

M GLASBENA MLADINA A

Glasbena mladina

1. letnik XX. številka 5

máj 1990

cena 10 din



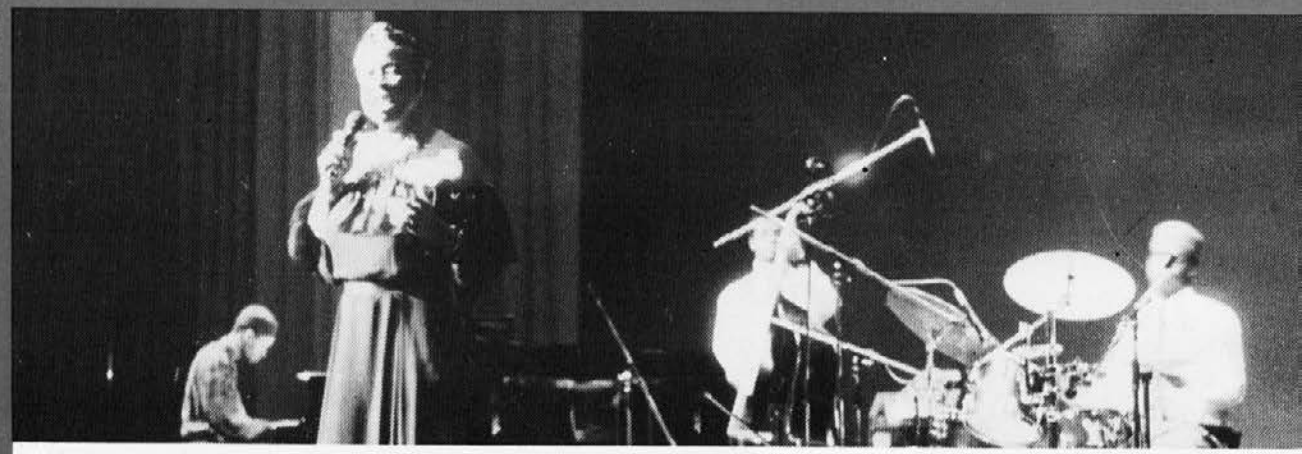
IZDAVAJELNIK * HARPOVA ZAVOD
MAY 1990



Foto Miha Čelar

Ob 130-letnici rojstva skladatelja Huga Wolfa se je letos zvrstilo že veliko prireditev. Koncerti, razstava, TV in radijske oddaje, izdaje knjig in posnetkov njegovih del, operna predstava Naš posnetek je s koncerta v Slovenski filharmoniji, na katerem je mezzosopranistka Eva Novšak-Houška zapela deset samospevov iz Španjske pesmarice in ciklus štirih Goethejevih samospevov.

Foto Miha Čelar



Aprila se je brez velikega pompa in publicitete v Cankarjevem domu dogajal prvi del 31. jazz festivala Ljubljana '90. Štiri večere so organizatorji namenili tujim jazz skupinam, na zadnjem, petem večeru pa je nastopila skupina Miladojka Younned. Otvoritveni koncert je odpela legenda jazza, ki smo jo v Ljubljani slišali že na 22. festivalu — Betty Carter s svojim triom.



Foto Miha Čelar

Ameriškega pianista poljskega rodu Misho Dichterja, izjemno iskanega interpreta romantične glasbe, ki ga uvrščajo v sam svetovni vrh pianistov, smo 28. marca poslušali tudi v Ljubljani. Izvajal je dela Bacha, Liszta, Bartoka in Rahmaninova.

VSEBINA

EHO	
Samotni Hugo Wolf, Jubilejno tekmovanje mladih glasbenikov v Beogradu, Sprehod po frankfurtskem glasbenem sejmu, Seviljski brivec na ljubljanskem odru	2—5
POGOVOR Z	
muzikologom Jirijem Fukačem	6—7
VAJE V SLOGU	
Prostor kot estetska-glasbena kategorija Glasba v likovni umetnosti	8—9
EKOLOG	
Izvajanje stare glasbe-spekulacija ali eksperiment	10
1 7 5 6 — 1 7 9 1	
Mozartova pisma	10
PISMA	
slovenskih skladateljev	11
K A Ž I P O T	
Glasbene prireditve 22. mladinskih kulturnih dnevov, Druga godba 90	12—13
IZ AFRIKE	
Afriško ozvezdje: Popularna glasba kontinenta	14
INTERVJU	
Die Kreuzen	15
PLASTIČNI RAJ	
Ocene plošč, kaset in knjig	16—19
STE B'LI?	
Zanimivosti z rock scene na straneh	20—21
NAGRADNA KRIŽANKA IN KVIZ	22
OD TOD IN TAM	
Zanimivosti iz glasbenega sveta	23
OGLASNA DESKA	24

Izdajatelj in založnik: Glasbena mladina Slovenije

Priprava in tisk: Grafični studio Cicero, Ljubljana

Uredništvo: Kaja Šivic, glavna urednica, Nataša Kričevcov, odgovorna urednica, Marjan Ogrinc, urednik za rock, Cvetka Bevc, Matjaž Barbo, Branka Novak, Miha Zadnikar in Mirjam Žgavec;

Neva Štemberger, oblikovalka in tehnična urednica,
Miha Hvastija, lektor.

Predsednik časopisnega sveta: Slavko Mežek.

Sofinancirata: Kulturna skupnost Slovenije in Izobraževalna skupnost Slovenije.

Revija izide osemkrat v šolskem letu. Po sklepu Republiškega sekretariata za informiranje št. 421-1-72 z dne 22. 10. 1973 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

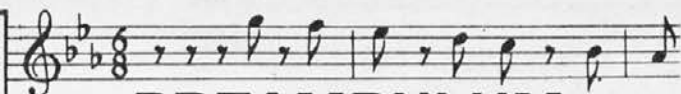
Z uredništvom Glasbene mladine se lahko srečate vsak delavnik med 9. in 13. uro na Kersnikovi 4/III v Ljubljani ali po

☎ (061)

322-570.

Radjska oddaja

Glasbo, o kateri pišemo v reviji, lahko poslušate v oddajah z naslovom DRUGA GODBA REVIJE GM, ki je na sporedu drugega programa Radia Ljubljana vsako drugo sredo od 22.20 do 23.00.



PREAMBULUM

O b slavnostnem trenutku

Številka revije GM, ki jo imate v rokah, naznanja slavje in prireditve v počastitev obletnice nastanka Glasbene mladine Slovenije (GMS) in začetka njenega aktivnega dela.

Spomin na začetne težave in skromne možnosti, od prostorskih do finančnih, ki smo jih morali prebroditi v času nastanka organizacije, je že precej zbledel. Vem samo, da smo se zgledovali po prvih vidnejših uspehih mestne organizacije v Ljubljani in v Mariboru ter pri že uveljavljenem delu GM na Hrvaškem in v Srbiji. Majhna skupinica mladih zagnancev, vztrajnih v svojih hotenjih, je bila prva znanička organiziranega dela na širšem območju Slovenije. Od vsega začetka smo načrtovali tudi lastno glasilo. Izid poskusne številke in odmev nanjo je pomenil prvi opaznejši uspeh v propagandi za načrtnejšo glasbeno življenje mladih in pri tem nakazal, da more glasilo postati nekakšna hrbtnica prizadevanj in dela, ki se ji ne smemo odreči. Pri pridobivanju privrčencev za širjenje gibanja GM smo se povezovali z mladinskimi organizacijami po občinah, z Zvezami kulturno-prosvetnih organizacij in s šolami.

V republiškem vodstvu se je v teh dveh desetletjih zvrstilo nekaj ekip, od katerih je vsaka zase pustila v delu organizacije svojo sled. Pri njihovi izbiri smo imeli vselej kar srečno roko. GMS je v teh letih v slovenskem kulturnem prostoru že priznana kot pomemben dejavnik pri načrtnem širjenju glasbene kulture in umetnosti med mladimi, pri čemer uživa tudi polno kulturnopolitično in razmeram primerno materialno podporo. Med nekdanjimi maloštevilnimi poklicnimi delavci moremo danes najti ugledne glasbenike in glasbene kritike, pedagoške, radijske in univerzitetne predavatelje in druge, kar je vsekakor v prid ugledu GMS.

Vsa ta leta našega živahnega dela se je z organizacijo in z njenimi nešteti glasbenimi prireditvami povežalo in z njimi ustvarjalno živelo veliko število mladih generacij, ponajveč šolajoče se mladine. Veliko med njimi jih je že zakorakalo v življenje, pri čemer sem prepričan, da je njihova navezanost na najrazličnejše glasbene prireditve, spočeta z našim organiziranim delom, že prerasla v trajno in hkrati globljo kritično navezanost na glasbo. To pa je tudi poglobljeni smoter gibanja in organizacije GM. Na koncu naj se zahvalim vsem, ki ste storili kaj, malo ali veliko za našo organizacijo in ji v teh 20 letih pomagali utirati pot pri širjenju in poglobljanju odnosa mladih do glasbene umetnosti in s tem do kulturne rasti doraščajočih generacij.

Miloš Poljanšek

SAMOTNI HUGO WOLF



Slovenj Gradcu, v Galeriji likovnih umetnosti sameva razstava, posvečena spominu Huga Wolfa, ki se je v tem mestu rodil 13. marca pred 130 leti. Prireditelj je razstavo odprl seveda ob obletnici in tisti dan se je tam gnetlo gostov, navadnih in eminentnih, iz Avstrije in Slovenije, še sončno vreme je polepšalo praznično lice mestnega središča. S pročelja glasbene šole, rojstne hiše Huga Wolfa, pa se, pospremljena z uradnim blagoslovom, od tega dne dalje ozira na prometno življenje bronasta skladatelja, kakršno si je zamislil kipar Mirsad Begić. Upajmo, da ji bo na tem položaju dano ostati na vekov veke — za razliko od usode reliefnega bronastega obličja, ki so ga dali Wolfovi občudovalci vzdati na pročelje že v letu skladateljeve smrti (1903. leta), potem pa je v času najbolj zaostrenih nacionalnih kontrastov komaj ušlo uničenju, za kar gre zasluga modremu gospodu Sokliču, župniku in osnovatelju dragocene muzejske zbirke. No, vendarle je tudi ta relief doživel mirne čase. Vzidan je v steno na dvorišču glasbene šole in če mu že ni dano opazovati živahnega življenja okoli sebe, lahko vsaj marsikaj sliši: železni repertoar lestvic, akordov in etud slovenjegraških učencev glasbe, od časa do časa pa, ko so v mali dvoranci koncerti samospetov, sliši zvoke, ki jih je s svojega osebnega obnebnja zvokov nabral in zapisal sam, Hugo Wolf, priznan kot eden največjih mojstrov te glasbene oblike. Ko je bil deček, torej v letih 1860 do 1875, si je na tem dvorišču izmišljal svoje otroške navihanosti, tu so odmevali njegovi klavirski in violinski prijemi, ko je imel komaj 5 let. In ko je leta 1867 v ognjenih zubljih izginjalo imetje Wolfovih, je očeta Filipa bolj kot vse drugo pretresala misel, da je nekje v ognju njegovo najljubše dete, ta mali, posebni otrok, s katerim sta skupaj uhajala v rajski svet glasbe. Strah je bil odveč, dečko je bil na varnem (kdo ve, ali je v Feuerreiterju/Ognjenem jezdecu, srhljivi skladbi za zbor in klavir oziroma orkester, skrit kak spomin na to družinsko katastrofo?), po tej nesreči pa nikoli več ni bilo kot prej. Skrbí, malodušje, pa še otroci, ki nikakor niso uspevali tako, kot sta starša upala.

Najbolj je očeta grizlo, da se svojeglavi Hugo, potem ko je dokončal štiriletno domačo osnovno šolo, ni mogel prebiti skozi gimnazijo niti v Gradcu, niti v častitljivem starodavnem Št. Pavlu, niti v Mariboru — povsod nedisciplinarnost, izkazana v nesramnem odgovarjanju profesorjem in nezanimanju za vse, kar ni sodilo v območje glasbe. Ni mu bilo mogoče dopovedati, da si je treba izbrati pameten poklic — poklic muzikanta ni ne donosen ne pameten (je pa čudovit, kot je oče vedel iz svoje izkušnje).

Toda ne, to bitje iz Slovenj Gradca oziroma Windischgratzta, ki je govorilo v

E H O
E H O
E H O



značilno zategovanem narečju svojega okolja (seveda nemškem) je, kakor gnano od notranjega, božjega ali kozmičnega ukaza (danes bi rekli, kot bi bil programiran za določen cilj) videlo pred seboj eno samo pot: glasbo. In sicer komponiranje. To pot je bilo treba prehoditi, ne glede na trnje in ovire, brez umika, brez blažilnih ovinkov. In v resnici se je tako zgodilo: svetlolasega drobnega dečka, ki je znal zabavno jezicati, zraven pa tudi duhovičiti na klavir, vedel pa se je prav osvežujoče odtrgano provincialno, je bogati meščanski krog na Dunaju vzel za svojega, mu omogočil, da je preživel, čeprav brez redne zaposlitve, pa tudi da je lahko svoje ustvarjalne moči sproščal v popolni samoti in tišini. Saj res — kakšni zvočni vtisi so ga spominjali na rodni kraj, njega, ki je bil tako občutljiv za zvok, da je bil v stanju klati kure, ki so ga spravljale v bes s svojim kokodakanjem, da je moral postreliti ptice pevke — nad čemer se je potem zgrozil, a ni mogel drugače; njega, ki si je v vlaklu moral zamašiti ušesa, da je prenesel drdranje koles, kot otroka pa ga je prav zvok lokomotive kot omamljenega pritegoval, tako da ga je sestra nekoč v zadnjem hipu rešila izpod koles?

V Slovenj Gradcu je tiste čase živel in delal kovač — nikoli ne bomo vedeli, koliko je njegovo kovanje prispevalo k odporu, ki ga je vse življenje čutil do rodnega kraja deček, ki je kot osemleten prvič z očetom obiskal opero v Celovcu in potem ves očaran doma na klavirju obnavljal odlomke. On, ki je vsako svojo skladbo napisal v posebej izbrani tonaliteti in prepovedal drdranje, se je moral v svojih miselnih prostranstvih gibati tam, kamor je nam „navadnim“ komaj mogoče priti, kjer ima zvok svoj skrajno natančno določen in iztanjšan pomen, od mogočnega fortissima, obarvanega z zvenenjem orkestralnih skupin, do trepeta krških razmerij med glasom in klavirjem. Prav na tem področju se je umetniku Hugu Wolfu poklonil za glasbo občutljivi svet in mu priznal mojstrstvo.

