič-Rudnik, mentor Matija Lorenz 95 točk — I. nagrada.

II. kategorija (srednja glasbena šola)

KLAVIRSKI TRIO (Tomaž Pečtrač-klavir, Marko Hvala-violina, Klemen Hvala-čelo) s SGBŠ Ljubljana, mentor Matija Lorenz 88,66 točk — II. nagrada.

KVARTET (Lidija Grkman-violina, Tanja Hrastelj-violina, Rade Pribavčič-čelo, Brigita Paulinc-klavir) s SGBŠ Ljubljana, mentor Tomaž Lorenz 85,33 točk — II. nagrada.

BAROČNI KVARTET (Miran Kolbl-violina, Veronika Škerjanec-obola, Tanja Babnik-čelo, Katarina Lamovšek-klavir) s SGBŠ Ljubljana, mentor Tomaž Lorenz 93 točk — I. nagrada.

KLAVIRSKI TRIO (Nataša Homar-klavir, Tatjana Lipovšek-violina, Pavle Rakar-čelo) s SGBŠ Ljubljana, mentor Tomaž Lorenz 98 točk — I. nagrada.

**KOMORNE SKUPINE S
PIHALI IN TROBILI**

I. kategorija (glasbene šole)

TRIO BLOKFLAVT (Kristijan Filipič-sopran, Hanzi Filipič-alt in Uršula Filipič-tenor) z GŠ Celovec na Koroškem, mentor Lovro Sodja 81 točk — II. nagrada.

TRIO BLOKFLAVT (Jasna Nadles-sopran, Renata Radišek-sopran in Katarina Plut-alt) z GŠ Ljubljana Moste-Polje, mentor Jasenka Jelačić 91,66 točk — I. nagrada.

KVARTET BLOKFLAVT (Boštjan Jurečič-sopran, Mateja Vrhunc-alt, Jasna Popovič-tenor in Andrej Brodnik-bas) z GŠ Franc Šturm iz Ljubljane, mentor Lovro Sodja 94,33 točk — I. nagrada.

DUO FLAVT (Tatjana Čadež in

Lara Zurunič) z GŠ Škofja Loka, mentor Draga Ažman 91 točk — I. nagrada.

DUO FLAVT (Sabina Renko in Sabina Bertonec) z GŠ Škofja Loka, mentor Draga Ažman 85,66 točk — II. nagrada.

BAROČNI TRIO (Patricija Mihelač-flavta, Vesna Jan-flavta in Jasna Jan-klavir) z GŠ Škofja Loka, mentor Draga Ažman 86,33 točk — II. nagrada.

KVARTET FLAVT (Patricija Mihelač, Vesna Jan, Sabina Renko in Sabina Bertonec) z GŠ Škofja Loka, mentor Draga Ažman 83 točk — II. nagrada.

TRIO KLARINETOV (Robert Primožič, Matija Čelik, Robert Drole) z GŠ Idrinja, mentor Milan Matičič 80,66 točk — II. nagrada.

TRIO KLARINETOV (Rajko Furlan, Marko Gregorič in Denis Bitežnik) z GŠ Šempeter pri Novi Gorici, mentor Stojan Ristovski 79,33 točk — III. nagrada.

KVARTET TROBIL (Ivan Jerinartrobenta, Janez Janžekovič-trobenta, Marko Matekovič-rog, Janez Virant-bariton) z GŠ Marjan Kozina iz Novega mesta, mentor Ivan Jerina 68 točk — pohvala.

KVINTET TROBIL (Uroš Sanda, Miran Strnad, Jure Kranjc, Tomaž Ugovšek, Ivan Zalokar) z GŠ Risto Savin iz Žalca, mentor Viljem Trampuš 90 točk — I. nagrada.

TROBILNI KVINTET (Andrej Jureš-trobenta, Mitja Dragan-trobenta, Metod Tomac-rog, Borut Bažec-trombon in Gorazd Grešak-tuba B) z GŠ Piran, mentor Umberto Radojkovič 98,66 točk — I. nagrada.

II. kategorija (srednja glasbena šola)

DUO (Matjaž Šurc-flavta, Branka Prinčič-harfa) s SGBŠ Ljubljana, mentor Tomaž Lorenz 75 točk — III. nagrada.

DUO KLARINETOV (Jure Cizelj in Franci Podlipnik) s SGBŠ Ljubljana, mentor Igor Karlin 90,66 točk — I. nagrada.

DUO KARINETOV (Miha Vardjan in Iztok Vidic) s SGBŠ Ljubljana, mentor Igor Karlin 91,66 točk — I. nagrada.

PIHALNI KVINTET (Natalija Meglič-flavta, Berta Gostenčnik-oboa, Rado Munda-klarinet, Smiljan Greif-rog in Rudi Vulc-fagot) s SGBŠ Maribor, mentor Valter Petrič 84,33 točk — II. nagrada.

KVARTET TROBENT (David Špec, Dominik Kranjčan, Janez Krt in Marko Kavtičnik) s SGBŠ Ljubljana, mentor Stanko Praprotnik 94,33 točk — I. nagrada.

KVARTET POZAVN (Otmar Senegačnik, Aleš Profl, Igor Podpečan, Peter Štuhec) s SGBŠ Maribor, mentor Albert Kolbl 98,66 točk — I. nagrada.

KVARTET POZAVN (Črtomir Nanut, Jani Šuligoj, Andrej Koletič in Franc Arh) s SGBŠ Ljubljana, mentor Dragiša Miškovič 90 točk — I. nagrada.

III. kategorija (Akademija za glasbo)

PIHALNI DUO (Mateja Haller-flavta in Bojan Gorišek-klavir), mentor Boris Čampa 95,66 točk — I. nagrada.

PIHALNI DUO (Ivajla Zlateva-flavta in Maja Ogrin-klavir), mentor Fedja Rupel 94,66 točk — I. nagrada.

KVARTET FLAVT (Mateja Haller, Ivajla Zlateva, Barbara Mikula in Helena Dobrovoljc-Ramovš) mentor Fedja Rupel 95,66 točk — I. nagrada.

PIHALNI KVINTET (Helena Poles-flavta, Matej Šarc-oboa, Jure Jenko-klarinet, Zoran Mitev-fagot, Boris Dvoršak-rog), mentor Fedja Rupel 93 točk — I. nagrada.

KVARTET TROBIL (Franc Žugelj-trobenta, Samo Kolar-trobenta, Leon Leskovšek-pozavna, Bogdan Vizjak-pozavna), mentor Stanko Arnold 87,33 točk — II. nagrada.

KVINTET TROBIL (Miran Majcen-trobenta, Aleš Bolje-trobenta, Boris Dvoršak-rog, Dušan Kranjc-pozavna, Darko Rožker-tuba), mentor Stanko Arnold 96,33 točk — I. nagrada.

HARMONIKARSKI ORKESTRI

I. kategorija (glasbene šole)

HARMONIKARSKI ORKESTER Synthesis 4 z GŠ Glasbena matica iz Trsta, dirigent Claudio Furlan 81 točk — II. nagrada.

HARMONIKARSKI ORKESTER z GŠ Domžale, dirigentka Majda Golob 93,33 točk — I. nagrada.

HARMONIKARSKI ORKESTER z GŠ Murska Sobota, dirigent Ištvan Varga 70 točk — III. nagrada.

HARMONIKARSKI ORKESTER MKUD Heribert Svetel z GŠ Tabor Maribor, dirigentka Frančiška Cvetrežnik 82,30 točk — II. nagrada.

II. kategorija (srednja glasbena šola)

HARMONIKARSKI ORKESTER MKUD Heribert Svetel s SGBŠ Maribor, dirigent Bogomil Krajnc 70 točk — III. nagrada.

PIHALNI ORKESTRI

I. kategorija (glasbene šole)

PIHALNI ORKESTER z GŠ Ravne na Koroškem, dirigent I. Građišek 97,30 točk — I. nagrada.

ZBOR

I. kategorija (glasbene šole)

MLADINSKI PEVSKI ZBOR z GŠ Glasbena matica iz Trsta, dirigent Stojan Kuret 95,46 točk — I. nagrada.

II. kategorija (srednja glasbena šola)

DEKLIŠKI PEVSKI ZBOR MKUD Heribert Svetel s SGBŠ Maribor, dirigent Branko Rajšter 98,30 točk — I. nagrada.

Komisije, ki so ansamble in zbere ocenjevale, so štele od tri do šest članov, sestavljali pa so jih glasbeni pedagogoi iz cele Slovenije. Poleg ocenjevanja tehničnega in muzikalnega izvajanja mladih glasbenikov so komisije izbrale tudi najboljši

izvedbi slovenskih skladb pri godalnih ansamblih in pihalnih in trobilnih skupinah. Tekmovalcem podeljujejo nagrade Glasbena mladina Slovenije (eno Trobilnemu kvintetu z Glasbene šole Piran in eno Harmonikarskemu orkestru iz Domžal) za najboljši dosežek v disciplini godalnih, pihalnih in trobilnih skupin ter orkestru v I. kategoriji in najboljšemu harmonikarskemu orkestru v I. kategoriji; Društvo Slovenskih skladateljev (Kvartetu flavt z AG Ljubljana za izvedbo Nokturna za 4 flavte Primoža Ramovša) za najboljšo izvedbo slovenske skladbe; Zveza kulturnih organizacij Slovenije (Kvartetu pozavn s SGBŠ Maribor) za najboljši dosežek v disciplini godalnih, pihalnih in trobilnih skupin ali orkestru v II. kategoriji; Društvo glasbenih umetnikov Slovenije (Kvintetu trobil z AG Ljubljana) za najboljši dosežek v disciplini godalnih, pihalnih in trobilnih skupin ali orkestru v III. kategoriji. Posebej podeljuje nagrado tudi Zveza društev glasbenih pedagogov Slovenije za najboljšo izvedbo slovenske skladbe pri godalnih skupinah (Klavirskemu triu z GŠ Ljubljana Vič-Rudnik za izvedbo Šedlbauerjevih Štirih miniatür).

Pri tem je treba povedati, da je bilo slovenskih skladb na tekmovanju zelo malo, saj niso bile obvezne.

Nagrade bodo podeljene na koncertu — I. REVJI MLADIH GLASBENIKOV SLOVENIJE — ki bo 21. maja v dvorani Slovenske filharmonije v Ljubljani. Takrat bodo poleg nagrajencev XIII. tekmovanja učencev in študentov glasbe nastopili tudi vsi najboljši izvajalci s področnih revij glasbenih šol.

Povejmo za sklep še to, da imajo vsi prvonagrajenci tekmovanja pravico udeležiti se zveznega tekmovanja učencev in študentov glasbe Jugoslavije, ki bo od 19. do 22. aprila v Prištini. Koliko od 24 skupin, ki so v Sloveniji dobile prvo nagrado, jih bo tja odpotovalo, pa je še vprašanje finančnih zmogljivosti naših šol.

Fotografija LADO JAKŠA

Glasba je zdravilna sila univerzuma.

**Albert Ayler
(1936—1970)**

GLASBENIKI O SKLADATELJU

Bedřich Smetana

Letošnje leto so Čehi proglasili za leto češke glasbe. Eden izmed razlogov je tudi 100-letnica smrti Bedřicha Smetane, velikega češkega skladatelja (r. 1824), ki je dal ne samo Čehom, marveč vsemu svetu sijajne plodove genialne glasbene nadarjenosti. Že samo komična opera *Prodana nevesta* in ciklus simfoničnih pesnitev *Moja domovina* ter godalni kvartet iz mojega življenja dokazujejo, da je na različnih glasbenih področjih ustvaril dela, ki sodijo v zakladnico glasbene umetnosti. Poleg teh pa je še veliko oper, zborov, simfoničnih pesnitev, uvertur in drugih orkestrskih, komornih in klavirskih del, ki so vsaj na Češkem stalno na repertoarju. Stoletnico Smetanove smrti se bodo na Češkem slovesno spominjali letos 12. maja.