Ali je res na Slovenskem napočil pravi čas za Huga Wolfa, kot je kazalo spricho mega akcije SZDL-ja? Simfonični koncert v Slovenj Gradcu, posamezni koncerti samospetov, prevod knjige, televizijski film, priložnostna poštna znamka, obsežna razstava, referati v okviru Slovenskih glasbenih dnevo, uprizoritev opere Corregidor, pa še in še . . . Marsikaj od tega se je res dogodilo: simfonični koncert, razstava, odkritje spomenika, to je bilo dobro in obiskano in impresivno — ampak le tisti dan. Tistim, ki smo leto dni pripravljali TV film, ostaja grenak občutek, da zamujamo pravi trenutek, da bi lahko o Wolfu povedali kaj svojega — filma pa ne moremo posneti zaradi pomanjkanja denarja. Mnogo zanimivih podrobnosti je prineslo šest referatov na simpoziju (prispevali so jih Primož Kuret in Emil Frelj od naših, Margareta Saary in Leopold Spitzer z Dunaja, Lutz Lesle iz Hamburga in Elena Gordina iz Moskve), a prisluhnila jim je bolj komorna skupina poslušalcev. Nedvomno veliko bo o Wolfu izvedel bralec, ki se bo potrudil prebrati prevod Dorschlova dela. Toda dokler ne bo Wolf postal predmet poslušalcev, in to takih, ki so pripravljeni, ki si želijo slediti njegovi glasbeni misli, toliko časa se ne bomo mogli bahati, da smo Wolfa odkrili in da ga razumemo. Pa si upam trditi, da je v resnici Slovenec kot le kaj: naj kdo primerja njegovo življenje in delo z dognanji, ki jih niza Jože Pogačnik v delu „Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno, CZ, 88), ko ugotavlja, da je ta hrepenjski pojav usodno zvezan z globljo slovensko psihofizično osnovo, pojavlja se v naši ljudski pesmi že od 12. stoletja dalje. (Koincidenca? Avtor Rože čudotvorne, Ivan Cankar, je začel in kasneje nadaljeval svoje dunajsko življenje prav takrat, ko se je Hugu Wolfu začelo temniti obzorje zavesti in ga je čakala le še večletna agonija v dunajskem zavodu).

To omračenje — kakor tudi vse prejšnje življenje in delo — prav pretresljivo konkretno kaže slovenjegraška razstava. Ampak razstava sameva (in v začetku junija jo bodo zaprli). Slovencem je predaleč do Slovenj Gradca, da bi sočustvovali z nesrečno usodo Wolfa človeka. (Interesantno, kajne, da je Jože Leskovar, slovenjegraški ravnatelj glasbene šole, odkril, da je bil samosvoji umetnik čisto naše krvi.) Predaleč je Slovencem celo do koncertne dvorane, kjer poje Wolfa, recimo, izredna Eva Novšak-Houška. Jih bo privabila Ana Pucar-Jerič? Ali Marjana Lipovšek? Kdaj jih bo privabil sam Wolf glasbenik? Ki pač ni Volk (s čimer smo se sprijaznili), in še sreča, da je takrat tako trmasto rinil prav na Dunaj in da je teta pomagala pregovoriti očeta . . . No, Jožetu Leskovarju vsaj ne bo treba zardevati, ko bodo rojstno hišo velikega umetnika spet prišli obiskat oboževalci z Japonske. Lepo je urejena in mogoče bo kdaj v njej (ko bo denar) muzej Huga Wolfa, rojenega tu 13. III. 1860 in umrlega na Dunaju 22. II. 1903, pokopanega pa tudi tam v družbi glasbenih velikanov.

Jasna Novak

VIOLONČELO IN KOMPOZICIJA

*Jubilejno tekmovanje mladih
glasbenikov v Beogradu*

M

ednarodno
tekmovanje
Glasbene mladine v

Beogradu, ki je član mednarodne zveze glasbenih tekmovanj in ena najpomembnejših akcij Glasbene mladine na svetu, letos praznuje enak jubilej kot slovenska organizacija Glasbene mladine. To je bil tudi povod za podrobnejšo analizo doseganjih devetnajstih tekmovanj, na katerih je po objavljenih podatkih doslej tekmovalo kar 588 solistov in 116 komornih ansamblov. V vseh teh letih je v žirijah sedelo veliko najeminentnejših glasbenih osebnosti (Max Rostal, Andre Gertler, Pina Carmirelli, Teo Olof, Andre Navarra, Daniil Šafran, Kendall Taylor, Dubravka Tomšič, Pierre Pierlot, Leon Gussens, Biserka Cvejić, Rodion Ščedrin, Karen Hačaturjan . . .). Te so z dokaj visokimi kriteriji ocenjevale mlade pianiste, godalce, pihalce, trobilce, pevce, komorne ansamble in skladatelje, ki so se leto za leto vrstili na tekmovanju. Seveda ne gre pozabiti, da so mnogi mladi laureati tega tekmovanja pozneje dosegli velika priznanja tudi na drugih mednarodnih prireditvah ter potrdili pomembnost mesta, ki ga zavzema beograjsko tekmovanje v vrsti stopničk, po katerih lahko stopajo mladi glasbeni umetniki.

Dvajseto tekmovanje, ki se je odvijalo v zadnjih dneh marca, je bilo namenjeno skladateljem in violončelistom. S skladbami, ki so prispele na natečaj, je imela mednarodna žirija nemalo dela. V kategoriji koncerta za klavir in orkester se ni mogla odločiti za zadostno število del, ki bi jih lahko predstavili na finalu, med orkestrskimi kompozicijami pa je izbrala tri, ki so jih 24. marca v beograjski dvorani Kolarčeve narodne univerze izvedli beograjski filharmoniki pod vodstvom dirigenta Angela Šureva. Nagrada Grand prix za najboljšo simfonično delo, posvečeno petdesetletnici obstoja Glasbene mladine na svetu, je pripadla Nemcu Bernfridu Preveju, mlademu skladatelju, ki si je v svoji domovini že ustvaril določen sloves, saj pravkar komponira večje delo za hamburško filharmonijo. Njegova nagrajena skladba Brennend (Goreče) je požela deljene kritike, vsekakor pa mu nagrada obeta izvedbe. Drugo mesto v finalu je zasedla kompozicija Francoza Patricea Chaliloja, ki je laureat mnogih skladateljskih tekmovanj v Franciji, Belgiji, Italiji in drugod. Drugo mesto na beograjskem tekmovanju mu žal ni prineslo prav nobenih ugodnosti in zagotovil, da bo njegovo delo izvajano. Pač pa je Glasbena mladina Jugoslavije tretje uvrščenemu finalistu, jugoslovanskemu skladatelju Milošu Zatkalku dodelila svojo nagrado,

E H O
E H O
E H O

prejel pa je tudi nagrado Zlata harfa, ki jo po izboru občinstva podeljuje časopis Politika.

Mnogo bolj razburljivo, predvsem za publiko, je bilo tekmovanje violončelistov. Prijavilo se jih je več kot osemdeset in na tekmovanje jih je nazadnje prišlo 46 iz petnajstih držav, od Japonske prek Evrope pa do Kanade, Kube in Združenih držav Amerike. Raven izvedb je bila izjemna in mednarodna žirija se je odločila za šest finalistov, ki so v zadnjem preskusu odigrali koncert za čelo in orkester z beograjsko filharmonijo. Prav ta dva večera, najbolje obiskana, sta ena od najnižjih točk tega mednarodnega tekmovanja, kajti orkester svoji nalogi ni ali pa ne želi biti kos. Toda kljub na trenutke naravnost katastrofalni spremljavi so mladi violončelisti svojo vlogo suvereno odigrali do konca. Slišali smo šest izdelanih umetnikov, med katerimi so sijali komaj devetnajstletni Francoz Xavier Phillips (2. nagrada), dvaindvajsetletni Nемец Jens Peter Maintz (3. nagrada) in dobitnica prve nagrade Natalia Khoma (1963) iz Sovjetske zveze. Posebno nagrado Glasbene mladine Jugoslavije in še nekaj dodatnih nagrad pa je dobil jugoslovanski finalist Imre Kalman.

Kaja Šivic



Foto Velimir Savatic

Žirija je tretjo nagrado podelila nemškemu čelistu Jensu Petru Maintzu



Foto Velimir Savatic

Nemški skladatelj Bernfrid Preve — dobitnik nagrade Grand prix za najboljšo simfonično delo v pogovoru s sekretarko MIMO Biljano Zdravković

MEDNARODNI GLASBENI SEJEM

Frankfurt, 21.—26. marec 1990



Frankfurtu, sejmskem mestu, ki letos praznuje

750-letnico sejmov, vsako leto ob koncu zime priredijo tudi glasbeni sejem. To je največji tovrstni sejem v Evropi in na njem ne sme manjkati noben proizvajalec, ki hoče svoje izdelke, posebej pa novosti, predstaviti širši strokovni, novinarski in glasbeni javnosti.

Glasbenemu sejmu je bilo posvečenih pet razstavnih hal razstavišča, ki sicer obsega dvajset prostorov. Že teh pet prostorov pa po obsegu vsaj štirikrat presega velikost Gospodarskega razstavišča v Ljubljani. Kako uspešna je sejmska dejavnost v Frankfurtu, priča najvišji nebotičnik v Evropi, zgrajen v stilu čikaških zgradb, ki ga pravkar končujejo na sejmskem zemljišču.

Sejem je bil v grobem razdeljen na:

- glasbila s tipkami (klavirji, orgle, čembala),
- klasični glasbeni instrumenti,
- note, publikacije, knjige,
- elektronski glasbeni instrumenti,
- koncertna audio tehnika.

Sejem je imel tudi spremljajoče dejavnosti. Ves dan so se odvijali krajši koncerti, na katerih so popularni glasbeniki delali reklamo za proizvajalce svojih instrumentov. Nemška klavirska zveza je imela na sejmu posebno akcijo za popularizacijo tega že tako najbolj razširjenega klasičnega instrumenta. V okviru te akcije je na začetku sejma dobil posebno nagrado znani jazz pianist Chick Corea. Ob sejmu pa se je odvijal še tridnevni nemški jazz festival. Poglejmo si najbolj zanimive novosti.

Avtomatski klavir

Takšni klavirji so bili zelo popularni v začetku tega stoletja, ko še ni bilo gramofonskih plošč. To so bili po izgledu običajni klavirji, največkrat pokončni, ki so imeli vdelan mehanizem za sprožanje kladiv v skladu z informacijo o glasbi, ki je bila zapisana v obliki luknjic na papirnem traku. S posebej prirejenimi klavirji so svojo umetnost „zapisovali“ na te papirnate trakove pianisti tistega časa. Najbolj znan med njimi je bil Sergej Rahmaninov. Trakove so nato razmnoževali v stotine, podobno kot danes plošče. Tako je lahko vsakdo, ki je imel avtomatski klavir, doma poslušal „v živo“ izvedbe velikih umetnikov. Seveda je bila natančnost takšnega „posnetka“ omejena. Tipke so se res same vdajale po navodilih s traku, toda tempo in dinamiko je moral sproti regulirati „izvajalec“ skladbe, razen tega pa še pritisniti na pedala, vse v skladu z grafičnimi navodili na papirnatem traku, ki se je odvijal v posebnem okencu pred njegovimi očmi.

E H O E H O

S pomočjo digitalne tehnike je ideja o avtomatskem klavirju ponovno oživila. Kar trije proizvajalci so predstavili to „novost“, na letošnjem sejmu. Moderni avtomatski klavir nima več papirnatega traku, ampak računalniško disketo, zna tako „snemati“, kot „predvajati“ in razen na tipke „zna“ pritisniti tudi na pedala — klavir res samodejno in absolutno verno zaigra posneto skladbo.

Možnosti uporabe takšnega klavirja je nešteto. Klavirska pedagogika (profesor skupaj s študentom analizira njegovo igro), avtomatska klavirska spremljava solističnih instrumentov (solist bo lahko vadil doma ob pravem klavirju brez prisotnosti pianista — do sedaj so za to uporabljali plošče, posnete brez solističnega glasu), igranje skladb za klavir štiriročno (dve roki „igrata“ avtomatsko, dve „v živo“), posnetki vrhunskih pianistov (na naš domač klavir nam bo „igral“ recimo Pogorelič), mogoče celo uporaba na koncertu (pianist, recimo slabega počutja, bo samo „plaval“ preko tipk, v resnici pa bomo poslušali njegovo najboljšo izvedbo izpred let), pa še česa bi se lahko spomnili. Še cena, pianino znamke Yamaha, ki stane okrog 8.000 DEM, je z avtomatskim dodatkom za polovico dražji, seveda pa se lahko nadejamo postopnega padanja cen z razširjenostjo takih klavirjev.

Elektronski digitalni klavir

Elektronski klavirji niso letošnja novost. Prijetno presenečenje pa je bila zavidljiva raven kvalitete, ki so jo taki instrumenti dosegli. Z digitalno posnetim zvokom pravega koncertnega klavirja za vsak ton in glasnost posebej ni več moč ločiti zvoka (ki je seveda predvajan s pomočjo zvočnikov) digitalnega klavirja od posnetka koncertnega klavirja na laserski plošči. Z elektronsko vodenimi tipkami je tudi občutek pod prsti skoraj natanko tak kot pri pravem klavirju. Običajno imajo taki instrumenti do deset registrov, ob dveh ali treh klavirskih oponašajo še čembalo, orgle ali godala — vendar pa kvaliteta le-teh ne dosega osnovnih registrov. Priznam pa, da bi imel doma rajši tak elektronski nadomestek, kot pa za približno isto ceno cenen ruski pianino.

Fazioli novi Steinway?

Še eno prijetno presenečenje je bilo na sejmu v dvorani s klavirji. To so bili koncertni klavirji iz majhne delavnice Fazioli v bližini Benetk, ki izdelata samo nekaj deset klavirjev letno in ki deluje pod tem imenom šele pet ali šest let. S svojo produkcijo seveda ne more konkurirati klavirskim gigantom s tradicijo, kot so Steinway, Boesendorfer in recimo Yamaha, katerih letna proizvodnja gre v tisoče, zato pa jim uspešno konkurira s kvaliteto.

Medtem ko imajo vsi klavirji velikih tovarn približno enak zven, pa zvok Faziolijevih klavirjev bistveno izstopa iz poprečja in prepriča s svojo lepoto. Zvok je v primerjavi z drugimi plemenito pojoč, ni tako agresiven, vendar pa izredno poln, v diskantu ne postane neprijetno kovinske barve in v basu ne zamolke nerazločen. Vedno znova sem se ustavjal ob teh klavirjih (čeprav sicer nisem ljubitelj klavirja) in poslušal izvedbe profesionalnih pianistov, ki tudi niso mogli skrivati svojega navdušenja. Žal ima ta kvaliteta tudi svojo ceno, Faziolijevi klavirji so vsaj za polovico dražji od drugih . . .

Računalniki in glasba

Računalnikom (žal) ne moremo več ubežati, tudi pri glasbi ne. Slišali smo že za komponiranje s pomočjo računalnika, oblikovanje in pisanje partitur, analiziranje in sintezo zvoka, programiranje ritma in spremljave in tako dalje; presenečen tako rekoč ni več.

Z letošnjega sejma bi zato kot novost omenili prodor računalnikov na koncertne odre popularne glasbe, kar je bilo omogočeno z minituarizacijo in vedno večjo zmogljivostjo prenosnih računalnikov, ki so že dodatno posebej opremljeni za te namene (MIDI vmesnik). Zvočne barve, ki jih je bilo do sedaj možno samo studijsko generirati, sedaj lahko glasbeniki „ustvarijo“ neposredno na odru, ob tem pa računalnik nadzira še spremljavo, odmev, osvetlitev in še kaj.



Foto Mese Frankfurt/Dobrowski

Chick Corea ob kopiji klasičnega klavirja s konca 18. stoletja

Stavljenje not z računalnikom sicer tudi ni nobena novost več, dosega pa z izpopolnjenimi računalniki, natančnejšimi zasloni in laserskimi tiskalniki vedno višji kvalitetni nivo. Tudi programi za stavljenje not postajajo vse zmogljivejši. Omogočajo, na primer, „pisanje“ not neposredno z elektronske klaviature, avtomatsko poravnava not in taktov na strani za čim lepši izgled, združevanje in razzdruževanje posameznih glasov ter avtomatski prepis celotne skladbe v drugo tonalitet. Ob tem se lahko spomnimo J. S. Bacha, ki je skladbe v „čudnih“ tonalitetah, recimo v Fis duru, najprej napisal v eni od „domačih“ tonalitet, recimo v C ali G, v katerih je lažje razmišljati, in jih nato transponiral v Fis dur, da je lahko kompletiral svoj cikel vseh 24 tonskih načinov v dveh zvezkih preludijev in fug.

Boris Horvat

OB PREMIERI SEVILJSKEGA BRIVCA V LJUBLJANI

Ne mislite, da boste videli sijajno četrto Sevilje, se motite.

Če mislite, da boste videli pološčene salone, rokokojske mizice, lestence, drobcene korake, skrbno urejene pričeske, se ravno tako motite.

Pred vami bo zanikrna ulica z razobešenim perilom in s kantami za smeti, kamor Figaro prinaša izpraznjene steklenice in crknjene podgane. Svojo brivnico zapira s težkim železnim rolojem. Namesto ugajenih muzikantov v sluzbi grofovemu dvorjenju Rozini je krdelo čakajočih na denar. V Rozininem enosobnem stanovanju so obrabljena omara, hladilnik, televizor, štedilnik, banja. Žarnica s postrani obešenim senčnikom visi s tropa. S samozavestnimi, skoraj klovnovskimi koraki se Rozina kot razposajeno punčič giblje in teka po stanovanju. Njeni čevlji — pa ne samo njeni — imajo podaljšana stopala in tudi zato je vtis klovnovski. Namesto strumne straže se privali na hišno preiskavo v don Bartolovo hišo skupina zavaljenih ali pa pretegnjenih mož v uniformah močeradastih barv, spominjajočih na kroje elitnih odredov, pa tudi poteze kakšnega znanega obraza bi se našle. Sploh so kostumi bistvena sestavina tega Seviljskega brivca. Barvno so usklajeni s črno belim imenovalcem, razen prej omenjene črno rumene kombinacije in razen Rozinih barv, ki so razporejene kar se da nenavadno: rdeči razmršeni lasje — in razmršeno je Figaro sfriziral vse nastopajoče — z modro pentljo, rumena obleka, roza čevlji. Vsi imajo več ali manj poudarjene in oblazinjene zadnjice, odvisno pač od položaja in značaja osebe, v čemer vidim dober kostumografski posluš za ženketanje in eingljanje „dragocene kovine“, okrog nje se pač vse vrti.

E H O
E H O



Foto Tomaz Lankov

Opero Seviljski brivec so uprizorili kot burko. Lahko bi rekli tudi takole: skupina igralcev, ki so tudi pevci — ali obratno — je zaigrala igro o Seviljskem brivcu v okolju, v katerem živijo, z rekviziti, ki so jim pri roki. So pa zelo iznajdljivi, sproščeni in duhoviti. Veselje jih je gledati in veselje jim je prisluhniti. Norina Radovan je z igralskimi in pevskimi vragolijami dvignila avditorij kot že dolgo ne pomnimo. Božena Glavak je zapela kot v svojih gledališko najlepših letih. Moški del ansambla je moral režiser malo zakamuflirati, da so po pevski strani pokazali le najboljše. Pravi biser je bila že Lebaričeva epizodna vloga Fiorella, nadalje Paičeva kreacija Almavive, ki se je znal ponorčevati iz vloge ljubimca, spretni Figaro je bil Jaka Jeraša, pa v svojo možatost zagledani don Bartolo Ferdinanda Radovana in plahi, a ob cekinu nenavadno hiter don Bazilio Ivica Šariča. Tudi manjše vloge v interpretaciji Venčeslava Zdravca, Jožeta Butkovca in Zorana Lojka niso bile brezkrvne.

Delo režiserja Vita Tauferja, scenografa Daliborja Laginje in kostumografije Barbare Stupica lahko označimo kot uspešni debut na deskah ljubljanske Opere. Vodja zbora Andrej Misson tu ni imel posebno težke naloge, a jo je vestno opravil, dirigent Igor Švara pa je bil kar preveč akademski.

Zdajšnja uprizoritev Seviljskega brivca Gioacchina Rossinija — pripravili so jo v dvojni zasedbi vlog — je prav zabavna in bo nedvomno našla pot tudi do tistih opernih obiskovalcev, ki so jim prejšnje, kar klasične uprizoritve Brivca, globoko zlezle pod kožo.

Marjana Mrak

SLOVENSKI SAMOSPEV OD ČITALNIC DO DANES

P

od tem naslovom sta baritonist Samo Vremšak in pianist

Leon Engelman izvedla v dvorani Veronika v Kamniku tri zaporedne petkove večere slovenskih samospevov. Pohvale vredno dejanje, k uresničitvi katerega je pomagala Zveza kulturnih organizacij Kamnik, je seveda lahko le delno zapolnilo vse preveč zevajočo vrzel v tovrstni poustvarjalnosti pri nas. Posamezne skladbe sicer lahko slišimo na naših koncertnih odrih, zgoščen pregled, kakršen je bil ta v Kamniku, pa je za naše razmere prava redkost. V sporedih bi seveda lahko pogrešali koga od ustvarjalcev, vendar pa moramo upoštevati, da je bil Samo Vremšak primoran izbrati skladbe, odgovarjajoče njegovemu glasu, zato spričo odgovornega izbora ustreznih skladb tovrstni pomisleki odpadejo. V večerih, ki so bili delno konceptualno razdeljeni, smo slišali skladbe skladateljev Benjamina Ipavca, Frana Serafina Vilharja, Hrabroslava Volariča, Hugolina Sattnerja, Frana Gerbiča, Josipa Pavčiča, Josipa Michla, Zorka Prelovca, Antona Lajovica, Janka Ravnika, Marija Kogoja, Matije Bravničarja, Lucijana Marije Škerjanca, Blaža Arničiča, Pavla Šivica, Karola Pahorja, Marjana Kozine, Rada Simonitija, Vilka Ukmarja, Zvonimirja Cigliča, Jakoba Ježa, Sama Vremšaka, Milana Potočnika, Marjana Gabrijelčiča in Borisa Vremšaka. Kot iz naštetega lahko vidimo, je spored zajel slovenski samospev vse do najmlajše generacije, katere predstavnik je bil Boris Vremšak, sicer pa smo v vseh treh večerih lahko slišali marsikatero redko izvajano skladbo. Posebno pozornost pa so seveda vzbudili samospevi Marija Kogoja, tudi zaradi časovnega sovpadanja z izvedbo Črni mask.

Nobenega smisla nima iz množice izvedenih samospevov izpostavljati posamezne, ker bi bilo to nesmiselno in zelo pristransko. Tudi namen vseh treh večerov ni bil takšen.

V prijetnem vzdušju dvorane Veronika (ki je obenem tudi galerija) so samospevi zazveneli v skorajda intimnem vzdušju. Spročeno in tehnično odlično izvajanje tudi najzahtevnejših skladb (s strani obeh izvajalcev), na vseh treh večerih 12., 19. in 26. januarja je pripomoglo, da je bila publika navdušena. Celo obisk je bil relativno zadovoljiv za tovrstno prireditve. Ciklus Slovenski samospev od čitalnic do danes je torej uspel v vseh pogledih in prav bi bilo, da bi ga slišali tudi kje drugje, ne le v Kamniku.

Tomaz Rauch

MUZIKOLOGOM DR. JIRIJEM FUKAČEM

Muzikolog dr. Jiri Fukač je že pet let eden najizvirnejših gostov Slovenskih glasbenih dni. Zaposlen je na katedri za estetiko univerze Jána Evangelista Purkyne v Brnu, občasno pa deluje tudi na Bostonski državni univerzi v Massachusettsu (ZDA). Fukačevo temeljno in temeljito delo *Pojmoslovje glasbene komunikacije* je decembra 1989 po zaslugi urednice dr. Marije Bergamo, prevajalca Andreja Rozmana in založnika Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete UEK ugledalo luč črke tudi pri nas. O tej knjigi bomo več poročali prihodnjic in najbrž še kdaj pozneje, saj domnevamo — tudi zaradi spremnega pisanja Bergamove — da se bo mlada komunikološka veda v preučevanju glasbe še zelo razmahnila. Za Fukača je značilen med večino utilitarnih muzikologov tako redek teoretski napor, iz katerega se poraja eksaktno, definitorno, traktatno, pa obenem univerzalistično pisanje. Dokazal ga je tudi na letošnjih Slovenskih glasbenih dnevih, ko je v okviru simpozija Poezija in glasba predaval o simbolizmu in glasbi. Iz pogovora, ki sva ga imela med njegovim delovnim obiskom v Ljubljani, objavljamo najpomembnejše poudarke.

Vaš materni jezik je češčina, pa vendar je razprava *Pojmoslovje glasbene komunikacije* izvorno izšla v slovaškem jeziku in je sad skupinskega preučevanja znanstvenikov, ki ste delovali v Nitri. Zakaj ste šli v takšno osamo?

Povod za „selitev“ in delo smo dobili, ko smo hoteli obnoviti dejavnosti in izročila praškega lingvističnega krožka, pa je to postalo v glavnem mestu nemogoče. Seveda se nismo mogli inštitucionalizirati, toda skupno življenje nekaj pravih ljudi je omogočilo več prelomnih raziskav. Zdaj, ko ni več nekdanjih ideološko-političnih preprek, so se Jakobsonovi častilci zbrali tudi v Pragi in osnovati nameravajo staronovi krožek. Njihov cilj je, da bi dosegli raven znamenite bostonske lingvistične šole. Ne dvomim o njihovih sposobnostih, saj so se zlasti v matematični lingvistiki zelo izkazali, toda mislim, da se jim to dolgo ne bo posrečilo iz metodoloških razlogov. Petdesetletni premor se mi kljub vsemu zdi predolg.

Osebo ste se v Nitri ukvarjali z novo glasbeno teorijo, s komunikologijo; za koga ste ustvarjali knjigo?

Pisal sem predvsem za češke in slovaške študente, pa tudi za druge, o čemer pričča že simbol in zgodovinski pomen Nitre. Gre za mesto, grad, gradišče, središče nekdanjih Panonije in Velikomoravske kneževine. V tem starem slovanskem

POGOVOR Z



ozračju, če se še smem tako izraziti, so moji starejši kolegi v šestdesetih osnovali pomembno pedagoško središče in v njegovem okviru odprli tudi uspešen inštitut za komunikološko preučevanje jezika. Sčasoma, ko jim je teoretski uspeh že utrdil samozavest, pa so začeli na ta način raziskovati tudi umetnost in se razširili še za glasbeni oddelek. Po svoji sestavi se je inštitut zelo približal znameniti estonski komunikološki šoli v Tartu. Kar zadeva glasbo, smo si pozneje, ko je prišel v Nitro že moj rod, prizadevali, da bi na področja muzikologije, estetike in glasbene komunikologije aplicirali Jakobsonove in Mukarovskega dosežke iz tridesetih let. V modernem evropskem kontekstu pa so bile — na ožjem področju glasbene semiotike — naše usmeritve najbližje tistim iz bolonjske šole Umberta Eca. Pojmoslovje glasbene komunikacije, knjiga, ki je v dobri meri rezultat dolgoletnih naporov, je nekak digest naše šole, seznam posebnih muzikoloških definicij z nekaj sto poddefinicijami. Gre za poskus, da bi določili glasbeno funkcijo, kar naj bi bilo v posebno pomoč študentom, saj se ponuja kot enovit in zanesljiv sestav za zelo široka glasbena področja. Ta sestav ne omejuje, narobe, navzlic redkobesedni natančnosti omogoča lahke prehode celo na posebna področja specializirane znanosti.

Mar ne gre le za aplikacijo lingvističnega izrazja na muzikološko vsebino?

Nikakor ne, najboljši dokaz za to je morda moja osebna izkušnja iz New Yorka in Bostona, kjer sem imel priložnost, da sem srednjeevropske dosežke soočil z ameriško mislijo Austinovih in Pierceovih učencev. Seveda sem imel pri tem, v primeri s kolegi iz drugih držav, precej shojeno pojmovno pot že zato, ker se je ameriška teorija na teh znanstvenih področjih oplajala z dobro znanim češkim izročilom in ker v ZDA živi precej odličnih čeških lingvistov, ki so izšli iz teorije generativne slovnice. Moja osnovna teza je, da bi glasbi ne smeli kar počez podtikati miselnih paradigem poetike in poezije, saj imata poetika in poezija že nasploh prevelik vpliv na vse umetnostne teorije. Prav tako pa ni mogoče kar tako zapisati, da je glasba jezik ali znakovni sestav, ko pa je vendar jasno, kaj vse posebnega in zgodovinskega moramo v njej spoznati, če hočemo ta znak in njegov pomen postaviti v dejanskost. V moji knjigi te dileme morda niso vidne, ker je slogovno in teoretsko suha, priznam pa vam, da sem jih moral krepko premisliti. Poglejte, že resna in zabavna glasba, če grem na to raven, sta medsebojno zelo različna svetova. Ljudska glasba je spet sestav zase, saj jo opredeljujejo stroge temeljne etnične kategorije. Že v lingvistiki nastanejo velike težave, kadar kaže upoštevati ravni jezika, v glasbeni misli pa to pomeni razkol v vedah. Moje raziskovanje je bilo pojmovno, zato si nisem smel privoščiti razmišljanja na več „estetskih“ ravneh in sem se moral prisiliti k enotnemu vrednot. To je davek teorije.