Leoš Janáček

Moj spomin na Smetano je podoben predstavi, ki jo imajo otroci o ljubelem Bogu: vidijo ga v oblakih. Bilo

je leta 1874, na koncertu v Sofijini dvorani prav blizu orkestra. Ravno so končali njegovo skladbo in oglušujoč hrup je dosegel vrh v imenu Smetana! Nenadoma se je zgostila okoli mene množica, da je postalo prav temno. Silila je naprej in mojstra spremljala po stopnicah navzgor. V mojem spominu je ostalo za vedno le njegovo obličje. Vedno ga vidim pred seboj; kot v megli. Moje oči so takrat gotovo požirale le njega, za vse ostalo sem bil slep in gluha.

Jan Neruda

Ljudje mislijo, da je Smetana wagnerijanec. V načelu bi lahko imeli prav: Smetana se je strogo držal tega, da naj ton popolnoma ustreza besedi. Slučajno so srečali Smetano na obrežju in mimogrede slišali, kako skoraj na glas nekaj deklamira. — Ukvarjal se je ravno s komponiranjem nove opere, si izgovarjal besedilo, stokrat ponovil stavek, dokler ni iz besed vzcvetela melodija z ustreznim naravnim akordom. In to

je tudi vzrok, zakaj je njegova glasba kljub vsej sorodnosti z Wagnerjem po značaju vseskozi češka. In ker je češka, je obenem tudi elegična. Morda je prav zaradi te elegične osnove Smetana kot pianist najbolj genialen interpret Chopinovih del.

Josef Bohuslav Foerster

Premiera *Prodane neveste* sodi gotovo med najpomembnejše in najslavnejše premiere razdobja Mahler-Pollini... V Hamburgu imenujejo našo *Prodano nevesto* nič drugače kot *Razprućana nevesta*, saj bo kmalu postala dobrodošlo delo za blagajno. Mahlerja je Smetana tako zagrel, da je pozneje vključil v repertoar še opere *Dve vdovi*, *Poljub* in *Dalibor*. Najbolj navdušen je bil pri študiju opere *Poljub*. Mojstrsko zgrajeno prvo dejanje je v arhitektonskem pogledu primerjal s prvim dejanjem Wagnerjeve *Valkire*. Ta glasba ga je navduševala s svojimi občutji in bolečine polno lepoto.

Václav Talich

Prodana nevesta je zame simfonija radosti. V interpretaciji izhajam iz predpostavke, da je mogoče meriti in spoznati radost predvsem z globino intenzivnosti občutja. Drugače rečeno, radost je veselo občutje, ne brezsapna gonja. Zato sem se izogibal pregretim tempom, ki vso radost le hlinijo.

Karl Kraus

Ali je mučenje v Avstriji odpravljeno? Genija smemo še vedno do smrti trpinčiti. Pred očmi vseh! Smetano so mučili, dokler ni umrl v blaznosti. Njegov zločin? Napredek. Smetanovo življenje bila počasna smrt od lakote. Kdo ni mogel več slišati, so ga imenovali Mozarta našega časa. Kako to dobro dene, ko ležiš že med tistimi drugimi deskami, ki ne pomenijo več sveta! Smetana je opravil... na vrsti je Anton Bruckner. Mučni postopek se nadaljuje. Zbral in prevedel

PRIMOŽ KURET



Bedřich Smetana



Leoš Janáček

OBTOŽENI SINTETIZATORJI

Glasbeniki, ki igrajo godala, pravijo, da imajo vse manj posla. Igralci na sintetizatorje trdijo, da ne more nihče zavirati razvoja. Kaj storiti? Bi sploh morali kaj storiti? Vprašani, ki ju je vse pogosteje slišati na glasbeno najbolj razvitem Zahodu. Gotovo ste uganili, za kaj gre. Razvoj elektronskih glasbil, posebno takšnih s klaviaturami, je silovit in je marsikoga presenetil. Med drugim tudi glasbenike, ki se preživljajo z igranjem po večjih in manjših orkestrih. Sintetizator namreč vse pogosteje opravlja njihovo delo. In seveda veliko ceneje, četudi ne (vedno) tako kakovostno, kot si (predvsem snemalni) producenti želijo. Violinistom našega časa je jasno, da pomeni sintetizator, ki zmore proizvajati in predvajati kolikor toliko avtentične zvoke godal, ravno takšno grožnjo, kakršna je v očeh delavcev avtomatiziran tekoči trak. Na prvi pogled sta primera podobna in jasna: leta in leta učenja in vaj zaradi stroja čez noč izgubijo svoj pomen in veljavo.

Dajmo na gramofon kakšno popularno ploščo, posneto z glasbo sintetizatorjev! Kar utegne sprva zveneti kot navdihnjeno del avtorjeve zamisli, kmalu dobi nov pomen. Izvrstno zgrajen odlomek, kjer je v ospredju oponašanje trobil, grenko zveni v zavesti nezaposlenega trobentača, saj mu po glavi rojijo temne misli predvsem o tem, kako bi za igranje takega odlomka lahko najeli njega. Sicer neredko bleščeč zvok sintetizatorja postane v ušesih marsikaterega pihalca in violinista grozljiv, zvok sintetizatorja postane zvok sovražnika.

Seveda pa so tudi glasbeniki — in med njimi ne le igralci na sintetizatorje ali avtorji glasbe za ta glasbila — ki se z gornjim scenarijem nikakor ne strinjajo. Menijo, da je strah njihovih glasbeniških kolegov neutemeljen in da izhaja predvsem iz čustev in nevednosti, ne pa iz razumevanja sodobne glasbe. Tisti, ki se z glasbo sintetizatorjev ukvarjajo poklicno in strokovno, se v veliki večini zavedajo razlik med pravimi godali in sintetiziranimi nadomestki. Celo digitalno posneti orkestralni zvoki ne odznavajo avtentičnosti pravih violon ali trobent v kontekstu predstave.

Kje so vzroki, da postajajo sintetizatorji vse bolj razširjeni? Mnoge glasbenike pritegnejo predvsem zato, ker ponujajo cenejši način (ko-

pije) ansambelskega zvoka, naj bo to orkester ali ljudska glasbila. V tem je srčika nasprotij, kajti veliko je ljudi, ki kupujejo plošče z zvoki elektronskih godal in trobil. Najbrž bi kupci posegali po takih ploščah tudi, če bi bile posnete s pravimi glasbili, vendar bi bila njihova cena zaradi višjih stroškov produkcije višja, s tem pa profiti avtorjev manjši...

Proti uvajanju sintetizatorjev v resno glasbo se glasbeniki v Ameriki v Veliki Britaniji borijo na različne načine. V ZDA predvsem s pomočjo svojih organizacij Združenje ameriških glasbenikov in Združenje studijskih glasbenikov, v Vel. Britaniji pa so glasbeniki s pomočjo podobnih organizacij dosegli, da uporaba sintetizatorja za imitiranje drugih glasbil ni dovoljena. Kar pa seveda ne pomeni, da tega pojava ni, prej nasprotno, saj je prisoten tako rekoč vsak dan, v radijskih in televizijskih reklamah na primer.

V ZDA postajajo razprave o uporabi sintetizatorjev vse bolj vroče, spori pa se pojavljajo tudi na tej strani Atlantika. Olja na ogenj je lani priil ameriški pop glasbenik Barry Manilow, ko se je odpravil na kon-

certno turnejo po Veliki Britaniji. Nemalo britanskih glasbenikov je bilo hudo razburjenih, ko je Manilow, sicer znan po bohotnih vključitvah orkestrrov v svoje skladbe, na turnejo namesto orkestra pripeljal samo igralca na sintetizator! Namesto da bi najel domače glasbenike, je orkestralne parte le posnemal, so se razburjali. Do podobnih protestov je prišlo tudi na Broadwayu, kjer je Andrew Lloyd Webber postavil svoja znana musicala Evita in Mačke. V vsak nastop je namreč vključil nekaj znamenitih elektronskih aparatov Prophet-5 in tako namesto povsem tradicionalnih glasbil uporabil tudi sintetizatorje.

Razglabljaljo in prerekajo pa se tudi o vprašanju ali so sintetizatorji sploh glasbeni instrumenti. Nekateri sintetizatorju odrekajo vsako samostojno kreativno vlogo in sposobnost, drugi pa vidijo v njem prihodnost. Vendar ne v robotu, ki bi bil namenjen posnemanju tradicionalnih glasbil, marveč je po njihovem mnenju sintetizator glasbilo, ki bo pripomoglo k razvoju glasbene ustvarjalnosti. Zapišimo mnenje enega samega med njimi. Barry

Kornfeld, znani newyorški studijski kitarist in član uprave tamkajšnje podružnice Ameriške zveze glasbenikov, pravi: »Napredek moramo omogočiti. Nekega dne bo nekdo s sintetizatorjem storil nekaj veličastnega, revolucionarnega, kar bi utegnulo pripeljati v novo glasbeno obdobje. Sintetizator je sedaj v peti družini glasbil, za godali, pihali, trobili in tolkali. Treba ga bo upoštevati in hkrati dopolniti vzorce zaposlovanja.«

Razvoj tekme med klasičnimi orkestri in ansambli ter sintetizatorji (in ostalimi elektronskimi pomagali) bo še naprej zanimivo spremljati. Zanimivo bi bilo slišati tudi, kakšen je odnos naših klasičnih glasbenikov do sintetizatorja. Kaj menijo o njegovi posnemalni in kreativni vlogi? Ali tudi pri nas že zamenjujejo glasbenike s to elektronsko kreaturo? Kdaj? Naj bo pravkar prebrani zapis predvsem izhodišče za razmišljanja na to temo, kajti slej ko prej se bomo bržkone tudi pri nas soočili z nekaterimi oblikami boja med sintetizatorjem in tradicionalnimi glasbili. Če se že nismo.

DRAGO VOVK

Fotografija LADO JAKŠA



PROUČEVANJE POPULARNEGA

Popularna glasba v vedno večji meri izpodriva ljudsko in »klasično« glasbo povsod po svetu in tudi pri nas. Seveda je pojem popularnega širok in zaenkrat ohlapno definiran in v sklopu slovenske glasbene kulture pokriva tako različne pojme, kot sta narodna zabavna glasba in rock'n roll. Ob vedno večji popularnosti »populame« kulture in posebej popularne glasbe je vprašanje popularnega vedno bolj aktualno, zato smo se odločili objaviti esej Lawrence Grossberga, mlajšega ameriškega sociologa. Čeprav nikakor ne moremo enačiti slovenske glasbene kulture z ameriško, pa seveda obstajajo številne skupne točke, ki osvetljujejo temo popularnega. Lawrence Grossberg, predavatelj na oddelku za govorne komunikacije na univerzi Illinois v Urbani, ZDA, se ukvarja posebej s fenomenom popularne glasbe, njegovo najljubše področje pa je rock and roll.