POGOVOR Z



Kako so vaše delo sprejeli muzikologi, znanstveniki, ki so praviloma (empirično) specializirani in nenaklonjeni univerzalističnim teorijam?

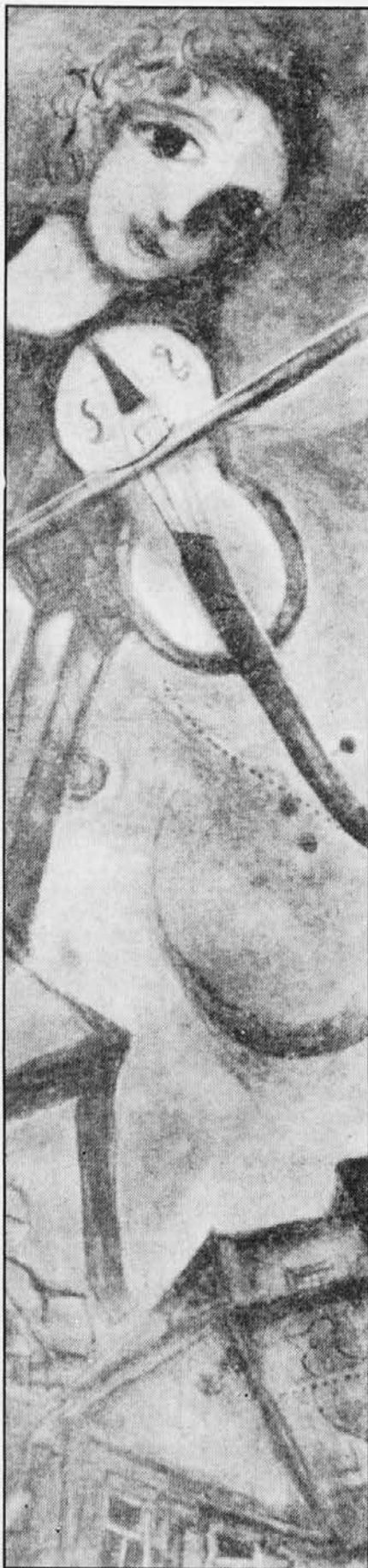
Čeprav se strinjam, da so muzikologi v glavnem res preozko usmerjeni, se mi ta težava še zdaleč ne zdi tako tragična kakor tisto, kar je v srednjeevropski misli povzročil nemški strokovni vpliv. Namreč, tista omejena svetovna nazora, ki ju imenujem artocentrizem in evropocentrizem . . .

. . . kar pomeni, da je vaša knjiga predvsem provokativna . . .

. . . Lahko bi rekla tudi tako, a v zvezi s pravkar povedanim bi vam rajši priporočil njeno nadaljevanje in nazornejšo različico Mit in resničnost v glasbi. V njej sem se trudil snov opazovati in preučevati tako, kakor so to počeli pisci traktatov, glasbeni teoretiki iz 16. in 17. stoletja, in šel tudi skozi naslednja stoletja znanstvenih spoznanj. Rdeča nit knjige je izraz nostratščina (= „naščina“), torej tisti miselni in jezikovni predsodek, ki nas izdaja, od kod smo. Seveda gre za metaforo, s katero sem hotel zajeti kategorizacijo prisvojenih (takšnih, ki nas omejujejo) pogledov na glasbo in kulturo. Pri tem ne mislim toliko na slojevito družbo, kolikor na sam predmet in znanstvenike. Težava je seveda v tem, da se v nostratščini (na primer Beethovnovem jeziku, jeziku razprav o Beethovnu, jeziku, ki je bil v evropskem preučevanju glasbe najpomembnejši od srednjega veka do Weberna in postmoderne) ne morete sporazumeti niti na cesti niti s pripadnikom mladega rodu. V diskurzu o glasbi so na različnih mestih pomembne povsem različne kategorije. Carl Dahlhaus tako govori kar o treh distancah: časovni, zavoljo katere pride do historizmov, prostorski, ki od ljudi zahteva oznake o eksotizmih, in o distanci socialnih struktur, ki lahko tega ali onega glasbenika, znanstvenika prisili, da tisto glasbo, ki jo igra ali preučuje, s tem pa tudi nezavedno favorizira, razglasi za najvišjo, najpomembnejšo, najbolje raziskano ipd. Evropocentrizem se lahko poveže tudi s tretjo distanco: Ameriški in ruski znanstvenik se bosta težko sporazumela o bistvu glasbe, o njenih izviri ali o teku.

Kakšen je razvoj komunikološke glasbene teorije v svetu?

Splošen pomen semiotike je prejkone znan, kar zadeva glasbo, pa ji je v Nemčiji zelo blizu raziskovalni koncept, ki izhaja iz etnologije in bioakustike; vzemite le, kar delata Kaden ali Tembrock. Ni mi pa znan model, ki bi, podobno kakor naš v Nitri, glasbeno sfero obravnaval tako široko, z vsemi pododdelki, pa pri tem ne bi pozabil na bistvene prvine med sprejemnikom, izvirom, producentom, spoštoval pomožne sestave, metakomunikacijo itd. Samo po sebi je razumljivo, da je v njem lahko prišlo tudi do nekaterih simplifikacij.



Vtis imam, da ste pojmovno-teoretsko bolj sociolog kakor muzikolog.

Širše vzeto imate verjetno prav, saj vsa Evropa komunikološko problematiko razume kot sociologijo glasbe. Toda o zgodovini tega razumevanja bi vam lahko več povedal kolega dr. Vladimir Karbusický. Najino sodelovanje je zgled, kako se lahko svoj čas bližnja teorija razvija v različnih okoliščinah, pod različnimi pogoji. On je namreč emigriral, tako da sva si dvajset let v glavnem dopisovala. Danes sem veliko bližje lingvistiki kakor on, ki je kljub nemškemu okolju, kar je zanimivo, v mnogočem ostal svetel glasnik „stare“ češke sociološke šole. Kar zadeva moj osebni razvoj v stroki, pa bi svoja spoznanja rad še razširil in poglobil, glavni teoretski cilj pa vidim v pisanju globalnega terminološkega pogleda na muzikologijo. Z njim bi skušal pomagati pri razumevanju evropske glasbene celostnosti in se — tako vsaj nameravam po zasnovi — ustaviti tudi pri velikem vplivu Amerike. Spet naj bi šlo za pojmoslovje, uporabil bi torej besedo, ki je na primer v nemščini ali angleščini neznan, in pomeni tisto, kar je za pojmovnimi znaki. Svojo koncepcijo bi torej rad hkrati preciziral in ji dal še sintetičen pomen.

Kakšne so danes možnosti za delo v ČSFR?

Če imate med vpraševanjem v mislih razmere, kakršne so bile pri nas še pred nekaj meseci, potem moram reči, da je prenekatera znanstvena disciplina povsem normalno delovala tudi nekoč. Tudi muzikologija je med vedami, v katerih, roko na srce, ni bilo briljantnih rezultatov, a so imeli njihovi raziskovalci dovolj akademske svobode in dosegli kar veliko tudi v svetovnem merilu. Zdaj se bomo morali seveda privaditi na precej novih uredjenosti. Kar se tiče finansiranja, bomo morali pozabiti na centralistično načelo slepe uredjenosti, to pa pomeni, da se ne bomo mogli naslanjati na nekdanjo inertnost akademskih inštitucij.

Od kod vaša zvestoba Slovenskim glasbenim dnevom?

Do Ljubljane imam prav lirski odnos, saj sem tu na velikem mednarodnem simpoziju, ki ga je leta 1967 organiziral dr. Dragotin Cvetko, celo začel sem bil z vašimi profesorji v dobrih stikih, kadar ni šlo drugače, pač samo pisno. Morda ne veste, toda prav Brno je kraj, kjer se je osnovala tudi najožja skupina, ki danes pomeni jedro Slovenskih glasbenih dni. Tematika posvetovanj mi je zdaj bližja, zdaj ne, predvsem hodim spoznavat slovensko glasbeno ustvarjanje in do nacionalnih problematik v strokovnem poročanju čutim vse spoštovanje, čeprav nisem strokovnjak zanje. Morda ima tod kaj vmes moj češki izvir. Upam še to, da bo izmenjava študentov med univerzama stekla bolje, kakor je šlo do sedaj.

Miha Zadnikar

PROSTOR KOT GLASBENO-ESTETSKA KATEGORIJA

Epizoda 2

Glasba v likovni umetnosti

Utopije zgodnje romantike

Literatura in slikarstvo zgodnje romantike sta pripisovala znotraj umetnosti glasbi najvišje mesto. Poleg Herderja, ki je zapisal podobne misli že pred tem, je v 90-ih letih 18. stoletja postala predstava o brezpogojni predanosti glasbi in njeni prevladi v umetnosti sploh vse bolj prisotna in priljubljena. Leta 1792 je Wilhelm Heinrich Wackenroder v pismu Ludwigu Tiecku napisal:

Edini pravi užitek je v pažljivem opazovanju tonov in njihovega poteka, v popolni predanosti duše temu toku občutij, ki te potegne za sabo. To lakomno vsrkavanje tonov je povezano z določenim naporom, ki ga ne moremo predolgo vzdržati.¹

Za Wackenroderja in Tiecka opravlja glasba funkcijo nadomestila religije. Slikarjem Rungeju, Schinklu in C. D. Friedrichu pomeni glasba pomemben zgled za lastno ustvarjanje. Tako uporablja Runge oblikovna načela fuge in simfonije, medtem ko poskuša Schinkel upodobiti izraznost glasbe in dela osnutke za opremo in načrte glasbenih dvoran. V fragmentih Novalisa najdemo sledečo radikalno zahtevo:

VSE je potrebno zvočno odslikati, silhuetizirati, šifrirati.²

S tega vidika bomo tudi lažje razumeli tedanjo navado, da so razstavljeni likovna dela spremljali z glasbo, kar naj bi intenziviralo njihovo likovno izraznost. Vodja Berlinskega stolnega zbora Heinrich Neihart je imel vse do 40-ih let 19. stoletja nalogo, da poskrbi za zborovsko spremljavo razstav.³ Podobno velja tudi za prikazovanje t.i. „živečih slik“. Prizore znamenitih slik so prikazali na odru in prenesli s tem iluzionistično perspektivo dejansko v tridimenzionalni prostor. Leta 1859 je v berlinski umetnostni reviji *Dioskure* nek kritik opisal takšno uprizoritev „živeče slike“.

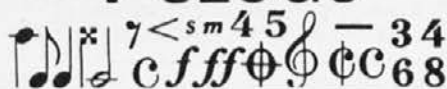
Pred nami se je zvrstilo šest slik. Delno je šlo za dela starih mojstrov, kot napr. Rafaela in Rubensa, ki so nam jih prikazali v povsem identičnih oblačilih in jih izvrstno osvetlili. Globok vtis, ki ga je vse to naredilo na gledalce, pa je bil tudi posledica tega, da se je v dvorani stegnilo in so resni zvoki orgel obdali nemo sedeče akterje in goste, da jim je zastal dih.⁴

Philipp James de Louthembourg, ki je med drugim iznašel „eidophysicon“ — uprizorjanje gibljivih slik z glasbeno spremljavo — je leta 1781 v Londonu predstavil tehniko „diorame“. Na prozorno podlago so narisali sliko (dvostransko), pri čemer so jo z osvetlitvijo od zadaj lahko delno spremenili.

O tem, da je diorame spremljala glasba, poroča Carl Gropius, ki je leta 1809 obiskal božično razstavo del Karla Friedricha Schinkla. Schinkel je od leta 1808 naslikal več kot petinštirideset dioram za gledališče Wilhelma Gropiusa, ki so jih ponovadi postavili v krogu. Diorame so

enkrat ali dvakrat v tednu spremljali s petjem . . . Glasbeno vodstvo je bilo v rokah Grella, Rungenhagena in drugih izvrstnih kvartetnih pevcev. Težko je opisati vtis, ki ga je celotna uprizoritev naredila na gledalce.⁵

VAJE V SLOGU



Tej tradiciji so tudi zapisana tista dela C. D. Friedricha, za katera je sam zahteval glasbeno spremljavo. Ker je hotel še povečati učinek svetlobe, je ustvaril transparente, ki jih je osvetljevala luč za papirjem. S tem je nadaljeval modni pojav svojega časa. Leta 1835 je carska družina kupila štiri Friedrichove transparentne slike, ki so nastale po osnutkih iz leta 1825/26. Gre za alegorije posvetne, religiozne in nebeške glasbe. Friedrich je želel, da bi glasbila, ki jih je naslikal s tradicionalnim simbolnim pomenom, tudi dejansko zazvenela. „Alegorijo posvetne glasbe“ naj bi spremljalo petje s kitaro, medtem ko naj bi pri „alegoriji religiozne glasbe“ zazvenela ob glasu harfa. „Alegorijo nebeške glasbe“, ki jo je naslikal kot podobo spečega glasbenika in treh angelov, ki z orglami v rokah lebdijo nad oblaki, naj bi po njegovem spremljali zvoki steklene harmonike.

12. decembra 1835 zapiše Friedrich v navodilih za postavitev sledeče:

Ko bi gledalca pripeljali v temno sobo, naj bi se kot iz daljave zaslislala glasba . . . , ki bi prehajala od temačne spremljave prve slike k posvetni glasbi druge slike, od tod dalje k duhovni glasbi tretje slike in dalje k nebeški glasbi četrte slike. Nek dobi poznavalec glasbe, ki sem mu razložil svoje mnenje, je bil takoj pripravljen prinesiti mojo predstavo o tem na notni papir. Preden bodo slike razstavljene, bo potrebno imeti nekaj vaj, da bo slikarstvo v pravem odnosu do glasbe in da se bo medsebojno podpiralo . . .

S spoštovanjem Vaš vdani C. D. Friedrich.⁶

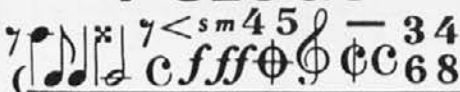
Delo, ki ga v tej zvezi najpogosteje omenjamo, je delo Philippa Otta Rungeja *Časi*. Že dolgo pred nastankom tega dela je Runge stremel za združitvijo umetnosti in v ta namen ustvarjal stenske poslikave. Tudi *Časi*, o katerih leta 1803 zapiše, da jih je ustvarjal kot simfonijo, naj bi uporabili kot stensko dekoracijo. S L. Tieckom, ki se je lahko z Rungejevimi *Časi* povsem identificiral, je Runge korespondiral o nastanku „spremnega poetičnega besedila“. Rungejev brat Daniel domneva, da so kot spremljavo cikla *Časi* nameravali uporabiti skladbo Ludwiga Bergerja.⁷ Ludwig Berger je bil skladatelj in Rungejev prijatelj v skupnem dresdenskem obdobju. Berger je postal kasneje učitelj Felixa Mendelsohna-Bartholdyja. Toda Rungeju ni zadoščala povezava njegovih slik z besedilom, ki ga je predelal Tieck, in z Bergerjevo skladbo. Sledeči citat to jasno pokaže. 12. 2. 1803 piše Runge Danielu:

Moje štiri slike, njihova veličina in vse, kar se iz njih lahko razvije: skratka, ko se bo to enkrat razvilo, bo to abstraktna slikarska fantastičnoglasbena pesnitev z zbori, skladba za vse tri umetnosti, za kar naj bi arhitektura ustvarila prav poseben prostor.⁸

Pomišljaj pred besedico „naj“ (v nemškem odvisnem stavku stoji namreč glagol na koncu in je zatorej možna takšna postavitev pomišljaja, o.p.) interpretira Eva Börsch-Supan kot Rungejevo ironijo samega sebe, Jörg Träger pa vidi v tem „realistični pomislek glede na dejanske ovire, ki so stale na poti do uresničitve tega projekta.“⁹

Runge je dobro vedel, da sega s svojimi daljnosežnimi načrti daleč preko sinestetične zavesti svojega časa. Po drugi strani pa pogoste spremljave likovnih razstav in dioram z glasbo kažejo, da so Rungejeve utopije izhajale iz realnih okoliščin njegovega časa. Vse kaže, da se je s sinestetskimi predstavami svojega časa ukvarjal tudi Moritz von Schwind. Svojemu prijatelju Franzu Schubertu je namreč nameraval postaviti spomenik.¹⁰ Kljub desetletnemu iskanju naročnika in kljub neštetim skicam za sobo, ki naj bi jo poslikal s freskami po temah iz Schubertovih pesmi in v kateri bi te pesmi nato izvajali, ni prišlo do realizacije. Fragmenti iz te serije slik so našli svoje zadnje mesto leta 1865/66 v eni od lunet Dunajske državne opere. To luneto so posvetili Franzu Schubertu.

VAJE V SLOGU



Ruski posebnež

Slikar Vasilij Vereščagin (rojen leta 1842 v Rusiji) je postavil za svoj čas dokaj nenavadno razstavo. V teku svojega življenja, ki so mu dajala pečat številna protislovja, se je udeležil nešteti vratolomnih ekspedicij in vojn. Ob razstavi v Petersburgu je zaradi svojih očitnih antimilitarističnih stališč zašel v težave. Leta 1904 je utonil pred Port Arthurjem, kjer je sodeloval v rusko-japonski vojni.¹¹

Vtise iz rusko-turške vojne je Vereščagin predelal v številnih skicah in slikah. Izbor iz tega obdobja je uporabil za razstavo, ki so jo postavili v Berlinu, v Budimpešti, na Dunaju in v Parizu ter v drugih evropskih velemestih. Slike, ki jih je razstavil ta „nihilistično navdahnjeni mirovni apostol“ (Muther, 1897),¹² prikazujejo grozote vojne s skrajnim cinizmom. Zadnja slika te razstave prikazuje generala Skoveleva, čigar sekretar je bil Vereščagin,

kako ves zamaščen, z rdečimi očmi in tolstim obrazom jezdi po zasneženi, s trupli prekriti ravnini in ves dobre volje po zajtrku s šampanjcem zakliče svojim umirajočim vojakom; V imenu Cesarja, bratje, hvala Van!¹³

Vereščaginov pristop do razstave predstavlja potujitev dotedanjega načina razstavljanja. Tako, na primer, v 70-ih letih eliminira dnevno svetlobo v prid električni osvetlitvi slik. Stene krasijo tibetanski in indijski tepihi, vezenja in podsedelne odeje. Vsakovrstno orožje spominja na bitke same, medtem ko prikazuje večina slik predzgodovino in posledice teh bojev. Z določeno mero ironije montira Vereščagin malike in svete podobe kot komentar k eni svojih slik, ki prikazuje duhovnika, ki „blagoslavlja celo stepto pomorjenih Rusov“.¹⁴ Nagačeni indijski jastrebi čakajo, kot na nekaterih njegovih slikah, na svojo pojedino. Svoje slike komentira preko konfrontacije realnih predmetov iz vojne in naslikanih prizorov vojnih grozot in njene nesmiselnosti. Pripeljati resničnost na razstavo in jo nato potujiti, je bil tudi njegov glasbeni cilj. Richard Muther opisuje, kako so podajali vojne pesmi:

Za zaveso je stal harmonij, na katerega so igrali vojne pesmi in jih spremljali s pridušenim petjem zbora.¹⁵



K. F. Schinkel — gledališče v Berlinu

Vereščaginova „instalacija“ posreduje latentno prisotno grožnjo, ki ni otipljiva. Ta učinek optično povečuje težko umljiva mešanica razstavljenih predmetov, med katerimi najdemo tudi glasbene instrumente, jelenja rogova in medvedje kože. Čeprav so nekatere

zamisli te potujoče razstave desetletja pozneje posamezni umetniki povzeli, je Vereščaginovo potovanje po evropskih mestih v glavnem ostalo neopaženo in brez vidnega vpliva na njegove evropske sodobnike.

Povzetek

Glasba je bolj kot katerakoli druga umetnostna zvrst obvladovala predstave zgodnjih romantikov. Veliko likovnih umetnikov je v lastni umetnostni zvrsti videlo drugorazredno umetnost. Ni čudno, da je večina impulzov povezovanja umetnosti prišla ravno od slikarjev. Nekaj desetletij je imela glasba prav posebno dejstvo, v okviru različnih prezentacijskih oblik likovne umetnosti. Felix Mendelssohn-Bartholdy je tako npr. napisal „Koračnico v D-duru za orkester“, op. 108 za slavnostni nastop slikarja Petra Corneliusa, čigar razstave so imele v sredini 19. stoletja neverjeten odmev. Skoraj vsi koncepti, ki smo jih predstavili v tem nadaljevanju, so potegnili gledalca in poslušalca v fizični prostor dogajanja. Obiskovalce razstav in dioram so istočasno obdajala likovna dela in glasba. Če bi prišlo do realizacije zahtevnih konceptov Rungeja in Schwindove Schubertove sobe, bi bili to za pričujoče duhovni in telesno-prostorski umetnostni doživetji. Oznak poslušalec in gledalec v tem kontekstu namreč ne moremo več obravnavati ločeno.

Glavna glasbena struja pa je šla drugo pot. Že leta 1792 je Wackenroder zapisal, da je edini pravi umetniški užitek v popolni predanosti duše glasbi. Glasba je za nek sloj družbe v času 19. stoletja postala nadomestilo za religijo. Ta pobožnost brez koncesij je pogojevala željo po posebnih prostorih, ki bi jih oblikovali v te namene. Koncertne dvorane, ki so nastale v tem duhu, so omogočale takšno zamaknjenost, ki je dala slutiti notranjo arhitekturo simfonij in koncertov. Najpozneje v 18. stoletju si je glasba izborila lastne prostore, ki so bili okrašeni z zlatom, in ni bilo naključje, da so simfonične koncerte izvajali tudi ob nedeljah dopoldne.

„Celostna umetnina“ Richarda Wagnerja je del tradicije te duhovne zamaknjenosti, vendar ne nadaljuje manire dejanskega sodelovanja obiskovalca, ki je bila značilna za zgodnjo romantiko. Dvorane dunajskega Musikvereina kot tudi Bayreuthski Festspielhaus lahko posredujejo posveteve glasbe in umetnosti le, če ohranijo distanco do celebrirajočih umetnikov. Vsakokratni prostor ni nujni pogoj, temveč le olajšuje vzpostavitev pravega odnosa med izvajalci in poslušalci (konzumenti). Richard Wagner ta postopek opiše sledeče:

Takoj, ko zavzame gledalec v dvorani svoj prostor, se znajde v prostoru, ki je ustvarjen le za to, da v njem zre tja, kamor je obrnjen.¹⁶

Opombe

¹ Borsch-Supan, Eva: Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels v Zeitschrift für Kunstgeschichte, letnik 34, München/Berlin 1971, str. 282, op. 10.

² Na navedenem mestu, str. 283, op. 12.

³ Na navedenem mestu, str. 288, op. 44.

⁴ V Die Dioskuren, letnik IV, Berlin 1859, str. 10.

⁵ Na navedenem mestu (op. 1), str. 261.

⁶ Hinz, Sigrid: Caspar David Friedrich v Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968, str. 53.

⁷ Runge, Daniel (izd.): Philipp Otto Runge Hinterlassene Schriften II, izdal njegov starejši brat, Hamburg 1840/41, str. 471.

⁸ Träger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk, München 1975, str. 131.

⁹ Prav tam, str. 220, op. 389.

¹⁰ Weigmann, Otto: Schwind's Entwürfe für das Schubertzimmer in Munchner Jahrbuch der bildenden Kunst, zv. II, München 1925, str. 202.

¹¹ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, ust. Thieme Ulrich in Becker Felix, izd. Hans Vollmer, zv. 35, Leipzig 1942.

¹² Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, zv. 3, München 1894, str. 348.

¹³ Prav tam, str. 350.

¹⁴ Prav tam, str. 349.

¹⁵ Prav tam, str. 348.

¹⁶ de la Motte-Haber, Helga: Zum Raum wird hier die Zeit in Österreichische Musikzeitschrift, letnik 41/6, Dunaj 1986, str. 284.

EKOLOG

INTERPRETACIJA STARE GLASBE — SPEKULACIJA ALI EKSPERIMENT?

Zdi se, da je razmišljanje o interpretaciji starih glasbenih virov, posebej tistih iz srednjega veka, precej smelo početje. Govorec o izvajalski praksi glasbenih relikto, ki so se nam zapisani ohranili iz teh obdobij, se bo muzikolog gotovo osredotočil na zbiranje podatkov o izdajah te zgodnje glasbe, raziskoval bo organološke vidike, skušal bo rekonstruirati instrumentacijo, ritem, tempo, tekstovno predlogo pri vokalni glasbi. Te informacije so nedvomno nenadomestljive, vendar omogočajo samo rudimentarno osnovo za končni cilj, pa tudi končni smisel slehernega muzikološkega raziskovanja — izvedbo glasbe, njeno ozvočenje in oživitve. Izvajalec pa mora biti seveda pozoren še na mnoge druge detajle, ki so za izvedbo odločilni, denimo pomen posameznih notacijskih znakov, specifičen zvok starih instrumentov s posebnim ozirom na njihove interpretacijske zmožnosti, ki kajpak ne sežejo čez okvire glasbenega izraza dobe, v kateri so nastali in bili uporabljeni. Tu je še skrb o zvočnem odnosu med posameznimi instrumentalnimi kombinacijami, izbor določene ritmične verzije, način ornamentiranja, fraziranja, artikulacije in nazadnje še izvajalčeva osebna umetniška senzibilnost in afinite, ki so ravno tako pomemben, pogosto pa



celo odločilen dejavnik. Vsi našeti dejavniki pogosto bolj bistveno določajo zvočni rezultat, kot pa muzikologova dožnanja, v sami izvedbi pa mečejo drugačno luč na „zgodovinskost“ oziroma „avtentičnost“, o kateri tako pogosto govorimo, kajti nemogoče je termin „avtentično“ postaviti kot predpono pred naše razmišljanje o izvajanju glasbe, stare okoli 700 let, razmišljanje, ki kar vrvi od hipotez, osebnih videnj, predpostavk, nezavednih predilekcij.

Čim starejša je glasba, tem večja je izvajalčeva odgovornost: kakor je po eni strani upravičena njegova želja po eksperimentiranju, ki naj nadgradi tiste komponente, katerih zaradi pozabe časa in lastne transformacije (v primerjavi z glasbenikom srednjega veka in njegovo glasbeno senzibilnostjo) ne pozna, tako je po drugi strani dolžan sprejeti spekulativno plat problema, ki mu jo razgrinjajo muzikološke raziskave izvajalske prakse srednjeveške glasbe. Širino problema, ki ga tukaj skušamo nakazati samo v obrisih, je treba ugledati tudi z vidika našega lastnega pogleda na zgodovino glasbe kot na razvojno nit skladateljske estetike v zaporedju „od preprostejšega k bolj zapletenemu“. Tako bo denimo nek ansambel, ki se ukvarja z zgodnjo glasbo, enoglasno pesem ali ples iz obdobja „*artis novae*“ izvajal točno tako, kot je zapisana, drugi pa ji bo dodal različne okrase, kot je vključevanje večjega števila instrumentov, prekrivanje njene naravne golote s tolkali, triangli in zvončki. To drugo videnje se očitno še ni osvobodilo dojemanja srednjega veka kot otroštva evropske umetnosti. Glasbo 14. stoletja skuša približati neukemu sodobnemu poslušalcu, ki se pri tem zadovolji z „gledanjem“, namesto s „poslušanjem“, s površno informacijo o neki pisani neznani glasbi, za katero konec koncev sploh ni pomembno, kako bi v resnici morala zveneti.

Kaj lahko iz tega izpeljemo? Različnost pristopov k problematiki izvajanja zgodnje glasbe in navsezadnje tudi resničnost, ki se skriva v mnogih vidikih te različnosti, nam ne dopuščata sestaviti vrednostno lestvico, ki bi stremela k Parnasu avtentičnosti. Zmes spekulacije in eksperimenta je obsojena na okus avanture, na nihanje po robu neznanega. Kako v tem prostoru ohraniti dostojanstveno držo resnosti ter ostati umetniško komunikativen, pa mora odločiti vsak izvajalec sam.

Katarina Livljanić

1756

1791



Očetu

*S*e nikjer me niso obsipali s tolikerkimi slavospevi, kot tukaj.