Vsako proučevanje popularne kulture nas nujno postavi v problematiko vsakodnevnega življenja. Kulturno zgodovino rock'n rolla sem začel predavati pred petimi leti. Kot ljubitelj rock'n rolla sem se zavedal, da mi moj užitek v tej glasbi nudi preprost, vendar privilegirani pristop k fenomenologiji te glasbe in njene kulture. Toda govoriti kot ljubitelj pomeni odpovedati se položaju kritika in profesorja. Univerzitetni kolegi so me opozarjali, da vsakič ko začnem govoriti kot ljubitelj, zamenjam interpretacijo in kritiko s hvalospvom. Branili so se vključiti rock'n roll v univerzitetno proučevanje in eden izmed njih me je tudi vprašal: »Le kako lahko sploh intelektualiziraš o tako nepomembnem in plehkem predmetu, kot je rock and roll?« ... Susan Sontag¹ je v intervjuju za angleški glasbeni časopis Rolling Stone izjavila, da je zapustila univerzo predvsem zato, ker njeni kolegi niso sprejeli križanja resne znanosti (in politike), z užitki, ki jih nudi popularno. Akademski kriticism je obravnaval popularno kulturo le s pomočjo vrednostnih sistemov in klasifikacij, ki so istočasno ščitile profesorsko avtoriteto in zanikale tele značilnosti popularnega: množično kulturo, množično komunikacijo, študije medijev ali kliširane žanre. S pojmom popularna kultura so razumeli tisto, kar ostane od kulture

potem, ko odvezamo tisti del, ki zasluži resno kritično razmišljanje (t. i. »visoko kulturo«). Dejansko pa je danes vprašanje akademskega uzakonjenja rock and rolla kaj nepomembno, saj so ga čas, gospodarstvo in sredstva množičnega obveščanja že zdavnaj uzakonili.

Pri proučevanju vloge rock and rolla v sodobni kulturi sem si največ pomagal z mnenji študentov, ki so »prisegli« na svojo pravico, da govorijo o rock and rollu kot izvedenci ali vsaj kot privilegirane priče. Tako je učilnica postala moj kritični laboratorij. S pomočjo praktične analize rock

and rolla sem lahko natančno in jasno oblikoval svojo teorijo kulture. Pri tem proučevanju sem se osredotočil na tri probleme, ki so povezani s tem, kako se ljubitelji rock and rolla odzivajo na svojo glasbo: prvič, isto glasbo razlagajo in uporabljajo na različne načine, drugič, pesmi uporabljajo in povezujejo s širšim sklopom glasbenih in kulturnih dogodkov, tretjič, glasbo uporabljajo in jo povezujejo s popolnoma drugačnimi področji, kot so tista, ki jih njihova glasba neposredno predstavlja. Razlage glasbenih dogodkov (pesmi, stilov, nastopov) so očitno zapletene

in raznolike. V nasprotju s tistimi, kar misli večina kulturnih kritikov, ljubitelji često popolnoma različno razumejo besedila rock and roll pesmi. Kritiki popularne kulture se običajno ne menijo za to raznolikost v razumevanju, povsod drugod v kritični teoriji pa je splošno priznana. Pri proučevanju sem odkril, da so bili vsi moji poskusi »razumeti« besedila tako, kakor da bi bila njihova vsebina tista, ki določa odziv, nepreprečljivi. Postalo mi je jasno, da pomen besedila ni neločljivo povezan s samim besedilom, kar je dokazoval tudi Stuart Hall²: »Pomen kulturne oblike in njeno mesto ali položaj v kulturi niso zapisani v njenih oblikah... pomen kulturnega simbola določata predvsem družbeno okolje, v katerega se vključuje, ter način, KAKO JE SIMBOL izražen v praksi, v kateri odmeva«. Seveda pa se tu giblamo na nevarnem področju: če namreč trdimo, da sta dejanska zgradba in zvok pesmi (kot proizvoda glasbenih, jezikovnih in tehnoloških sredstev) nepomembna, moramo šele dokazati, da glasbenih učinkov ne moremo neposredno izpeljati iz dejanske zgradbe in zvoka pesmi.

Učinki besedila niso določeni niti omejeni z notranjo zgradbo pesmi. Pomen besedila lahko odkrijemo samo v neposrednem kontekstu, v katerega je trenutno umeščeno in ponovno izvajano oz. predvajano. Toda le kako naj razlagamo besedilo, če pa je njegov pomen zapleten proizvod številnih in različnih povezav? Študentje na mojih predavanjih niso niti slišali niti videli pomena, ki je bil meni, kot kritiku in članu neke druge generacije rock and roll kulture, popolnoma očiten. Tudi kadar so sprejeli mojo razlago, je le-ta kaj malo vplivala na njihov odziv na glasbo. Ni namreč šlo samo za njihov neposredni odziv na določeno pesem, temveč tudi za njihov odziv



and roll kultura češče sama postavlja mejo, ki obkroža in slavi rock nad roll, manjkraj pa to mejo določa sama produkcija glasbene industrije. Ta meja zmeraj označuje močno čustveno vez med rock nad roll kulturo in vsakodnevnim življenjem, oblikovanim z užitki, bolečino in željami.

Čeprav je jasno, da glasbeno okolje vpliva na naše življenje, so mnenja o tem, kako glasba organizira čustva, deljena. Glasba je v neposredni in materialni zvezi s telesom: njeni čutni učinki so le delno raziskani. Gledano najbolj preprosto, telo vibrira z zvokom in to vibriranje ima skupaj z drugim dogajanjem zapletene učinke. Ta fizikalni, materialni vidik da glasbi čustveno moč prenašati posameznike kot ideološke subjekte v njihova telesa. Moje stališče je, da popularnost rock and rolla korenini v zvezi med glasbo in materialnim, predkulturnim telesom, ki ga obvladujejo želje in je presenetljivo sposobno upirati se hegemonističnim poskusom uravnavanja njegovih želja.

Sodobna teorija kulture običajno gleda na kulturo kot na ideološko prakso, ki je naša vez z dejanskostjo in ki jo sprejmemo za naravno. Ideologija proizvede izkušnjo in z njo nadomesti dejanskost. Ker pa zmeraj obstaja več konkurenčnih in lokalnih ideologij, ideologija nikoli ne ustvari enotne in skladne predstave o svetu, obenem pa omogoča predstavitev mnogovrstnih subjektov kot (po)enoten subjekt: ideologija namreč prikaže posameznika kot subjekt tako, da ga postavi v odnos do sveta objektov — seveda je subjekt mnogovrsten in spremenljiv, njegovo bivanje pa je določeno z zapleteno in često protislovno vlogo na različnih družbenih področjih (ekonomskem, vzgojnem, družinskem, zakonskem, političnem), toda ideologija omogoči iluzijo o enotnosti

subjekta. Torej totalizacijska sila ideologije počiva na njenem proizvajanju totalizirane subjektivnosti. Če hočemo razumeti odnos tega totaliziranega subjekta do dejanskosti, se moramo zavedati, da je svet strukturiran čustveno in semantično. Z besedo »čustvo« označujem intenzivnost želje, s katero olepšamo svet in naše odnose do sveta. Seveda želja ni omejena v telesu, okoli katerega tudi kroži, in je več kot samo preprost semantični prostor, vendar manj kot enotnost, ki določa našo identiteto. Telo je povezano s svetom prek svojih čustvenih vlog. Takšne čustvene vloge so zmeraj nepopolne in povezujejo le delne objekte: trenutki posameznikove dejanskosti so postavljeni v zvezo z osamljenimi delčki sveta. Ključu temu pa ta proces (s pomočjo katerega je telo umeščeno v svoje naravno in družbeno okolje) omogoča totaliziran občutek dejanskosti. Družbeno življenje je zgrajeno na totalizaciji subjekta, obenem pa sloni na projekciji totalizirane čustvene zgradbe. Ta bitka za naše čustvene vloge definira »popularno«.

Popularno opisuje dejanskost, njegovo določanje želja označuje meje dejanskosti, ne da bi jih tudi obvezno definirala. S strukturiranjem naših mnogovrstnih čustvenih vlog »popularno« odpira prostor fenomenološkemu, prostoru, v katerem delujeta pomen in subjektivnost. Popularno proizvaja naš nostranji in naš zunanji horizont.

Naša analiza moči popularnega je možna le z umetno delitvijo na ideologijo in strukturo naših čustvenih vlog. Seveda se moramo zavedati, da v dejanskosti ta dva elementa prežemata drug drugega: njuno dejansko stanje je mešanica krivde in nesoglasij v posamezniku. V rock and rollu sta često v protislovju dva

elementa: rock and roll lahko ustvarja »politično užitek«, ki nasprotuje dominantni kulturi, često pa izraža tudi konzervativno seksualno energijo. Predstavljajmo si ta odnos kot boj za to, kdo bo določal, kaj so naravne želje, in uvideli bomo, da popularno nadaljuje ta boj moči znotraj širšega procesa v dominantni kulturi. Ideologija ne skuša samo pridobiti ljudi za svoje stališče do dejanskosti, temveč tudi podvreči njihove želje disciplini. Ustvarjalna sila čustvenih vlog je z določanjem želja in z njihovim omejevanjem lahko zatiralna ali revolucionarna.

In končno, pomembno je popularno postaviti v današnji kontekst — v post-moderno kulturo poznega, razvitega kapitalizma. Čeprav ostajajo funkcije popularnega enake kot v preteklosti, ne moremo več pričakovati, da bo popularno projeciralo stabilno in enotno čustveno obzorje. Namesto tega deluje tako, da ustvarja le začasne »čustvene zveze«. To razliko nam bo pojasnila primerjava z eno od najstarejših oblik popularnega (in ideološkega) — z religijo. Mnogim generacijam religija ni bila predvsem precizen skopek znanja, temveč čustvena zgradba, ki je pomagala ustvarjati občutek, da je svet totalnost in da ima človekovo življenje smisel. Narava tega smisla je bila verjetno manj pomembna od prepričanja, da ima svet navkljub vsem protislovjem smisel in pomen. Popularno lahko prav tako izpolnjuje to vlogo, toda ne z ustvarjanjem trdnega in obstojnega čustvenega obzorja. To spremembo delno pojasnjuje dejstvo, da naš čustven odnos do sveta postaja vedno bolj trenuten in krhek. Brez dvoma to tudi pojasnjuje občutek, da je s popularnim zelo preprosto manipulirati. Več o tem pa prihodnjič.

prevedel in priredil
PETER AMALIETTI

¹ S. Sontag (roj. 1933) — ameriška pisateljica in teoretik kulture in feminističnega gibanja,

² Stuart Hall, »Notes on Deconstructing the Popular,« v R. Samuel ed., *People's History and Socialist Theory* (London: Routledge nad Kegan, 1981)

³ francoski filozof Michel Foucault, »The Archeology of Knowledge«, New York: Pantheon, 1972

⁴ Tony Bennett, »Popular Culture: A Teaching Object,« v reviji *Screen Education* 34 (1980)

na širše družbeno dogajanje, v katerem so te pesmi umeščene in predvajane oz. izvajane. To širše družbeno dogajanje ustvarja zgodovina. Zveza med specifičnimi glasbenimi besedili in širšim družbenim dogajanjem je podobna Foucaultovemu³ opisu zveze med »trditvijo« in njenim položajem v širšem diskurzivnem sistemu. Rock nad roll kot del širšega družbenega dogajanja zajema pomemben del kulture ameriških mladostnikov.

Zaradi vseh naštetih razlogov sem prišel do spoznanja, da sama analiza zgradbe besedil in pomenskih zvez rock and rolla ni uporabna ali koristna. V tem sklepu me je utrjevalo tudi dejstvo, da podobno razumevanje besedil še ne pomeni tudi podobne uporabe glasbe. Namesto tega sem analiziral načine, ki rock and roll sploh omogočajo in s katerimi rock and roll omogoča cepitev svojega občinstva. To seveda ni več vprašanje, kako posamezniki zavestno uporabljajo glasbo, temveč bolj vprašanje, kakšne možnosti ima in ustvarja rock and roll kultura.