Moja prva pot je bila h gospodu mestnemu upravniku Longotabaru.² Moj Gospod stričnik,³ ki je resnično dober, priden mož in pošten meščan, me je pospremlil tjakaj in imel čast čakati zgoraj v predsobi kot kakšen lakaj, dokler ne bi jaz prišel od mestnega nadupravnika. Nisem pozabil takoj na začetku izročiti mu očetova ponižna priporočila. Sicer se je on vsega spomnil in me vprašal: Kako je Gospodu zmerom šlo? Takoj sem mu odvrnil: Bogu hvala in čast, prav dobro in Vam, upam, je tudi prav dobro imelo iti? Odtistimal je postal prijaznejši in rekel „Vi“ in jaz sem rekel „Vaša milost“, kakor sem to storil že od samega začetka. Ni mi dal miru: moral sem gor k njegovemu nečaku v drugo nadstropje . . . Zgoraj sem imel čast igrati, kar tako mimogrede, tričetri ure na dober Steinov klavikord. Igral sem fantazije in končno vse, kar je imel, prima vista; med drugim zelo luškane komade od nekega Edelmanna. Tam je bilo vse na najvišji vljudnosti in tudi sam sem bil zelo vljuden, kajti navado imam biti z ljudmi takšen, kakršni so ljudje. Tako prideš najbolje skozi. Rekel sem, da bom šel po jedi k Steinu.⁴ Mladi gospod se je takoj sam ponudil, da me odpelje tja. Zahvalil sem se za njegovo dobroto in obljubil, da bom prišel ob drugi uri. Prišel sem. Skupaj smo šli v družbi njegovega gospoda svaka, ki je videti kot pravi študent. Čeprav sem prosil, naj ne povesta, kdo sem, je bil g. Langennantel vendarle tako nepreviden in je rekel g. Steinu: Čast imam predstaviti vam virtuozu na klavirju, in se pri tem namuznil. Takoj sem protestiral in dejal, da sem le nepomemben scolar gospoda Sigla iz Münchna in mu izročil veliko njegovih komplimentov. Rekel je, naj bi imel takšno čast, ineti g. Mozarta pred menoj! O ne, sem odvrnil, imenujem se Trazom; imam tudi pismo za vas. Vzel je pismo in ga hotel takoj odpreti. Jaz pa mu nisem pustil in sem mu rekel: Kaj, sedaj boste brali pismo? Raje nam odprite, da lahko pridemo v dvorano. Tako sem željan videti vaše pianoforte. Odprl je. Takoj sem stekel k nemu od treh klavirjev, ki so stali v sobi. Jaz sem igral, on pa je komaj zmogel odpreti pismo, od želje zvedeti ali je prelisičen. Prebral je samo podpis. Oh, je zakričal in me objel. Pokrižal se je, nasmehnil in bil videti nadvse zadovoljen. O njegovih klavirjih bom govoril prihodnjič.

² Šaljivi italijanski prevod imena Langennantel (dolg plašč).

³ Franz Alois Mozart (1727—1791), mlajši brat Leopolda.

⁴ Sloviti izdelovalec orgel in klavirjev Johann Andreas Stein (1728—1792).

Ali skladatelj dandanes ima „feed-back“? Ali lahko po odmevih začuti, da je njegovo delo pomembno?

Alojz Ajdič:

Poglejte, če družba v veliki meri pozablja na skladatelje, če malo naroča nova dela in če jih finančno ne vrednoti, potem jim tudi ne daje neke večje pomembnosti. Če se ti posreči dobiti neko naročilo, ga vestno in z vso resnostjo izpolniš. To delo se izvaja enkrat ali dvakrat na koncertu. Kasneje ga v radijskem tretjem programu predvajajo enkrat na leto, na plošči ali kaseti, razen redkih izjem, pa nikoli ne izide. Da ti delo tiskajo, tudi čakaš nekaj let. Ko bi ga poslušalci po koncertu želeli kupiti na kaseti ali plošči, ga seveda ne morejo, ker ga ni. Po petih ali desetih letih pa se nekatera dela le „sramežljivo“ pojavijo v izložbah glasbenih trgovin kot slabi posnetki na gramofonskih ploščah ali kasetah. Seveda pa mnogi poslušalci že pozabijo na skladbo, ki so jo pred toliko leti slišali. So dela, ki dobivajo najvišje nagrade, objavljena pa niso nikoli. Po vsem tem ne morem verjeti, da je moje delo tej družbi pomembno.

Jani Golob:

Feed-back vsekakor obstaja v celi verigi od skladatelja, preko izvajalcev do publike. Dvomim pa, da lahko daje uporabne podatke o „karizmatičnosti“ oz. čem podobnem.

Jakob Jež:

Glasbeno poslušalstvo je spričo utečenega koncertnega „obratovanja“ usmerjeno predvsem v preteklost, slovenska ustvarjalnost pa mu ne more priti do zavesti. Najprej, ker je povprečen poslušalec pri nas glasbeno neizobražen (zadostuje primerjava med našo šolo in npr. celovško slovensko gimnazijo, kjer je število tedenskih ur okvirno v razmerju : 5:16), obenem pa nima možnosti, da bi postal ljubitelj (npr. najbolj uveljavljeni naši skladatelji premorejo po vsega eno avtorsko ploščo, ali pa še te ne; koliko bolje je glede tega že npr. v Makedoniji, pove primerjava, da ima tam samo en skladatelj izdanih okoli 15 plošč).

Lojze Lebič:

V dobi informatike o pomenu in vrednosti česar koli (o feed-backu) odloča distributer informacij. Za skladatelja so to izvajske institucije in mediji. Okoli slovenskega skladatelja se ustvari birokratski sanitarni kordon posrednikov, ki glasbi preprečujejo (ali pa dovoljujejo) vstop v življenje. Tega ne ugotavljam iz osebne obremenjenosti. Zame obstajajo prvenstveno problemi ustvarjanja. Tudi če bo kdaj moje delo objavljeno na obrobni, verjamem v smiselnost vsega našega početja, v spletu medeloveških stanj, dopolnjevanj in vsakršnih soodvisnih dogajanj. Verjamem tako zelo, da me to pri delu moralno zavezuje.

Pavle Merku:

Izraz „feed-back“ diši po množičnem pojavu. Redki radi poslušajo sodobno glasbo, še redkejši „odmevajo“. Tak odmev je skladatelju v lepo zadoščenje.

Primož Ramovš:

Odmevi na skladateljevo delo morajo skladatelja prepričati, da je njegovo delo pomembno. Vendar pa bo šele zgodovina to potrdila.

Aleš Strajnar:

Ima ga, a vsaka „pomembnost“ ima svoje meje. To so meje skladateljevega kroga poslušalcev, ki ga poznajo in želijo poslušati njegovo glasbo.

Tomaž Svete:

Seveda lahko začuti. To je subjektiven občutek. Na koncertih vidiš, da publika začuti, da nekaj je. To je lahko dokaz komunikativnosti, dokaz posredovanja.

Peter Šavli:

Skladatelj se zaveda pomena svojega dela, „feed-back“ pa je omejen zgolj na enkratne odmeve v medijih. Le enkratne stvaritve se prelijejo do pozornejše obravnave in predstavitve, in tako je tudi prav.

Pavel Šivic:

To je odvisno od umetniškega temperamenta vsakega skladatelja. Slavko Osterc je npr. kot fanatik za svoje poglede na glasbo odklanjal vse, kar je dišalo po čustvenosti in čutnosti v katerenkoli slogu.

Danijel Škerl:

Pomembnost dela ni vedno sorazmerna z odmevnostjo.

Samo Vremšak:

Mislím, da ima skladatelj lahko svoj „feed-back“. Da, tudi začutiti se da, ali je tvoje delo odmevno. Je pa stvar sledeča: vsak skladatelj, pa najsi je njegov opus ogromen, ali nekoliko manjši, odličen, ali malo manj odličen, ima vendarle določeno število del, ki jih lahko označimo kot uspela. In ta bodo bržčas tudi ostala. Drugo bo morda, poudarjam m o r d a, prekril prah pozabe.

KONCERTI OPERA BALET

Legenda

CD — Cankarjev doma
VD — velika dvorana
MD — mala dvorana
SD — srednja dvorana
SF — Slovenska filharmonija
K4 — klub na Kersnikovi 14

15. MAJ

LJUBLJANA

18.00, Vodnikova domačija

Naš dan pri Vodniku

Mojca Kuker,
Amalija Maček, duo kitar,
Mešani pevski zbor ljubljanskih
srednješolcev
dirigent Marko Vatovec

16. MAJ

LJUBLJANA

20.30, MD/CD

Koncert ansambla **Ritual Nova**
— v sodelovanju s CIDM

17. MAJ

LJUBLJANA



19.30, VD/CD

Koncert simfoničnega orkestra SF
oranžni abonma I
dirigent: Tadeusz Wojciechowski
solisti: Rudi Pok, Aleš Kacjan, Darko
Linarič, Maks Strmčnik
program: J. S. Bach, M. Strmčnik, J.
Brahms

SCH — iz Sarajeva, v K4

18. MAJ

LJUBLJANA

19.30, VD/CD

Koncert simfoničnega orkestra SF
oranžni abonma II

20. MAJ

LJUBLJANA

1/2 JAPANESE — iz Amerike, dvorana še
ni določena

KAŽIPOT

21. MAJ

LJUBLJANA

19.30, dvorana SF

srebrni abonma, mednarodni mojstrski
ciklus

Miloš Mlejnik, violončelo

Reiner Gepp, klavir

program: B. Britten, F. Chopin, M.
Lipovšek, A. Schnittke

22. MAJ

LJUBLJANA

18.00, KD Španski borci

Sprehod skozi zgodovino jazza — III. del

Big Band RTV Ljubljana, dirigent J.
Privšek, komentar P. Amalietti.

23. MAJ

LJUBLJANA

19.30, VD/CD

Orgelski večer

Miloš Lalošević, orgle

program: G. Frescobaldi, J. Pachelbel, J.
S. Bach, L. Sorkočević, F. Liszt, S.
Binički, M. Lalošević

24. MAJ

LJUBLJANA

20.00, VD/CD

**Koncert komornega orkestra St. Martin In
The Fields**

dirigentka: Iona Brown

program: G. F. Händel, M. Tippett, J. S.
Bach, A. Vivaldi

25. MAJ

LJUBLJANA

20.00, VD/CD

Koncert simfonikov RTV Ljubljana

zeleni abonma

dirigent: Martin Fischer-Dieskau/ZRN

solista: Monika Skalar, violina, Franc
Avsenek, viola

program: P. Mihelčič, W. A. Mozart, A.
Zemlinsky

DOBROVO, Goriška Brda

D. O. A. — iz Kanade, **MAJKE** — iz
Vinkovcev in cela vrsta skupin na festivalu
na prostem

29. MAJ



Foto: Siso Kovack

19.30, VD/CD

Letni koncert APZ Tone Tomšič

dirigent: Jože Fürst

V programu zmagovalcev letošnje Naše pesmi
bosta tudi dve praižvedbi: Najin pingpong
Pavla Šivica in Sodobna uspavanka Jakoba
Ježa. Ob tem še posebej opozarjamo tudi na
obsežno skladbo Kolo Vinka Globokarja, pri
kateri bo kot solist sodeloval skladatelj sam.

program: J. P. Gallus, H. Wolf, P. Šivic,
J. Jež, M. Ravel, F. Martin, O. Messiaen,
Sandström, V. Globokar.

19.30, SD/CD

**Produkcija Srednje glasbene in baletne šole
Ljubljana**

30. MAJ

LJUBLJANA

19.30, SD/CD

**Produkcija Srednje glasbene in baletne šole
Ljubljana**

31. MAJ

LJUBLJANA

19.30, VD/CD

**Koncert Simfoničnega orkestra Slovenske
filharmonije**

modri abonma I

dirigent: Wolf-Dieter Hauschiled

solistka Dubravka Tomšič

program: L.v. Beethoven, G. Mahler

1. JUNIJ

LJUBLJANA

19.30, VD/CD

Koncert Simfoničnega orkestra SF
modri abonma II

3., 4. IN 5. JUNIJ

LJUBLJANA

19.30, 20.00, VD/CD

Gostovanje baletnega ansambla
Ballet de Geneve

6. JUNIJ

LJUBLJANA



20.00, MD/CD

Zvoki šestih strun

Žarko Ignjatović, kitara

program: F. Sor, M. Giuliani, R. Pipo, A. B. Mangore, S. Dogson, L. Brouer, F. M. Torroba

RAMONES — iz Amerike v hali Tivoli

7. JUNIJ

LJUBLJANA

19.30, VD/CD

Koncert Simfoničnega orkestra SF

oranžni abonma I

dirigent: Kazushi Ono

solistka: Takumi Kubota, violina

program: J. S. Bach, M. Ravel

8. JUNIJ

LJUBLJANA

20.00, VD/CD

Koncert Simfoničnega orkestra SF

oranžni abonma II

11. JUNIJ

LJUBLJANA

NICK CAVE — iz Berlina v avditoriju Križank

15. JUNIJ

LJUBLJANA

20.00, VD/CD

Koncert simfonikov RTV Ljubljana

zeleni abonma

dirigent: Marko Munih

solist Mihail Hanonovič Gantvarg, violina

program: Z. Ciglič, J. Sibelius, G. Th. Holst

9. MAJ do 2. JUNIJ

LJUBLJANA

PTUJ

22. MLADINSKI KULTURNI DNEVI

KAŽIPOT

KONCERTI, RECITALI, OPERNE IN
BALETNE PREDSTAVE

9. 5. ob 19.30, VD/CD

Svečani koncert ob 10-letnici delovanja
Cankarjevega doma

Koncert simfoničnega orkestra SF

dirigent Uroš Lajovic

solisti: Ana Pucar-Jerič, Dragica Kovačič,
Branko Robinšak, Ivan Sancin, sodelujeta
zboru Opere SNG Maribor in Consortium
musicum

L. v. Beethoven

10. 5. ob 17.00, VD/DC

Predstavitve orgel s krajšim koncertom

11. 5. ob 15.00, Opera SNG Ljubljana

G. Rossini: Seviljski brivec

14. 5. ob 10.00, Festivalna dvorana

Grimm-Rupnik: Rdeča kapica

glasbeno-gibna predstava oddelka za
glasbeno vzgojo Pionirskega doma

15. 5. ob 11.00, SD/CD

Svečani koncert ob 20-letnici Glasbene
mladine Slovenije

Kvartet pozavn SGBŠ Maribor in
Simfonični orkester SGBŠ Ljubljana

15. 5. ob 17.00, Poletno gledališče Križank

**Druženje ob 20-letnici Glasbene mladine
Slovenije**

Vlado Kreslin, Jani Kovačič, Jerko Novak,
Žarko Ignjatović, Lado Jakša, Jazz
orkester SGBŠ Ljubljana, Don Mentoni
blues band, Mad dog, The Kamn's, Marko
Brecelj, Victory in drugi, program povezuje
Tomo Pirc.

18. 5. ob 15.00, Opera SNG Ljubljana

J. Strauss: Rosalinda

balet

21. 5. ob 15.00, Opera SNG Ljubljana

G. Rossini: Seviljski brivec

22. 5. ob 19.00, SF

Koncert Jazz orkestra SGBŠ Ljubljana

dirigent Andrej Veble

22. 5. ob 20.00, Križevniška cerkev

Koncert iz cikla Zborovska glasba

Slovenski madrigalisti

23. 5. ob 10.00, Glasbena šola Vič

Prepevalnice, šolska ura samospenov in
poezije

23. 5. ob 13.00, Glasbena šola Vič

Učna ura o Hugu Wolfu ob 130-letnici
njegovega rojstva

23. 5. ob 11.00, Lapidarij Pokrajinskega
muzeja Ptuj

**Koncert mešanega mladinskega pevskega
zboru Srednješolskega centra Ptuj**

23. 5. ob 17.00, SF

Zborovski živžav — srečanje ljubljanskih
osnovnošolskih zborov

23. 5. ob 19.00, SF

Zborovsko slavje, koncert mešanega
srednješolskega pevskega zboru pod
vodstvom Marka Vatovca ter vokalne
skupine Ave

23. 5. ob 19.30, Magistrat

Koncert iz cikla Ljubljanski umetniki
Ljubljani

Hinko Haas, klavir

27. 5. ob 11.00, SF

Koncert iz cikla Mozart

Komorni ansambel Slovenicum
dirigent Uroš Lajovic

29. 5. ob 13.00, Viteška dvorana

Koncert kvarteta trobil

30. 5. ob 11.00, Viteška dvorana

Trio Trutamora — slovenske ljudske pesmi
in instrumenti

30. 5. ob 19.00, SF

**Koncert komornih ansamblov in dekleškega
pevskega zboru Srednje glashbene šole
Ljubljana**

31. 5. ob 11.00, Viteška dvorana

Joe Poshek/ZDA

klasična kitara in kitarski sintetizator

1. 6. ob 10.00, Viteška dvorana

Koncert kitarista Jerka Novaka

26. MAJ do 2. JUNIJ

LJUBLJANA

DRUGA GODBA 90



26. 5. ob 21.00, Križanke, Poletno
gledališče

**Ansambel Vujičić/Madžarska
Sestre Biserove/Bolgarija**

28. 5. ob 21.00, Križanke, Viteška dvorana
Sakis Papadimitriou/Grčija

29. 5. ob 21.00, Križanke, Preddverje
Borghesia/Jugoslavija

31. 5. ob 23.00, Klub K4
Lights in a fat city/V. Britanija

1. 6. ob 21.00, Križanke, Preddverje
**Ljudski pevci in godci z Notranjskega
Trinajsto prase z gosti**

2. 6. ob 21.00, Križanke, Poletno gledališče
Papa Wembe/Zaire

AFRIŠKO OZVEZDJE

POPULARNA GLASBA KONTINENTA

Pehanje za Afriko

V zadnjih letih je postal glasbeni okus belega občinstva zelo eklektičen. O tem priča tudi naraščajoče zanimanje za afriško glasbo na Zahodu.

Pred nedavnim je ta fenomen dobro ponazoril velik uspeh „Graceland“ Paula Simona. Opirajoč se na a capella elemente zvrsti afriške glasbe, ki je zahodnim ušesom tako domača zaradi ameriških „do-wop“-ov iz jazzovske popularne glasbe sredine tega stoletja, je ta album dejansko uvedel zahodno sredinsko občinstvo v južnoafriški zvok. Zaradi tega so Paula Simona na veliko hvalili, ga obtoževali in sumničili, vendar pa je takšno delo mogoče razumeti tudi kot primer svobodnega sodelovanja na glasbenem področju, ki presega politične in kulturne delitve. No, tudi kritizirali so ga, češ da je ciničen in oportunističen. Uspeh albuma in postranski status sodelujočega benda — govor je o **Ladysmith Black Mambazo** — seveda zastavlja nekaj neizbežnih vprašanj: po kakšnem kriteriju izbirajo takšne skupine? In če jih že, ali jih mednarodni „showbusiness“ zares obsoja na hitro izgorevanje njihove kreativnosti, zavezne domačemu okolju, razmeram in tradiciji?

Neposredni vpliv afriških skupin na lestvice prodaje plošč v Veliki Britaniji se je pričel s ploščami skupine **Osibisa** v zgodnjih sedemdesetih letih, najbolj opazno z njihovim nepozabnim hit singlom „Sunshine Day“. V zadnjem letu in pol je na angleške lestvice prodril **Mory Kante** s svojim singlom „Yeke Yeke“. V Franciji so že kakšne tri, štiri leta nazaj **Toure Kunda** osvojili prvo mesto med video spoti, kar je bil tedaj neprimerljiv precedens za neko afriško skupino, prav tako pa primer, ki je vtil upanje številnim drugim na matičnem kontinentu. Od tedaj se je zgodilo marsikaj, kar je mejilo na medsebojno eksploatacijo afriških in evroameriških glasbenikov: mnogi drugi afriški glasbeniki ali bendi so poskušali uprizoriti svoj „veliki trenutek“ s sodelovanjem z evropskimi pop-zvezdniki, ali pa vsaj kot „session“ glasbeniki za evroameriške rock in pop zvezde — običajno bolj ali manj iz okrasnih razlogov. **Peter Gabriel** je tako delal z **Moryjem Kantejem** in

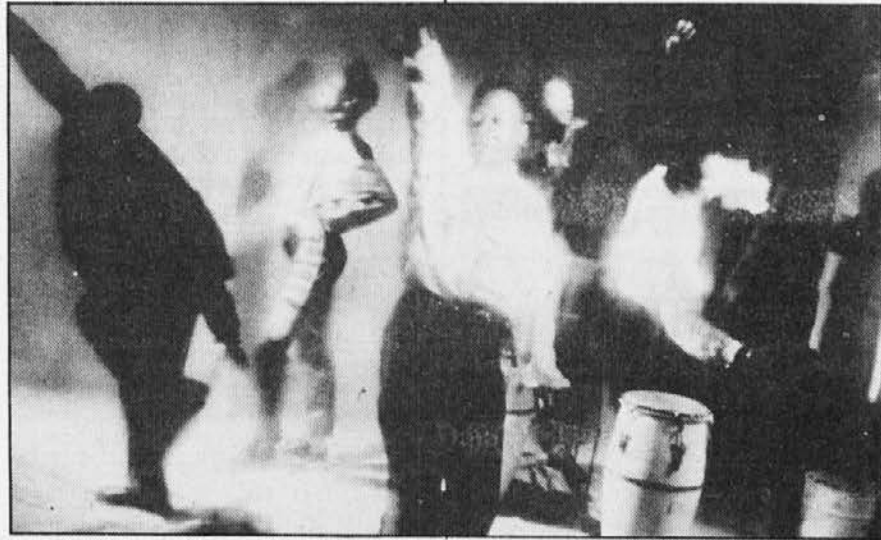
IZ AFRIKE

Youssoujem N'dourjem, **Youssou N'dour** je nastopil na zadnjem albumu **Talking heads**, **The Bhundu Boys** iz Zimbabweja so spremljali in bili predskupina ameriški pop zvezdnici **Madonna**.

Utiratelji novih poti: kar nekaj let je minilo, odkar so **Pierre Akendengue** iz Gabona ter **Francis Bebey** in **Manu Dibango**, oba iz Kameruna, vsak na svojstven način prebili bariere do novih glasbenih teritorijev. Gojili so prefinjeno spoštovanje tradicij, iz katerih so črpali, obenem pa so, uporabljajoč sodobne pripomočke, bistveno razširili to tradicijo. Njihove glasbe označujejo prehod med razraščeni koreninami afriške glasbe na eni strani in novimi formami univerzalnega izražanja na drugi strani, ki so same sebe videle kot del svetovne kulture. Njihov je skupni jezik, ki nagovarja nove generacije poslušalcev povsod po svetu. Istočasno pa njihova glasba vztrajno povnanja afriško identiteto in afriški duh.

kongoleške glasbe. **Zao** je humorist, toda svoje občinstvo uspe pripraviti k razmišljanju, medtem ko se smeji. Njegova pesem „Ancien combattants“ je ena tistih v zakladnici afriške glasbe, ki je vsekakor vredna pozornega poslušanja.

GRIOTI: Zahodna Afrika predstavlja stalen ferment tradicije in novih oblik izražanja. Oboje se je po svoje v zadnjem času uspešno razširilo po svetu. Grioti so kombinacija vračev in trubadurjev: nekateri so izraziti tradicionalisti, kot **Les Griots Mandingue** s svojimi korami, so pa tudi „**nouveaux griots**“, kot sta **Mory Kanté** in **Youssou N'dour**, če omenimo le najbolj razkričana, z njuno razpoznavno moderno godbo in ogromnim afriškim zaledjem. Sem spadajo skupine, kot so **Xalam**, **Toure Kunda**, **Rail Band** in **Ambassadeurs du Motel de Bamako**, pa tudi bolj individualistični ustvarjalci, kakršna sta **Baaba Maal** in **Ousmane Sacko**, ali pa **Kasse Mady Diabate** in **Thione Seck**. Med tradicionalistične sodobneže se uvrščata **Kante Manfila** in **Jali Musa Jawara**, orembe vredno pa je, da se uspešno uveljavljajo tudi ustvarjalke, med njimi najbolj slavni



Papa Wemba bo 2. junija nastopil na Drugi godbi '90

Centralna Afrika: Dežele Ekvatorialne Afrike ponujajo impresiven rezervoar talentiranih glasbenikov svetovne kapacitete. Vanj se uvršča **Doctor Nico**, smeli kitarist petdesetih in šestdesetih let, ki je utemeljil afriški jazz; umrl je v Belgiji leta 1985. Med mnogoštevilnimi pa so tudi **Papa Wemba**, **Franco** s svojim **T.P.O.K. Jazz**, **Ray Lema**, **SEIGNEUR ROCHEREAU** aka **Tabu ley** s svojimi **African Fiesta** ali **Orchestre Afrisa**, pa **Pablo Lumbadika Porthos**, če naštejemo samo „očete“, seveda pa tudi mnogi predstavniki mlajše generacije. To je samo nekaj velikih mojstrov **soukousa**. Beseda izvira iz francoske secouer, stresati se, označuje pa posebno fuzijo **rumbe** z glasbo Zaira in Konga, z leno, drsečo kitaro v havajskem stilu. Ob tem ne smemo pozabiti **Zaoa**, dojena

Tata Bambo Kouyate in **Sonna Diabate**.

Zahodnoafriška glasba premore tudi ljudi, ki očitno lomijo pravila: negriotske pevce, kakršna sta **Malijska Salif Keita** in **Ali Farka Toure**. Keitova pesem „**Soro**“ je nesporna himna afriške enotnosti. **Toure** pa je kitarist solist, nekakšen afriški pevec bluesa, ki v mnogočem spominja na **Johna Leeja Hookerja**.

P. S.: Sicer pa — Afrika in njena godba bosta tudi letos zastopani na Drugi godbi '90 v ljubljanskih Križankah, ko bo 2. junija nastopil eden „očetov“ zairskega **soukousa**, še vedno odlični **Papa Wemba** s svojo 10 in več člansko skupino.

Zoran Pistotnik

DIE KREUZEN

Lanski nastop te klasične rockovske četverke v Ljubljani je tudi omogočil razgovor z dvema članoma te skupine, ki so jo različni novinarji tlačili v različne predalčke rockovskih podstilov. V rocku je relativno malo (v popu pa jih praktično sploh ni) skupin, ki bi svoje početje jemale tako glasbeniško resno, kakor to počno Die Kreuzen. Glasba je s svojo izstopajočo poetiko, ki je več svetlobnih let oddaljena od rockovske in subkulturnih mitologij, dandanes gotovo med tistimi vrhunskimi dosežki rockovskega glasbenega izraza, ki priča o drugi plati „zabavnoglasbene“ stvarnosti — o ustvarjalnosti, samoizražanju in realizaciji človeških duhovnih potencialov **kljub** zahtevam tržišča, trženja ter kompleksa glasbene in medijske industrije. Gre enostavno za to, da se odločiš za ali **proti** pravilom igre dominantnega sveta. Die Kreuzen so se očitno odločili za sebe in svojo glasbo.



Foto Siniša Lopčiča

Čeprav basista zaradi grive na ulici ne bi prepoznali, je vendarle povedal veliko o bendu.

● **Najbolj očitna je velika razlika med glasbo, ki ste jo igrali na samem začetku in obdobjem, ki ga začena October file. Ali je to pogojeno z glasbenim razvojem?**

INTERVJU

Ja, naučili smo se igrati svoje instrumente. To je posledica sedemletnega igranja glasbe z istimi ljudmi. Drug drugega smo glasbeno bolje spoznali in tako smo tudi bolje spoznali glasbo, ki jo igramo. Ko smo prišli skupaj, temu ni bilo tako. Vsakokrat, ko napišemo pesem, poskušamo, da je drugačna od prejšnjih. Tudi ko smo posneli prvo veliko ploščo, smo že imeli napisanih nekaj pesmi za drugo ploščo, ki so že bile drugačne.

● **Sam vidim največjo razliko med prvo in drugo ploščo v tem: na prvi ste kar bruhalo iz sebe energijo, brez kakršnihkoli omejitev ali zadržkov, z vso silo, od druge plošče dalje pa se zdi, da jo usmerjate navznoter in tako ustvarjate nekakšno notranjo tenzijo. Od kod izvira ta tenzija?**

Gotovo ima opraviti z načinom pisanja naših pesmi. Delamo jih vsi štirje skupaj, ne pišemo jih ločeno, da bi potem drug drugemu povedali, kaj naj kdo igra. Tako pa eden od nas nekaj igra, drugi se mu pridruži in kaj spremeni, potem se spremeni še kaj v pesmi in tako pridemo do tega, da različni ljudje združimo svoje zamisli. Te se seveda takoj ne skladajo, kar verjetno pripelje do različnih kontrastov v pesmih. Mislim, da nam ta način koristi in je pomemben del naše glasbe. Poleg tega igramo z občutkom in s čustvenim odnosom do glasbe, kar tudi poraja to tenzijo. Pravzaprav imamo predvsem opraviti s čustvi. Na prvem albumu je prevladovalo predvsem eno čustvo. Zdaj pa poskušamo izražati raznovrstna čustva, ki se porajajo pri ljudeh. Ljudje imajo različna čustva in ne moreš, na primer, biti jezen ali srdit več kot toliko časa. Srd je samo eno od čustev.

● **Večkrat sem se vprašal, zakaj ne natisnete besedil. Je to zato, ker besede za vas niso tako pomembne in je pomembnejši zvok glasu, ali pa gre za kaj drugega?**

To je pravzaprav Danova stvar (pevec in tekstopisec — op. avt.), toda ker si že tako zadel, naj bo — ne da besedila ne bi bila pomembna, toda glas je del celotnega zvoka. Mislim, da so ljudje odvisni od besedil in jih jemljejo tako resno, da jemljejo iz njih drobce in na tej osnovi sodijo, za kaj pri bendu gre. To lahko vidiš pri ocenah plošč. Na tej osnovi pa si potem zanje dober ali slab.