DEFINIRANJE POPULARNEGA

Studije popularne kulture običajno definirajo popularno kulturo formalno (kot kliširano kulturo), estetsko (kot nasprotje visoki kulturi), kvantitativno (kot množično kulturo), sociološko (kot vsakodnevno kulturo »ljudstva«) in politično (kot »ljudsko kulturo«: »kultura podrejenih skupin in razredov, s pomočjo katere te skupine ali razredi ustvarijo prizorišče za domišljijiski upor proti kulturi in ideologiji, ki v družbi prevladujeta« — Tony Bennet⁴). Stuart Hall ponuja popravljen model politične definicije: »strukturni princip popularnega sloni na napetostih in nasprotovanjih med tistim, kar sodi v središče elite, prevladujoče kulture, in tistim, kar sodi v obrobno kulturo«. Seveda pa je kaj nenavadno opisovati kulturo ameriških mladostnikov kot obrobno zadevo in istočasno trditi, da v središču dominantne oz. prevladujoče kulture ni nobene popularne kulture.

Meja, ki določa rock and roll kulturo, je spremenljiva. Veliko je vzrokov za izključitev neke glasbe iz rock and rolla in kakor lahko karkoli izključimo iz te kategorije, lahko tudi karkoli postane rock and roll. Rock



PRIHAJA ARCHIE SHEPP

KDIC preseneča občinstvo na dva načina: z dobrimi in zanimivimi, pa tudi s slabimi in dolgočasnimi predstavami. Brez dvoma bo nastop Archieja Sheppa prijetno presenečenje za vse tiste, ki se bodo 19. aprila zvečer zbrali v veliki dvorani doma kulture. V zgodnjih sedemdesetih letih je Shepp nastopil na ljubljanskem jazz festivalu v zadnji točki nedeljskega večera in dobršen del občinstva je raje odšel domov, nekateri pa so raje popivali v Plečnikovem hramu in trdili, da Shepp s svojo combo zasedbo »teži« z nekakšnim free jazzom. No, odtlej je preteklo že mnogo vode, ljubljansko občinstvo je začelo ceniti tudi svobodnejše oblike improviziranega jazzja, pa tudi Archie se je spremenil.

Amiri Baraka alias Leroy Jones je že sredi šestdesetih let zapisal: »Shepp je glasbenik s tako široko čustveno osnovo, da je sposoben igrati vsakršen stil, čeprav so vse ideje in slike, ki sestavljajo njegovo igranje, samo njegove.« Ne dolgo za to izjavo je jazzovski kritik Nat Hentoff zapisal: »Glasba ni sociologija, toda kadar lahko človek (A. Shepp, op. avt.) spremeni tisto, kar vidi v življenju ulic, v glasbeno obliko in vsebino, postane njegova umetnost še posebej globoka in pretresljivo pomembna.«

Archiejev oče Johnny Shepp bendžoiist, je bil prvi, ki ga je seznanil z glasbo. Archie je najprej igral klavir, pri sedemnajstih pa se je začel učiti klarinet in altsaksofon, pri čemer mu je bil prvi vzor seveda Charlie Bird Parker, toda kmalu je dokončno »presedlal« na tenorsaksofon. Z glasbo se je Shepp začel intenzivno ukvarjati razmeroma pozno — po veliki maturi, ko je srečal pianista Cecila Taylorja. O njem Shepp trdi, da ga je osvobodil akordnega pristopa Johna Coltranea. S Taylorjem je Archie leta 1960 tudi prvič snemal ploščo.

Potem ko je »predelal« Parkerja, je Archie začel proučevati glasbo Johna Coltranea, saksofonista, skladatelja in tudi filozofa ter ga oklical za svojega guruja. John je — kakor bi storil vsak dober učitelj za nadarjenega učenca — svojemu varovancu omogočil podpisati prvo samostojno snemalno pogodbo za njegov prvi kvintet, v katerem je igral tudi Don Cherry — trobentač, ki se je ljubljanskemu občinstvu že dvakrat prav

uspešno predstavil. Sheppova glasba šestdesetih let je razburkala jazzovsko javnost. Pianistka Marion McPartland je o njej na primer izjavila da je »kakor Kafkovo ukvarjanje z grotesknim.« Sheppova teta Bobbie ga je 1967. leta vprašala: »Kdaj boš posnel kaj, kar mi bo všeč?« Sheppova tedanja glasba je imela pridihi kaotičnosti, ki je bila posledica preučevanja in raziskovanja glasbenega koncepta Ornetta Colemana, altsaksofonista, ki je izumil besedo »free jaz«.

Shepp je pri izbiri svoje usode več let nihal med poklicem Jazzista in poklicem dramskega pisca, v začetku sedemsetih let pa je sprejel ponujeno profesorsko mesto na univerzi v Massachusettsu: »Kakor večina glasbenikov, ki se borijo za obstoj, dolgo časa nisem utegnil početi kaj drugega kot iskati naslednji na-

stop. Šele tedaj ko sem začel učiti, sem naenkrat imel več časa. Prisiljen sem bil razmišljati o verifikaciji glasbe, zgodovine in tehnik (jazzja). Začel sem zbirati material in posnetke, bral sem knjige — česar nisem počel, odkar sem nehal hoditi v šolo.

Razmišljal sem o stanju svojega ljudstva. Imam nekaj idej in mogoče so izvirne. To so moje ideje. Naša glasba ni lahkotna; to je del njenih težav. Kulturnega vzorca, ki ga čutim kot dokaj izmučenega in nerazložljivega in iz katerega izvira naša glasba, ne moremo razložiti tako, da bi ga razstavili na sestavne dele. Zato moramo v svojem igranju obuditi vse zgodovinske elemente jazzja — duhovno glasbo (spirituale), bluesovsko obliko, krik in poljski klic. Posvetiti se moramo naši dediščini. Glede na današnji položaj je jazz samo še mu-

zejski eksponat. Toda zame ostaja zelo dinamičen.«

To raziskovanje zgodovine jazzja je Sheppa vrnilo k tradicionalnim jazzovskim oblikam. Vsebinska njegove glasbe pa je še nadalje ostajala izredno zgoščena in intenzivna, kar je bilo v veliki meri posledica njegove velike predanosti čisti improvizaciji. Leta 1977 je snemal ploščo s pianistom Horaceom Parlanom. Čeprav že več kot osemnajst let nista sodelovala, sta ploščo posnela brez kakršnihkoli ponavljanj, v enem dihu. Shepp: »Spominjam se napetosti, spiritualne teže tistega trenutka. To je bila moja prva priložnost snemati pravo duhovno glasbo. Na začetku snemanja sem po nekaj tonih začel jokati. Za trenutek sem se celo zbal, da ne bom sposoben posneti plošče, saj sem se počutil napolnjen s solzami.«

Shepp je posnel ali pa sodeloval pri snemanju že kakih sto plošč, še posebej pa slovijo njegovi dueti z basistom Nilsom Henningom Ørstedom Pedersonom (snemala sta Parkerjeve pesmi) in elektronske raziskave z Jasperjem Van't Hofom, ki je pred leti skupaj z Wolfgangom Daurerjem navdušil občinstvo v Križankah. Prepričan sem, da bo napovedani Sheppov koncert v KDIC eden od blestečih trenutkov v zgodovini jazzovskih koncertov v Ljubljani. Sheppov jazz bo zadovoljil tako jazzovske gurmane kakor tudi jazzovske laike, zato si na koledarju obkrožite devetnajsti april z rdečim svinčnikom!

Za zaključek pa še ena misel Archieja Sheppa, virtuoznega instrumentalista, skladatelja, aranžerja, profesorja teorije in zgodovine jazzja ter pisatelja: »Jazz je glasba, o kateri čutim, da je ogrožen primerek. Danes so vsi fantje taki kot jaz, počasi postajajo plešasti. Fantje, ki so bili mladi titani, sedaj nastopajo kot veterani — kalejdoskopsko in retrospektivno. Človek začenja videti, da se mu dogajajo enake reči, kakor ljudem drugih obdobj. Izumiramo tako, kakor je izumrl dinozaver.«

PETER AMALIETTI



**Druge umetnosti nas
prepričujejo, glasba pa nas
preseneča.**

**Eduard Hanslick
(1825—1904)**

MAX ROACH — ŽIVA LEGENDA

»Odkrivati moramo vlogo tolkal in ritma v naši glasbi. Verjamem, da je vsako melodično in ali harmonsko novost v jazzu spremljala vzporedna ritmična novost, na primer: Louis Armstrong in Baby Dodds, Lester Young in Jo Jones, Charlie Parker in Max Roach, John Coltrane in Elvin Jones.«

ARCHIE SHEPP

Max Roach je pri osemnajstih letih zamenjal Kennyja Clarka v skupini Charlieja Birda Parkerja. To so bila leta največjega razcveta bebopa, ki sovpadajo z drugo svetovno vojno. Tako se je začela meteorska kariera Maxa Roacha, ki je dosegla višek sredi petdesetih let, ko je skupaj s Cliffordom Brownom (po mnogih mnenjih najboljši trobentač vseh časov) ustanovil kvintet, ki je v svojem triletnem obstoju (nasilno prekinjenem zaradi smrti Clifforda Browna) postal pravi model za vse kasnejše t. i. hardbop skupine. Max je istočasno sodeloval tudi s pianistom Theloniusom Monkom, kasneje pa s Charlesom Mingusom, ter veliko večino avantgardne jazzovske elite ZDA vse do današnjih časov, ko Roachova zvezda še naprej sije na jazzovskem nebu. Ko učenec postane mojster, ne bo nikoli več vajenec, to velja tudi za Roacha, kar smo imeli pred kratkim možnost tudi sami preveriti v dvorani KDIC.

Leto 1984 ni pomembno samo zaradi napovedi Paracelsusa in Georga Orwella, za Slovence je po-

membno tudi zato, ker v njem praznujemo četrto stoletje obstoja zdaj že tradicionalnega jazzovskega festivala. Maxov nastop v Ljubljani je bil kaj primeren uvod v letošnjo jazzovsko koncertno sezono v Ljubljani. Ob kakršnemkoli kritiziranju kulturne politike naše slovenske metropole se moramo seveda zavedati, da poleg izvoljenih in kvalificiranih ljudi, ki to politiko izvajajo in katerim lahko na besedo verjamemo, da to počnejo z najboljšimi in najčistejšimi nameni, pa vsako kulturno politiko tudi okus občinstva, saj so tudi v kulturi upoštevana načela in merila povpraševanja in ponudbe, le da je tu stvar verjetno malo bolj zapletena, saj se okus občinstva v veliki meri oblikuje prav s ponudbo, nekako po pravilu, da si ne moremo želeči nečesa, o čemer ne vemo, da sploh obstaja. Koncert Maxa Roacha s približno tisoč dvesto prodanimi vstopnicami nam je lahko nekakšen pokazatelj razširjenosti in priljubljenosti jazzu pri nas (predvsem v Ljubljani in seveda manj v bližnji in širši okolici). Ljubitelji jazzu bi se morali zavedati, da je vsak tak koncert istočasno tudi referendum ali manifest pristašev jazzu. S svojo prisotnostjo na jazzovskih koncertih vsakič na novo glasujemo za tako kulturno politiko, ki bi navkljub vsem deviznim problemom objektivnega izvora, ustvarila nekakšno »subjektivno težo«, ki bi na družbeni tehnični delitve finančnih sredstev enkrat prevagala tudi na stran ljubiteljev sodobne improvizirane glasbe in seveda tradicional-

nega jazzu, katerih pri nas ni malo.

Max Roach je po več kot štiridesetih letih aktivne, svetovno priznane kariere končno »zavil« tudi v Jugoslavijo.

S svojim kvartetom je priletel iz Amsterdama popoldne, na dan koncerta zgodaj zjutraj drugega dne pa je odpotoval v Barcelono. Tako kot ljubljansko občinstvo je bil tudi Max Roach s svojimi muzikanti zadovoljen z nastopom, posebej pa je še pohvalil akustičnost dvorane v KDIC, ter zvok tonskega mojstra Cankarjevega doma.

Kot suveren mojster tolkal je Max Roach začel koncert s solistično bobnarsko točko. Po dveh ali treh udarcih je bilo občinstvo nenadoma predstavljeno v Afriko — pradomovino jazzu. Po kakih petih minutah se se mu pridružili preostali trije člani kvarteta: tenorsaksofonist Odean Pope, trobentač Cecil Bridgewater in basist Tyron Brown. Prvi del koncerta je bil sestavljen iz solističnih izvajanj posameznih glasbenikov ali pa njihovih duetov z bobni. Odean Pope je z virtuosnim igranjem prvi (poleg Roacha) doživel velik aplavz, občinstvo se je počasi ogrevalo; dva basistova sola sta nam jasno pokazala njegovo tehnično dovršeno obvladovanje električnega basa, za kar je bil prav tako deležen navdušenege odobravanja občinstva, navkljub očitnemu pomanjkanju melodične in harmonske domiselnosti. V prvem delu je Roach še dvakrat očaral publiko: s solistično točko na vir-

blu in nato na stopčinelni. S svojim bobnanjem je zanikal svojo starost (šestdeset let) in dokazal, da je človek star natanko toliko, kolikor se počuti.

Med prvim in drugim delom koncerta je bila opazna razlika: če so v prvem delu prišli na račun predvsem ljubitelji sodobne (»klasične«) improvizirane glasbe in free jazzu, je bil drugi del poslastica predvsem za tiste, katerih glasbeni okus se nagiba k sodobnemu mainstreamu. Glasba je bila aranžirana, polna obligatov trobente in saksofona, ter izredno navdihnenih modalnih saksofonskih solov Odeana Popa, eden izmed viškov koncerta je bil brez dvoma njegov desetminutni solo v počasni baladi. Jazzovske balade so nekakšen preizkusni kamen vsakega pihalca. Največji saksofonisti so bili zmeraj mojstri balad. Odean Pope je dokazal, da je pri svojih šestinštiridesetih letih eden največjih živih tenorsaksofonistov. Na saksofon je sposoben igrati akorde (t. i. multifonija), saksofonske »flažolete« (t. i. »overtone«) prav tako pa je tudi eden od redkih pihalcev ali trobilcev (lahko jih preštetemo skorajda na prste), ki obvladajo posebno tehniko cirkularnega dihanja (t. j. istočasno vdihavanje in izdihavanje, nekaj, kar se zdi nemogoče).

Našteti tehnični dosežki dajejo Odeanovemu saksofonskemu raziskovanju posebne razsežnosti in so pomembni dodatki k izredno discipliniranemu, kontroliranemu, mehko zvečenemu in toplemu zvenu njegovega, na prvi pogled starega in obrabljenega saksofona znamke Selmer.

Medtem ko je bil Pope izredno razpoložen, pa se Cecil Bridgewater nikar ni mogel razživeti. Ostajal je v varnih srednjih legah, s svojo »cool« obarvano trobento, ki me je spominjala na Milesa Davisa, je zvenel kar nekako prehladno. Njegovih pet minut je prišlo v dodatku, ko je s pomočjo ustnika in domišljije oponašal govor in druge oblike sporazumevanja med ljudmi. Potem pa je odpeljal v klasični blues, pri katerem je mojster Max celo zapel nekakšno svojevrstno obliko »kričečega« blue-sa. Tyron Brown je še enkrat pokazal, kako zna igrati funky bas, in koncert se je končal.

PETER AMALIETTI



PLOŠČE KNJIGE



STRAUSSOV DON QUIHOTE

Pred kratkim je prišel na trg Straussov Don Quihote v izvedbi orkestra Slovenske filharmonije in dirigenta Boga Leskovića. Solista sta Ciril Škerjanec in Mile Kosi. Oznaka plošče, ki je izšla pri KPK RTV Ljubljana s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije, je LD-0879. Delo velja za eno izmed najduhovitejših Straussovih simfoničnih pesnitev in je za izvedbo zelo zahtevno: ne samo oba solistična parta solo viole in solo violončela, tudi orkestrski del je pisan virtuosno, čeprav ostajata oba dela, solistični in koncertantni, v estetskem ravnovesju. Izvedba na plošči kaže visoko raven solističnega pa tudi orkestrskega muziciranja, ki mu daje umetniško podobo dirigent Leskovića.

Skladbo je zelo dobro posnel tonski mojster Rudi Omota, montirala pa Emilija Soklič. Ostali sodelavci so bili še Bronislav Fajon (ovitek) in Ivo Petrič (komentar). S to ploščo smo dobili v roke eno izmed tehnično zahtevnejših del svetovne simfonične literature v izvedbi domačih poustvarjalcev.

PRIMOŽ KURET

DELAVSKA GODBA TRBOVLJE 1903—1983

Ob uspešnem koncertu trboveljske »pleh mus'ke« v Cankarjevem domu, je izšla še njihova plošča, ki obeležuje 80-letnico delovanja. Ansambel, ki je že večkrat dokazal svojo kvaliteto na gostovanjih in tekmovanjih v Evropi (na kar nas »opomni« že hrbtna stran ovitka — zlato odličje s tekmovanja v nizozemskem Kerkradeju) je posnel ploščo, s katero dokazuje svojo zaviljivo raven glasbenega ustvarjanja.

Na plošči je približno 35 minut koncertne glasbe, ki se pri nas verjetno redko sliši. Že uvodna Žumberška rapsodija Danila Bučarja (v predri Stjepana Dleska) kaže na izenačenost posameznih pihalnih in trúbniških sekcij. Mestoma je skladba precej gosto pletena, kar se zlasti čuti pri reprodukciji s plošče. Tudi izvedba »Pomorščaka« Haydna Wooda je izredno precizna in jasna. Melodične linije so zelo dosledno izpeljane, kar je zasluga dirigenta

Mihe Gunzka, vodenje skozi skladbe je točno, posamezni solo vstopi instrumentalnih skupin jasni, tudi dinamičnih nians ne manjka.

B stran plošče je predstavljena s tremi avtorji: Pi Scheffer (3 invencije), Lari Anderson (Trobentarjeva uspavanka) in Willi Löffler (Kralj diksija).

Tri na celi najboljše zazvenijo invencije plošči. Vsem odlikam, ki so omenjene nekaj vrstic više, se pridružuje še čvrst ritem. Tu izstopata še dva sola (flavta v drugi in trobenta v tretji invenciji — žal sta oba solista ostala neimenovana).

Štefan Guna igra »glavno vlogo« v Trobentarjevi uspavanki, za konec pa še malo dixielanda, ki je seveda bolj koračnica.

Producenti (B. Finžgar, A. Arnol, B. Rodošek) in tonska mojstra (J. Debeljak, Z. Ažman) so opravili veliko delo. Preprosto, a okusno je zunanji ovitek oblikoval Janez Bizjak, le kratka spremna beseda bi mogoče lahko pospremila to, sicer izvrstni ploščo.

DEJAN MESEC

GOA KVARTETA TONETA JANŠE

Nemo propheta in patria (nihče ni prerok v svoji domovini) so bile prve besede, ki so mi prišle na misel po krajšem telefonskem razgovoru s Tonetom Janšo, ko se mi je le-ta potožil, na kakšne težave naleti vsakič, ko »skuša« s svojim kvartetom nastopati v svoji domovini. Tone Janša vodi svoj kvartet (z zelo spremenljivim članstvom do lanske jeseni, ko je začela delovati njegova nova stalna zasedba — pianist D. Pečenko, basist L. Rebek in bobnar D. Gajič) od 1974 dalje. Večinoma nastopa v tujini — predvsem zahodna in vzhodna Evropa, pa tudi Azija — ter predstavlja jugoslovanski jazz širom po svetu, in zbira pohvalne kritike in ocene. Vodilna ameriška jazzovska revija **Downbeat** je na primer med drugim objavila tudi naslednje besede: »Jugoslovanski saksofonist Tone Janša, ki je študiral na Berklee College of Music v Bostonu mnogo dolgoje Traneu (nadimek Johna Coltranea, op. avt.) — njegovemu načinu graditve sola, uporabi trilkov, uporabi nekaterih njegovih fraz — čeprav v njegovem zvenu često obstaja »netranovski« prizvok in z-

kost, ki spominja na vzhodno evropska ljudska glasbila«. Avstrijski časopis **Neue Zeit** je objavil sledečo kritiko: »Popolnost in neukročnost. Relativno redko se zgodi, da štirje glasbeniki dosežejo takšno medsebojno razumevanje. Posledica tega je izenačenost, ki je služila Janšinih obširnimi improvizacijam. Kvartet je prepričljivo spreminjal v dejanskost tolikokrat citirano združevanje oziroma veselje ob mizuciranju. Janšine eruptivne kaskade zvokov so se ovijale okoli lesene konstrukcije prostora. Solistični deli in kompaktno skupinsko igranje so se dopolnjevali v nevsiljenem logičnem zaporedju.« Takih pohvalnih kritik bi lahko citirali še in še. Toda to so vse tuje kritike. Pri nas pa Janša v primeru, ko se javno govori o njegovi glasbi, naleti samo na »strupene« kritike laičnih poznavalcev jazzu, ki saksofona ali kakršnegakoli drugega glasbila sploh še niso držali v rokah.

Lansko jesen je Jugoton izdal ploščo Goa, ki je nekakšna kompilacija Janšinega delovanja zadnjih treh let. Tone Janša ni samo saksofonist, flavtist in dolgoletni vodja edinega stalnega slovenskega jazzovskega kvarteta, temveč tudi skladatelj in na omenjeni plošči avtor vseh skladb. Plošča se začne z naslovno skladbo **Goa**, kjer Janša igra sopransaksofon, ki je bil v modernem jazzu vse do Coltranea popolnoma zastavljen zaradi izredno težavne precizne intonacije. Po nekaj uvodnih taktih basista Bernda Deitricha, Janša poda temo te ritmične kakor tudi melodično orientarno obarvane skladbe. Ta orientalni prizvok nas sicer ne spominja toliko na Indijo kot pa na melodiko ljudstev in narodnosti Bližnjega in Srednjega vzhoda, pa tudi Balkana. Po navdahnjenem in dinamičnem solu sopransaksofona



se kvartet ustavi in solistično nit improvizacije prevzame bas, ki nas z aritmičnim rubatom popelje v andaluzijske in katalonske pokrajine. Njegov »flamenko bas« je v tej skladbi na mestu ravno toliko, kolikor je Goa bivša portugalska kolonija. Nato Janša spet odigra temo ter chorus kaotične svobodne improvizacije. Desetminutna skladba, posneta 1982. leta v studiju 14 je končana.

Drugo skladbo je Janša poimenoval **Trainin'**, lahko pa bi imela tudi naziv (Col) **Tranin'** saj gre za skladbo v stilu hardbopu iz petdesetih let, ki nas spomni na Coltraneovo muziciranje še iz časov, ko je igral v kvintetu Milesa Davisa. Izreden tempo, ki ga ritmična sekcija Avsenik-Novak-Divjak dobro obvladuje, ter prepričljiv solo tenorsaksofona, v Janševi artikulaciji pa je čuti vplive Johna Coltranea (kar zame ni nikakor Janšina slabost, temveč kvečjemu prednost). Tudi solo pianista Slavka Avsenika ml. spominja na klavir enega od najljubših Goltranovih sodelavcev McCoya Tynerja. Za konec Janša spet poda osnovno temo skladbe, ki je polna vročih modulacij in sinkop.

Yatra je ime zadnje skladbe na prvi strani, ki je tudi edina posneta »v živo« in sicer na ljubljanskem jazz festivalu 1982. leta. Skladbo otvori pianist Dejan Pečenko z atonalnim free uvodom, ki ga preko kontrapunktične igre desne roke in »walking« basa v levi roki zaključijo z akordnimi strukturami, nakar se mu pridružita bas Adelharda Roidingerja in Tone z indijskim pihalom iz družine shinay (po zunanji obliki podoben klarinetu, jeziček pa je podoben fagotovemu). Končno se jim pridruži še bobnar Divjak in skupaj odigrajo ostinatno temo, ki se kaj kmalu razlije v kaos modalne improvizacije iz katere z novo ostinatno temo (parafrazo prve) odpelje Janša.

Druga stran plošče se začne s skladbo **Stroll And Flight**, ki je najstarejši posnetek na plošči (iz 1981. leta) in je navkljub temi in domiselnim kompozicijskim prijemom »postfree jazz« še najmanj učinkoviti del sicer dobre plošče, saj prvemu delu desetminutne skladbe primanjkuje t.i. swinga oziroma ritmičnega poleta (navkljub naslovu skladbe, ki omenja polet), to pa je tisti osnovni element, ki — vsaj po

KNJIGE PLOŠČE



mojem mnenju — označuje vsak pravi jazz. Okornost ritmične sekcije, ki je ista kot pri Trainin' izgine za nekaj trenutkov v solu pianista Avsenika. Jazzisti vedo, da je natežje vzdrževati občutek swinga pri skladbah v počasnih tempih, v kakršnih je tudi ta skladba, vsaj v prvem delu. V drugem delu, ob spransaksofonskem solu, ko je tempo dubliran (podvojen) skladba šele zaživi, živahen saksofon poln zvočnih domislic in presenečenj sklaJbo tudi zaključji.

Zadnja pesem **Black Time** je izredno lirična pesem, kjer se nam Janša predstavi kot suveren mojster flavte, kot »jazzovski antipod Irene Grafenauer«. Ta konvencionalno zastavljena skladba je brez dvoma višek plošče tako po feelingu, t.j. občutenju, ki prežema skladbo, kakor tudi po solističnem delu Janšinih takratnih spremljevalcev pianista Andyja Lummpa, Roidingerja in Divjaka. »Ta posnetek je tudi najbolj svež, saj je iz 1983. leta.

Tone Janša je ena redkih zvezd stalnic našega jazzističnega slovenskega neba, ki pa večinoma nastopa v tujini. Zato mu lahko oprostimo angleške nazive, ki jih izbira za svoje skladbe. Toneta bi lahko v šali imenovali »Gorenjski slavček« ali pa »slovenska inkarnacija Johna Coltranea«, pri čemer je najlepše to, da je Janša od svojega idola prevzel tudi njegov raziskovalni duh, ki se ne zaustavi niti za trenutek, temveč gre najprej k novim obzorjem, novim zvočnim prostranstvom, ki ga čakajo še neodkriti za naslednjim »glasbenim vogalom«, v sledeči glasbeni izkušnji.

PETER AMALIETTI

ARTUR RUBINSTEIN MOJH MNOGO LET II.

Leta 1939 je čakala pianista Arturja Rubinsteina turneja po Severni in Južni Ameriki, Južni Afriki in Avstraliji. Z družino se je odpravil čez Atlantski ocean in se za dvanajst let naselil v bližini Hollywooda. Znašel se je v družbi filmskih zvezdnikov od Garryja Cooperja do Grete Garbo, znanstvenikov in umetnikov od Thomasa Manna do Alfredda Einstei-

na. S strahom je zasledoval Hitlerjevo zasedbo rodne Poljske, katastrofo Francije, napad na Sovjetsko zvezo in grozni holokavst nad Židi. Še Rommlor poraz v Afriki, neuspah nemške armade pri Stalingu gradu in izkrcanje zaveznikov v južni Italiji so ga navdali z upanjem v lepšo bodočnost.

Postal je ameriški državljani. Odprla so se mu vrata vseh velikih koncertnih dvoran, igral je z najslavnejšimi orkestri in pod najboljšimi dirigenti. Postal je bogat, pa tudi izbirčen v umetniškem pogledu. Imel je že prekaljen umetniški okus, vendar ni vedno našel ustreznega razumevanja pri umetniških sodelavcih. Nekaj zanimivih tovrstnih pripetljajev opisuje v drugi knjigi spominov takole:

»Spominjam se skušnje za Beethovenov koncert v G-duru, ki smo jo imeli na prizorišču Hollywood-Bowl nekega vročega dopoldneva z angleškim dirigentom sirom Thomasom Beechanom. Bil je slabe volje, jaz pa tudi. Klavir je stal na robu školjke in ko sem odigral svojo začetno frazo, sem moral čakati, da je orkester preigral dolgo pasažo. Tistega dne je bil sir Thomas nadvse nestrpen. Po vsakem drugem taktu je orkester ustavil, z ostrimi kritičnimi besedami oštel tega ali onega godbenika in v neskončnost ponavljal isto pasažo; pri vsem se niti malo ni opravičil, ker me je pustil sedeti v srajci s kratkimi rokavi, da me je žgalo vroče sonce. Ko sem končno smel položiti prste na klaviaturo, sem bil precej razgret v vseh ozirih. Do konca skušnje sva z Beechanom izmenjala le kratke besede o tempih in končala v neprikriti sovražnosti.

Na parkirišču sem se spravil v svojo čisto novi Cadillac in tedaj se je kdove



odkod prikazal sir Thomas. »Veste kaj, moj dragi,« je rekel nadvse vljudno, »stanujem pri svojem prijatelju iz Metropolitanke, in sicer je doma v vaši sosesčini. Bi bili tako prijazni in me vzeli s seboj?«

Roke so me še pekle od sonca, vendar sem hladno rekel: »Seveda, sir Thomas, vstopite.« Na cesti je v meni zmagala slaba volja. »Res mi je v veliko čast, sir Thomas, da vas imam danes za sopotnika.« Prekipevajoč od strupa sem nadaljeval: »To je posebna priložnost. Tokrat prvič vozim sam. Šele zjutraj sem dobil vozniško dovoljenje...« — Ko je sir Thomas to slišal, se je skrčil od groze. Ker sem po dveh letih postal že izkušen šofer, sem se delal, da sem za volanom zelo živčen. Ubogi sir Thomas se je potil od stiske. »Pazite, pazite, tamle je rdeča!« »Hvala, sir Thomas, nisem je videl.« Ta igrica se je nadaljevala tri četrt ure. Ko sem ustavil, se je negotovo opotekel ven, me predrl z morilskim ogledom in šepnil: »Hvala.«

Nekoč sem pripravil Schumannov koncert pod vodstvom Georgea Szella. Tik preden sem odšel na oder, mi je nekdo povedal: »Stravinski sedi v loži.« To me je vznemirilo. Kot vemo, je Igor sovražil klavir, sovražil romantično glasbo, napisano za to glasbilo, in se mu je upiralo hoditi na koncerte s solisti. Zaradi njegove navzočnosti sem igral izjemno skrbno in nisem izpustil niti ene note. Naslednjega jutra je pri zajtrku pozvonil telefon. »Gospod Stravinski je — zate,« je rekla hčerka Eva. Vzdignil sem slušalko, pripravljen na trden boj. »Arthur,« je rekel Igor po rusko, »sinoči sem bil na koncertu.« »Da, vem. Zakaj nisi prišel k meni?« sem rekel suho. »Hotel sem slišati ta Schumannov koncert, ki ga nisem slišal še nikoli,« je rekel. »Veš, koncert je dobro komponiran, dobro zveni in je prav lep.« — Ha, ha, ha, sem pomislil; to je pa velika zmaga nad človekom, ki verjame v glasbo brez čustev.

Spominjam se še neke zgodbe iz Hollywood Bowla. Zgodilo se je, ko sem tam zadnjič igral s Sergejem Kusevickim. Petindvajset let je bil dirigent Bostonskega simfoničnega orkestra, malo pred tistim pa je šel v pokoj. Ponudili smo mu dva nastopa, prvič brez solista, drugič pa s solistom po lastni izbiri. Kusevicki je vztrajno zahteval mene, kar mi je bilo

zelo žal, ker sem po lastnih izkušnjah vedel, da je najslabši spremljevalec. Vendar nisem pozabil, kakó zelo mi je pomagal v starih časih v Rusiji, in ga nisem hotel užaliti z odklonitvijo.

Kusevicki je izbral Drugi koncert Rahmaninova. Dan pred najinim nastopom sem prišel ponj s svojim avtom. Pustil me je čakati v sprejemnici, prišel zelo elegantno oblečen pome, me po rusko trikrat poljubil, prijel pod roko in odšla sva proti dvigalu. Sredi hodnika je obstal in slovesno rekel: »Arthur, nekaj mi moraš obljubiti!« »Seveda, kaj pa?« sem odgovoril. »Moraš obljubiti brez vprašanja. Stara prijateljica sva in po mojem imam pravico, da od tebe slepo zahtevam častno besedo.« »No, če ne gre za to, da moram koga umoriti, mislim, da lahko obljubim kar koli.« — Tedaj me je prijel za roko in dejal: »Moraš mi obljubiti, da jutri po svojem koncertu ne boš igral dodatkov.« »To je nemogoče, zmerom pričakujejo dodatke.« »Arthur, obljubi si in moraš držati besedo,« je pristavil.

Takó slabe skušnje za koncert še nisem imel. Prvi stavek smo le s težavo končali skupaj. V drugem stavku sem vzrojil; njegov tempo je bil tako počasen, da mi je bilo zaradi akustike na prostem čisto nemogoče izpeti dolgo melodijo. Ni se dal premakniti: »Arthur,« je vzkliknil, »to je takó lepo, da bi hitrejši tempo vse uničil.« Koncert sem odigral do bridkega konca popolnoma brezbržno in odšel brez besede.

Naslednjega dne je pred začetkom koncerta k meni v garderobo stopil uslužbenec in povedal: »Maeistro vas prosi, da bi prišli v njegovo sobo.« Kusevicki je udobno ležal na kavču. »Dragi prijatelj,« je rekel, »ne jezi se več name. Obljubljam ti, da bom v drugem stavku vzel tvoj tempo. Toda zapomni si: nobenih dodatkov.« »Seveda,« sem rekel, »če bo občinstvo vztrajalo, jim bom po zvočniku kratko malo povedal: Oprostite, ampak gospod Kusevicki ne prenese dodatkov, zato vas moram žal razočarati.« Nekaj časa je obstal pri miru in na čelu so se mu zasvetile potne kaplje. »No ja... no ja... Daj jim droben dodatek.« Po koncertu sem zaigral Chopinovo polonezo v As-duru, ki je sprožila tak vihar ploskanja, da sem moral zaigrati še dva dodatka.«

Povzel PAVEL ŠIVIC

PISMA

5. Povejte nam kaj o vaši najnovjši plošči!

To je Slovenski muzikant. Nastala je, ko sem bil na izboru popevke za Evrovizijo. Spoznal sem, da ni lahko kot posameznik zastopati republiko, saj čutiš, da takrat pričakujejo več od tebe. Imel sem precej treme. Takrat sem spoznal, kaj pomeni biti slovenski muzikant.

6. Katera vaša pesem vam je najbolj pri srcu.

Ne morem se odločiti, ker je vsaka moja pesem odraz nekega notranjega doživljanja. V Belindi pojem o ljubezenskem dožitju... Ob Mrtvi reki se spominjam na našo Mežo. Vse moje pesmi so izraz mojega doživljanja in tako se ne morem odločiti, katera mi je najbolj všeč. Vsaka moja pesem ima zame določen pomen.

7. Ko ploščo kupiš, večkrat razmišljaš, kako nastane. Povejte nam kaj o tem.

To je precej zapleteno. Vsa stvar se začne s tem, ko napišeš eno pesem, pa drugo in ko se jih nabere že nekaj, si zaželiš, da bi posnel ploščo. Izbereš splet pesmi, ki jih odobrijo v založbi in za katere menijo, da bodo ljudem všeč. Ko so ti dogovori končani, se proces nadaljuje v studiih. Napišejo se aranžmaji, dodajo se še drugi instrumenti in vokali. V studiu se to posname, odtisne se matrica in plošča se lahko izdelata. Ko so narejeni še ovitki zanjo, gre lahko na tržišče.

8. Pa še nekaj o vaših koncertih. Kakšno publiko imate najraje?

Nekateri pevci imajo zelo specialno publiko, rečimo samo mlado, otroke, ali samo starejše. Na moje koncerte prihajajo tako mladi kot starejši.

9. Ali radi požete po šolah? Kako se približate najmlajšim?

Mlajšim so bolj všeč spevne pesmi, saj so zanje lažje sprejemljive. Mladi večkrat tudi pojejo z menoj. Zato jim najraje igram. In pa seveda tudi zato, ker imajo mladi pošteno mnenje in iskreno reagirajo na pesmi.

10. Kaj pa trema? Se morda spominjate kakšnega prijetnega ali pa manj prijetnega dogodka z vaših koncertov?

Nimam posebnih težav s tremo. Še najbolj me je dajala na izboru popevke za Evrovizijo. Tam sem imel tako tremo, da sem kar zakuhal na odru, verjetno sem čutil večjo odgovornost. Na drugih koncertih pa nimam treme.

11. Imate kakšnega vzornika?

Na začetku moje glasbene kariere, ko sem bil star 15 let, sem imel mnogo vzornikov. Iskal sem svoje idole. Moja glasba je bila takrat raznolika. Poslušal sem vse vrste glasbo od HARD ROCK do COUNTRY glasbe. Takrat je name precej vplival tudi Andrej Šifrer. Rad bi, da bi nastajalo več takšne glasbe,

ko jo delava z Andrejem in da se glasba ne bi delala po naročilu. Nekateri pišejo pesmi samo zato, da postanejo hit in da na ta račun zaslužijo.

12. Kdo prireja vaše koncerte?

Lahko rečem, da gre kar za nekak spekter prirediteljev: od društev do mladinske organizacije in raznih intencij, kot so Harmonija, Lira.

13. Kdo pa odloča o vašem nastopu na televiziji?

TV kroji sam program po okusu poslušalcev. V zabavnoglasbene oddaje pač povabijo izvajalce, ki so trenutno bolj priljubljeni, torej jih ljudje želijo slišati ali gledati na TV.

14. Ali vam popularnost godi?

Temu jaz ne rečem popularnost ampak priljubljenost, ker se mi zdi to lepša beseda. Priljubljen biti med ljudmi pa je gotovo prijeten občutek.

15. Naša radovednost bi rada segla tudi v vaše zasebno življenje. Ste nam pripravljene o tem kaj povedati?

Da, seveda.

16. Koliko ste stari?

23. let.

17. Ste edineček?

Da.

18. Kje živite?

V Ravnah.

19. Imate dekle? Ste ji napisali kakšno pesem?

Imam veliko prijateljic. Pesmi o Belindi in podobne so pa bile seveda namenjene bolj samo enemu dekletu.

20. Kaj pravijo vaši starši k vašem petju in vaši slavi?

Najprej je bilo nekaj deljenih mnenj o tej moji glasbi. Toda vztrajal sem, ker v svojo glasbo verjamem. Sem pa tudi zelo kritičen do pesmi, ki jih dam med ljudi, pri tem čutim veliko odgovornost. Vesel sem, da me ljudje poslušajo in me imajo radi.

21. Vaša največja želja...?

Teh je veliko, ena izmed njih pa je, da bi bil mir.

22. Če bi se še enkrat rodili, bi bili...?

To! To, kar sem.

23. Vsi vemo, da je slava minljiva, kaj boste počeli potem, ko ne boste več tako priljubljeni, kot ste sedaj?

Nekateri nehajo biti popularni, ker se sami ne trudijo dovolj, da bi taki ostali. Mislijo, da če so dve ali tri leta v vrhu, da je potem njihova slava neminljiva. Če pa delaš pošteno in da je tvoja glasba realna in življenj-

ska, je popularnost pravzaprav težko minljiva. V tujini je ogromno glasbenikov, ki so desetletja popularni, njihova popularnost sicer nima hitovskega obsega, toda na nek način so prisotni na glasbeni sceni. Zase bi sedaj težko rekel, kako bo. Vem, da se z glasbo rad ukvarjam, upam, da bodo moje glasbo ljudje še naprej radi poslušali, morda ne toliko kot sedaj, toda določen krog mojih poslušalcev bo verjetno ostal. Mogoče bo moje pesmi kdaj pel kdo drug, drug popularen pevec. Verjetno pa bo celo moje življenje povezano z glasbo.

24. Imate še kakšnega konjička?

Z glasbo se ukvarjam 12 ur na dan, torej mi ne preostane časa za nič drugega.

25. Bi nam radi še kaj povedali?

Danes je bilo na vaši šoli enkratno, imeli smo se »lušno«; meni je bilo všeč, ker je bilo vzdušje prijetno.

Naš intervju je bil s tem končan. Spoznali sva, da so bili odgovori našega priljubljenega pevca iskreni in življenjski, kot je iskrena in življenjska njegova glasba.

V imenu učencev naše šole in seveda tudi v imenu dopisniškega krožka pa sva ga povabila, naj nas še kdaj obiše.

**Maroša Tadeja,
Cajhen Andreja,
Zeme Nada, 8. a
Dopisniški krožek**

**Osnovna šola
Primoža Trubarja Laško**

Ob koncu maram omeniti še dve pismi, ki poročata o dveh glasbenih dogodkih. Prvo je prišlo iz Novega mesta, kjer so priredili razstavo o znamenitem skladatelju Josephu Haydnu. **Janja Retelj** iz 6. a razreda **OŠ Grm v Novem mestu** sicer ne omenja, kje je bila razstava (pripravila jo je glasbena šola v dvorani Marjana Kozine v Novem mestu ob obletnici J. Haydna), vendar končuje, da ji bo razstava za zmeraj ostala v spominu, ker je podrobneje spoznala še enega skladatelja, za katerega je dosedaj vedela le ime.

Drugo pismo je prišlo iz Ljubljane. **Nataša Kogovšek, osmošolka z OŠ Danila Kumar** je članica mladinskega pevskega zbora RTV Ljubljana in je napisala nekaj o dejavnosti svojega zbora, predvsem o zanimivi predstavi »Glasbeni humor 18. stoletja«, ki je bila v februarju v ljubljanskem Cankarjevem domu, pa tudi o drugih nastopih. **VAŠ UREDNIK**

Dragi braici,

tokrat je prišlo od vas nekaj zanimivih pisem, med katerimi je tudi posebna publikacija z naslovom **RAD IMAM GLASBO**, ki so jo izdali na osnovni šoli Anton Ukmar v Kopru. Izvlečke iz tega precej obsežnega glasila bom objavil v prihodnji številki naše revije, prav tako pa bom za prihodnji prihranil zanimivi pismi **Sonje Zver** iz Bakovec in **Zorana Sunjaka** iz Laškega. Tokrat mi namreč primankuje prostora, ker sem med prispevki izbral pogovor s pevcem **Marijanom Smodetom**, ki so ga poslale članice dopisniškega krožka iz Laškega. Precej boljši je od tistega, ki sem ga dobil pred nekaj meseci, saj načena zanimiva vprašanja in je tudi dobro napisan. Zato sem se odločil, da ga objavim v celoti.

INTERVJU Z MARIJANOM SMODETOM

Zvedeli smo, da nas bo obiskal **Marijan Smode**. Bili smo navdušeni in polni pričakovanja. Ko je prišel, je v telovadnici nastal tak direndaj, da so nas tovariši učitelji komaj utišali. Z Andrejo sva bila pri dopisniškem krožku določeni, da po koncertu povprašava priljubljenega pevca o njegovem življenju in načrtih. Rad je uslišal najino prošnjo in pogovor je hitro stekel.

1. Kako se spominjate svojih prvih korakov v svet glasbe?

Igrati sem začel pri dvanajstih letih. Zbralo se nas je nekaj mulcev in smo igrali. Prvo kitaro sem dobil od sošolca. Kmalu sem se začel vedno bolj poglobljati v zabavno glasbo.

2. Kdaj in kje ste prvič nastopili pred publiko?

Najprej sem igral za prijatelje in družbo. Takrat sem seveda imel še precej treme. Prijateljcem je bila moja glasba všeč. Prvi moj večji nastop pa je bil v Šenčurju pri Kranju 1976. leta.

3. Tudi sami komponirate?

Vse delam sam: tekst, glasbo.

4. Kako nastajajo vaše pesmi?

Večkrat me sprašujejo, koliko časa potrebujem, da napišem kako pesem. Na to je težko odgovoriti. Pesem se rojeva v človeku in ko pride določen trenutek, jo napišeš. Moje pesmi so življenjske. Niso nobene fenomenalne stvaritve. Pojejo o vsakdanjih doživljajih.

Peta letošnja križanka pri- naša misel violinista Yehudija Menuhina: Glasba iz zmede ustvarja red. Vsi reševalci ste pravilno izluščili omenjeno misel, opravičiti pa se vam moramo zaradi napake, ki smo jo zagrešili pri opisih besed v desnem spodnjem kotu križanke. Namesto opisa »element iz skupine halogenov« bi moralo pisati Zid, kajti rešitev je Jud in ne jod. Seveda pa smo zaradi lastne napake upoštevali vse vaše rešitve ne glede na to, kako ste rešili to besedo. Zreb je med reševalci izbral STANKA ŠČAVNIČARJA iz Maribora, BOJANO VAVDI iz Šmartnega pri Slovenj Gradcu ter TATJANO POTOČNIK iz Smednika. Vsi trije prejmejo veliko ploščo Glasbene mladine Slovenije MLADI MLADIM.

Tokratno križanko, v kateri je misel znanega skladatelja, ki ga vidite na sliki, skušajte rešiti in nam rešitev poslati najpozneje do 20. aprila, na naslov REVIJA GM, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana. Trije izzrebanji reševalci bodo dobili veliko ploščo. Upoštevali bomo vašo željo po zvrsti glasbe, ki si jo želite, zato rešitvi pripišite, katero glasbeno zvrst najraje poslušate.



Fotografija LADO JAKŠA

NASLOV UREDNIŠTVA

Revija GM, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana, telefon (061) 322-367. Račun pri SDK Ljubljana, številka 50101-678-49381. Revija izide osemkrat v šolskem letu, celoletna naročnina za XIV. letnik znaša 100 din, posamezen izvod stane 13 din.

UREDNIŠKI ODBOR

Miloš Bašin (oblikovalec in tehnični urednik), Jaka Fürst, Lado Jakša, dr. Primož Kuret (glavni urednik), Igor Longyka, Mija Longyka (lektorica), Leon Magdalenc, Kaja Šivic (odgovorna urednica), Mojca Suster, Metka Zupancič in Mirjam Žgavec.


UREDNIŠKI SVET

Dr. Janez Höfler (predsednik), dr. Marija Bergamo (FF-PZE Muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Gregor Forte (GMS), Nena Hohnjec (PA Maribor), Jakob Jež (ZKOS), Marija Mesarič (ZDGPS), Dragica Cvetko (GMS), Lovro Sodja (ZDGPS), Jože Stabej (DGUS), Dane Škerl (DSS), Mojca Suster (GMS) in dele-

gacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

Revijo GM izdaja Glasbena mladina Slovenije, tiska tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani. Revija je oproščena temeljnega davka na promet proizvodov po sklepu Republiškega sekretariata za informacije 421-1-72 z dne 22. oktobra 1973. Sofinancirata jo kulturna skupnost Slovenije in Posebna izobraževalna skupnost za kulturo.

NAGRADNA KRIŽANKA

				SOZVOČJA	POKONČNE POSODE ZE TEKOČINE	INDUSTR. RASTLINA	NAJVEČJA CELINA	IZDELOVANJE IN PREDVAJANJE FILMOV	PREBVALECI ATEEN
				ŠARA					
				VRSTA RAZSTRE-LIVA					
				NOČE-VANJA					
				PLOSCIN-SKE MERE		JAP. DEN ENOTA			
				JURIJ DALMATIN		PLANINA V SV SRBIJI			
				15. DAN ME-SECA V RIM. KOLEDARJU	STIKI ROK IN TRUPA				
					OČANEC				
RIMSKA TISOČ		NEMŠKI PISATELJ V 19. STOL (Wilhelm)	ŽIVAL, KI RIJE POD ZEMLJO	BEBEC				AKTINIJ	
				NAJSEVER-NEJŠA DR-ZAVA V ZDA				NAPRAVA ZA TKANJE	
HODNIK Z VRSTO LOKOV NAD STEBRI					SPOŠTO-VANJE. SLAVA				DEL OBRAZA
CRNSKA ČETRTE V NEW YORKU					BRUCKNER NASPROTNO STANJE MIRU				
LETEV				16. IN 23. ČRKA		OTHELLOV NASPROT-NIK			
				NAROD NA CEJLONU		RENJ			
ERNST BLOCH			POŠAST KAOS				STEBLO TRTE		
FREZANJE							VALJEVO NAVLAKA		PRITOK ZAHODNE MORAVE V SRBIJI
SESTAVIL IGOR LONGYKA	RIMSKA BOGINJA JEZE	BOGASTVO. DENAR				VODJE BANJA			
		MEHAK TON. NAČ.							
NAZIV				ODISEJEV OTOK				IVAN BRATKO	
				IRIDIJ				IVANA KOBILICA	
RODILNI ORGANI						OPERNI SPEV			
GOTSKI KRALJ (370-410), KI JE ZAVZEL RIM						GLAVNO MESTO SENEGALA			

ČEMBALO NI EN SAM

Povod za ta pogovor je bil izid zanimive plošče z naslovom »Muzika XVII. veka«, ki jo je izdala založba RTB. Na njej čembalistka Smiljka Isaković igra skladbe angelških virginalistov, francoskih clavicenistov, nizozemskih, italijanskih in nemških skladateljev, ki so v baroku pisali skladbe za tedaj popularna glasbila iz družine instrumentov s tipkami — za virginal, spinet, čembalo. To je prva plošča pri nas, na kateri so skladbe posnete na avtentična glasbila oziroma na kopije glasbil iz tistega časa, ta glasbila pa sta izdelala **Boris Horvat** in **Marko Bjelanović** v Grožnjaju — v Mednarodnem kulturnem centru Glasbene mladine, kjer že nekaj let ob ostalih poletnih tečajih deluje tudi delavnica glasbil.

Boris, kako to, da si se, sicer po poklicu programer, začel ukvarjati s tem precej nenavadnim področjem?

Boris Ja, začelo se je prav v Grožnjaju, kjer ta delavnica glasbil deluje že kakšnih 12 let. Prvih osem let je vodil profesor iz Belgije delavnico za restavriranje orgel, zadnja 4 leta pa vodi delavnico midva s kolegom Mariom iz Beograda. Jaz sem na tečaj za restavriranje orgel prihajal od vsega začetka in v pogovorih s profesorjem je padla tudi misel o tem, da bi se poskusil v izdelavi čembala. Prvi poskus je dokaj dobro uspel. Zato sem se potem v stvar zelo resno poglobil; delal sem pri mojstrih v Belgiji in obiskoval razne poletne tečaje za gradnjo glasbil v tujini. Na enem takih tečajev sem srečal tudi Maria in zdaj nekako skupaj poskušava obuditi zanimanje za čembalsko glasbo in za čembalo kot instrument v Jugoslaviji, on v Beogradu in jaz v Ljubljani.

Redki danes natančno vedo, kakšne so razlike med temi instrumenti, ki so bili neke vrste predhodniki klavirja, in kakšne so razlike med modernim in avtentičnim čembalom. Za kakšna glasbila gre na omenjeni plošči in kakšne so v resnici te razlike?

Boris: Na plošči lahko slišimo tri instrumente: francoski čembalo z dvema manualoma in štirimi registri, ki so ga zaradi plemenitega zvoka uporabljali kot standardni solistični instrument, enomaterialni-flamski čembalo z dvema registroma, ki je zaradi prodornosti zvoka tipičen continuo instrument, ter virginal.

Ti čembali (če jih imenujemo kar s

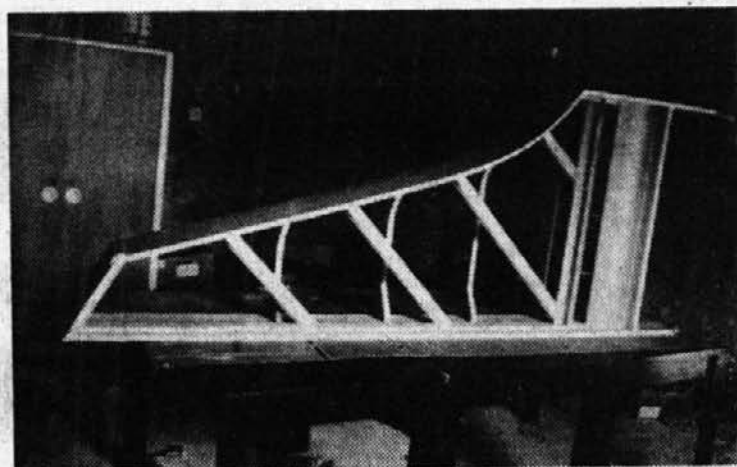
skupnim imenom in zanemarimo njihovo obliko in velikost), s katerimi je posneta plošča, so instrumenti, izdelani po izvornih iz 16. do 18. stoletja, zato jim pravimo avtentični instrumenti, saj po zvoku skoraj popolnoma ustrezajo instrumentom iz tistega časa, ki jih lahko danes vidimo v številnih muzejih po svetu. Ob teh pa poznamo še moderni čembalo, ki je proizvod 20. stoletja. Pojavil se je s prvo »renesanso« baročne glasbe, na začetku stoletja, izdelovati pa so ga začele tovarne klavirjev po vzoru klavirja, saj starih instrumentov niso več poznali — v celotnem 19. stoletju je bil namreč čembalo povsem pozabljen in tudi čembalistov ni bilo več. S tem je instrument postal bolj podoben klavirju in namenjen pianistom; po klavirskem vzoru je imel masivno konstrukcijo, debelo resonančno dno, klavirske strune, bolj grobo mehaniko in pedale za hitro menjavanje registrov, kar je pianistom, nesposobnim razmišljati o glasbi brez dinamike, nekako nadomeščalo pomanjkanje dinamike pri čembalu. Seveda pa ni smisel izvirnega zvona baročne glasbe v hitrem menjavanju registrov, ampak predvsem v artikulaciji.

V Jugoslaviji imamo v glavnem samo instrumente modernega tipa pred in povojne nemške (Neupert, Amer, Sperrhacker) ali francoske (Pleyel) izdelave; edini »zgodovinski« instrument ima ljubljanski Festival, če ne štejem glasbil, ki so nastala v grožnjanski delavnici. Treba je povedati, da glasbila, ki jih delava z Mariom, niso originali v tem smislu, da bi bili replikati starih instrumentov, ampak so dosti verne kopije v tem

smislu, da je zvok zelo podoben zvoku instrumentov iz 16. do 18. stoletja. Dobesedne kopije niso, ker se da danes včasih uporabiti boljše materiale in kakšno stvar izdelati na enostavnejši način.

Na splošno je na zahodu obujanje avtentičnosti zvoka in sploh raziskovanje gradnje glasbil in izvirne izvajalske prakse dosti bolj razvito in »popularno« kot pa pri nas. Verjetno se vidva z Mariom kot graditelja in glasbeniki (na primer čembalistka Isakovićeva), ki skušajo obuditi avtentični zven baročne glasbe, srečujete z mnogimi težavami in nerazumevanjem sodobnega poslušalca, ki je na splošno navajen na drugačen zvok. Kako je, po tvojem mnenju, z razumevanjem avtentične stare glasbe pri nas?

Boris: Pri nas s staro glasbo nimamo veliko izkušenj, saj se, vsaj po mojem občutku, ne izvaja mnogo — mogoče bolj kot zanimivost kot pa



kot reden koncertni program. Razen Ljubljanskega baročnega tria in beogradskega ansambla Renesans tudi nimamo nobenih ansamblov, ki bi se ukvarjali z avtentičnim izvajanjem stare glasbe. Ta dejavnost pa je v tujini zelo razvejana. Zadnjih dvajset let, ko doživlja baročna glasba na zahodu nekakšno drugo »renesanso« v tem stoletju, se to izraža v intenzivnem študiju baročne izvajalske prakse in gradnji posnetkov starih instrumentov. Ansamblov je veliko, zato se tudi snema ogromno plošč s staro glasbo, vse seveda na avtentičnih glasbilih. Kot zanimivost naj povem, da ti ansamblji uporabljajo predelane violine — standaednim violinam skrajšajo vrat in ga postavijo pod drugačnim kotom; tako dobijo mehkejši zvok, ki ustreza zvoku izvirne baročne violine.

V baroku pa niso bila drugačna le glasbila in izvajanje nanje, ampak tudi intonacija.

Boris: Ja, študij baročne izvajalske prakse vključuje tudi študij starih uglasitev. V baroku so se pojavljale vsaj dve do tri različne uglasitve, ki jih moramo uporabljati tudi danes, da glasba dobi svoj pravi smisel. Ob tem pa je bila tudi višina osnovnega tona »a« drugačna kot danes — ne 440Hz, ampak 415Hz ali celo 380Hz, kar daje glasbi nekako mehkejši značaj.

Današnje uho je navajeno na fizikalno enake poltone, takrat pa je bila ta »mehkoba« glasbe, ki jo omenjaš, posledica čistosti nekaterih intervalov »na račun« drugih intervalov; zato so izvajali glasbo le v nekaterih tonallitetah.

Boris: To je že res, ampak so znali izkoristiti to nečistost nekaterih intervalov. Zato bo mogoče komu plošča čembalistke Smiljke Isaković »na prvo poslušanje« zvenela malo razglašeno; ko pa se uho navadi, zna uživati v čistosti posameznih intervalov in v agresivnosti ostalih, saj so to značilnost skladatelji znali zavestno uporabljati.

Ker sva s tem pogovorom morda zbudila zanimanje za gradnjo glasbil, še to: bo delavnica delovala v Grožnjaju tudi letos?

Boris: Zelo verjetno. Seveda pa to ni le delavnica, ampak atelje, v katerem se tečajniki naučijo tudi regulirati in uglasiti čembalo, kar naj bi znal vsak čembalist sam.

MOJCA ŠUSTER