● **Že od punka naprej in posebej v delu hardcora je vse bolj opazno zanimanje za glasbo in manj za**

sporočila, ideologijo ali politična prepričanja. Pri vas pa opažam še dobršno mero romantike. Ali to drži?

Mnogo skupin to še vedno počne, toda nas nikoli ni zanimalo nič drugega kot čustva. Saj smo inteligentni ljudje in imamo svoja prepričanja, toda drugim ne poskušamo govoriti, kaj naj mislijo ali počnejo, kako bi morali spremeniti svet in podobno. Romantika je del čustvenega razpona, ki ga izražamo skozi glasbo, in osebno imam raje, da me ljudje imajo bolj za romantičnega kakor za negativnega, jeznega, sovražnega ali asocialnega človeka. Mogoče je moj pogled na življenje nekako romantičen.

● **Prebral sem, da ste zavrnilo ponudbo za pogodbo z večjo založbo od neodvisne Touch and Go, kjer zdaj izdajate plošče. Kako to?**

Naš odvetnik nam je odsvetoval. Kar potrebujemo, je pravzaprav nadzor nad tistim, kar posnamemo in kar izide na ploščah. Zato ne potrebujemo založbe, ki bi zahtevala, da moramo zveneti tako, da bo njim prav. Mi tega ne počnemo zato, da bi čimveč zaslužili ali da bi postali bogati in slavni. Seveda nam bi bilo prav, če bi bili bogati in slavni, in tudi poskušamo biti čimbolj uspešni, toda zaradi tega še ne bomo žrtvovali glasbe. Počnemo natanko tisto, kar hočemo, in tako bo tudi ostalo. Če uspemo na ta način, potem bi to bil za nas največji uspeh. Poskušamo zgolj ustvarjati našo posebno vrsto glasbe in odkrivamo različne glasbe, ki jih nosimo v sebi. Zato ne bomo sklepali niti najmanjših kompromisov. Sicer pa bomo lahko veseli, če bomo še imeli zaposlitve, ko se vrnemo domov, saj zaenkrat od glasbe še ne moremo živeti.

● **Pogosto se zgodi, da se skupine glasbeno ne razvijajo več, ko dosežejo določen uspeh.**

To je vedno prisotna nevarnost uspeha. Skupine se na določeni točki ustrašijo spreminjanja svoje glasbe, ker se bojijo, da bi izgubile svoje občinstvo.

● **Ali se ni to zgodilo tudi vam po prvi plošči?**

Na začetku je bilo precej težko, toda ljudi ne silimo, da poslušajo našo glasbo. V bistvu to ni pomembno, toda verjamem, da ima danes več ljudi raje to, kar igramo zdaj, v primerjavi s tistimi, ki jim je bila vseh samo prva hardcore plošča. Celotno življenje sem hotel biti glasbenik, ki igra bobne, in zdaj to počnem s skupino ljudi, ki isto misli. Zato ne bomo sklepali nobenih kompromisov zavoljo uspeha ali se bali sprememb in razvoja zaradi občinstva, ki običajno pričakuje več in več istega.

Marjan Ogrinc

NOVE KASETE IN PLOSCE

Izdaje ob WOLFOVI 130-letnici rojstva —
v sodelovanju s KSS:

1. kd 1870 HUGO WOLF LIEDER —
SAMOSPEVI

Neven Belamarič, bas; Andrej Jarc, klavir

2. kd 1871 HUGO WOLF
STREICHQUARTETT — GODALNI
KVARTET v d-molu

Novi ljubljanski godalni kvartet

3. kd 1548 HUGO WOLF PESMI

Marija Bitenc-Samec, alt

Marenka Sancin, klavir

ostale izdaje v sodelovanju s KSS:

4. kd 1798 BACH ORGELWERK

Milko Bizjak, orgle

5. kd 1827 TRIO LORENZ

WASHINGTON CONCERT LIVE

(Beethoven, Dvorak)

6. kd 1815 SLOVENSKI LJUDSKI PLESI

— AFS „FRANCE MAROLT“

7. kd 1547 SREDNJEVEŠKI KORALNI

ROKOPISI NA SLOVENSKEM

Slovenski madrigalisti, dirig. J. Bole

(plošča)

izdaje brez podpore KSS:

8. kd 1799 BERLIOZ

Harold v Italiji, Rimski karneval

solist Franc Avsenek, viola

Simfoniki RTV Ljubljana, dirig. A. Nanut

9. kd 1776 BEETHOVEN — SONATE

ZA KLAVIR, solistka Dubravka Tomšič

10. kd 1706 VLTAVA, V STEPI

CENTRALNE AZIJE, FINLANDIA,

HEBRIDI — Simfoniki RTV Ljubljana,

dirig. M. Munič

izdaj licenc CBS, DANUBIUS:

11. kd 1768 PAVAROTTI

LIVE IN CONCERT

12. kd 1807 KLEIBER

NEW YEARS CONCERT

13. kd 1857 DOMINGO

LOVE SONGS

14. kd 1858 KIRI TE KANAWA

VERDI & PUCCINI ARIAS

15. kd 1859 BERNSTEIN

SHEHERAZADE

New York Philharmonic

NOVE NOTNE IZDAJE

Marij Kogoj: V KRALJESTVU
PALČKOV,

glasba k pravljicni igrici J. Ribičiča za
otroški zbor (ali glas) in klavir ter flavto;
edicija Izbrana dela slovenskih skladateljev
štev. 32,

izdala Zveza kulturnih organizacij
Slovenije.

Aldo Kumar: A CAPELLA — zbirka
mešanih, moških in dekliških zborov;
edicija Izbrana dela slovenskih skladateljev
štev. 33,

izdala Zveza kulturnih organizacij
Slovenije.

PLASTIČNI RAJ

NEBOJŠA JOVAN ŽIVKOVIČ

Marimba & Percussion solo
Cadenza, Cad D 878-8, ADD



red kratkim je na
police naših
„prodajal glasbe“
prišla tudi laserska plošča tolkalca Nebojše
Jovana Živkoviča. Živkovič je znan tudi
ljubljanškemu občinstvu, saj je nastopil v
Križankah v okviru poletnega festivala.
Sicer pa je Živkovič zelo znan po vsej
Evropi in zunaj nje kot odlični
marimbafonist in tolkalec, pa tudi kot
razgledan, odprt in zanimiv skladatelj. Živi
in deluje v ZRN. Na laserski plošči se
Nebojša Živkovič predstavlja delno le kot
izvajalec, delno pa tudi kot avtor. Poleg
del skladateljev Toshimitsuja Tanake,
Minoru Mikija in Dmitrija Šostakoviča
lahko slišimo tri izvajalčeve avtorske
skladbe. Tri fantastične pesmi so relativno
tradicionalno usmerjene, napolnjene tudi s
čustvenim nabojem, oblikovno jasne in
brez večjih pretenzij odkrivanja novih
svetov. Tensio je mlajša skladba, zato je
nekoliko bolj iščoča, iskanje pa je v tem
primeru izhajajoče in obrnjeno k
instrumentu-marimbafonu. Strah je
predstavila že zadnja Tribuna
jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti v
Opatiji. Skladba je kombinacija zvočnih
posnetkov govora s skupino tolkal, na
katere igra en izvajalec. Oblikovno in
vsebinsko zelo zanimiva skladba.

Na plošči sta še dve priredbi Šostakovičevih
skladbic Polka in Oportunist iz baletov.
Priredbe so delo Živkoviča.
Za celotno ploščo velja, da je prijetna,
poslušljiva, zanimiva, k vsem tem
lastnostim pa seveda bistveno prispeva zvok
marimbe in svežina glasbe ter izvedb. Zelo
priporočljivo! Ploščo lahko dobite v
prodajalni plošč RTB na Miklošičevi. Ni
draga.

Tomaž Rauch



HUGO WOLF

Godalni kvartet v d-molu
(SOKOJ, KD 1871)



ed vrsto izdaj, ki jih
je v letošnjem letu
že pripravila in „dala
na svetlo“ ZKP RTV Ljubljana, tokrat ne
bom omenjal samospevov Huga Wolfa. Pa
ne zato, ker ne bi bili dobri, ali ker bi bili
posnetki oziroma izvedbe slabi. Enostavno
zato, ker menim, da je prav opozoriti tudi
na drugo stran Wolfove ustvarjalnosti, ki je
v primerjavi s samospevi nekako
zapostavljena. Resda je v razvoju evropske
glasbe Wolf pomemben ravno zaradi
samospevov, vendar pa ravno na eni od
pred kratkim izdanih kaset ZKP RTV
Ljubljana lahko najdemo Wolfov Godalni
kvartet v d-molu.

Zanimivo je, da je kvartet v celoti precej
drugačen od značaja samospevov. Svoje
naredi zvok zasedbe. Vendar pa ostaja
osebna Wolfova nota prisotna tudi tukaj.
Čustveno je glasba močno nabita,
melodično in harmonsko je dovolj bogata,
tudi formalno oblikovana. Godalni kvartet
v d-molu je nastal leta 1879, ko je bilo
Wolfu 19 let, vendar pa kljub temu
izkazuje zadostno zrelost.

Izvedba Novega ljubljanskega godalnega
kvarteta v zasedbi: Monika Skalar — 1.
violina, Karel Žužek — 2. violina, Franc
Avsenek — viola in Stane Demšar —
violončelo — je kot navadno izdelana do
potankosti, stilno in muzikalno odgovarja
zahtevam glasbe. Zato je kaseto zelo
primerena za ljubitelje zanimivosti, pa tudi
za siceršnje konzumente komorne glasbe.
Pri vseh izdajah ZKP RTV Ljubljana se
zastavlja le še vprašanje, zakaj je večina
izdaj (z eno izjemo) tokrat v obliki kaset.
Glede kakovosti in trajnosti zapisa bi bile
gramofonske plošče verjetno vendarle
boljša rešitev. Ali so razlog komercialne
razmere — cene, povpraševanje — ali pa
enostavno problemi praktične izpeljave?
Kaseto z Godalnim kvartetom v d-molu
Huga Wolfa je torej še en prispevek k 130-
letnici rojstva skladatelja, ki mu letos
nasploh posvečamo veliko pozornosti, saj
je vendar „naš“ (????).

Tomaž Rauch



NO MEANS NO

Wrong
(Alternative Tentacles)

Tretja plošča NoMeansNo pomeni pravi kritični izživ,

saj je v bistvu podobna kot jajce jajcu prejšnjima dvema, vendar obenem spet drugačna. Če je bila prejšnja **Small Parts Isolated and Destroyed** izrazito nadaljevanje glasbenega obdobja po prvi plošči **Sex Mad** z daljšimi in glasbeno raznovrstnimi komadi na račun neke rokofske neposrednosti in glasbene energije, ki je bila tako izrazita na **Sex Mad**, je **Wrong** nekakšno vračanje k izvoru, torej k plošči **Sex Mad**, in k izjemno energični glasbi, ki pa je enako zapleteno strukturirana kot na **Small Parts Isolated and Destroyed**. S tem **NoMeansNo** nikakor ne kopirajo samih sebe, še manj se ponavljajo, ampak suvereno dokazujejo pojem glasbenega in glasbeniškega razvoja, ki ga lahko ponazorimo s pojmom iste točke na spirali, ne pa na krožnici.

Pa vendar **Wrong** prinaša pomembne nove elemente, ki bistveno niansirajo glasbeni vtis plošče. Predvsem izrazito se pokažejo spevni in večglasni refreni v pesmih, ki so očitno obarvane s tipologijo radostnega, dinamičnega in učinkovitega **hardcora**, značilnega za založbo **Homestead** ali za **bende**, kot so **Volcano Suns** ali **Phantom Tolbooth**. **Indic** tega zvoka je dokončno potrjen prav z zaključkom plošče, še posebej pa celotna druga stran priča o novih potezah glasbene poetike **NoMeansNo**. To je seveda zaznavanje razlik, saj se tistega znanega arzenala oznak, ki za **NoMeansNo** držijo pri vsaki plošči, ne izplača ponavljati. Vsekakor pa plošča **Wrong** dokončno ovrže vse dvome, ki jih je lahko porodila prejšnja z dolgimi, glasbeno kvalitetnimi in strukturno bogatimi komadi, saj bi ti lahko vodili v bolj pretenciozno glasbo **NoMeansNo** in v petrifikacijo. Tako pa smo soočeni z njihovo temeljno zaveznanostjo trdemu, kvalitetnemu in predvsem energije polnemu zvoku, ki ga prvenstveno odlikuje rahločutno in izvrstno razporejanje

PLASTIČNI RAJ

nepoudarjenih taktov, *breakov* in tistega prostora v tišini, ki šele omogoči, da se zvok razvije, oblikuje in izzveni. To je rokofska glasba par excellence, glasba na pragu novega tisočletja.

NoMeansNo so izvrsten dokaz, da so kot glasbeniki apolitični, da so kot ljudje še kako ozavešeni, da kot bend z besedili ne prodajajo nikakršne ideologije, niti vanje ne izlivajo svojih najintimnejših doživetij, ampak kot pravi kreativci slikajo podobe realnosti, ki v svojem bistvu temelji na razmerju in odnosu med spoloma. Vse ostalo spada v srednji-brezspolni-spol. Glasba **NoMeansNo** pa spada v sam vrh sodobnega rocka kot energičnega, kvalitetnega, uživaškega in obenem zrelega izraza tukaj in zdaj živeče kulture, ki ni zaprta v muzejske forme glasbenih izkušenj preteklosti. Verjetno ni treba posebej poudarjati, kako dobra plošča je to. *Trenutno boljše ni!* (Objavljeno v *Tolpi Bumov na Radiu Student*, 31. 12. 89)

Marjan Ogrinc

SCH

During Wartime
(samozaložba SCH, 1989)

S b izteku lanskega leta so nas prijetno presenetili sarajevski

hrupni blazneži **SCH** (okrajšava za šizofrenijo), ki so se odzvali na kulminacijo jugoslovanskih norosti v prejšnjem letu z zgovornim naslovom svoje prve velike plošče **During Wartime**. Če se še spomnite njihovega odbitega nastopa na **Novem rocku** leta 1987, ali pa ste morda pred časom nabavili celo njihovo kaseto, je njihov vinilni prvenec prava stvar tudi za vas. Gre namreč za logično nadaljevanje njihovega početja nekje na razmejitvi pompozne sfuzlane hrupnosti, minimalističnih repetitiv in v zvočno kašo zmletih besedil.



„Ta plošča je povsem neodvisna. Z njo se jasno potrjuje nedotakljivost dveh svetov v kulturi (subkulturi): tistega humanega in drugega mediokritetskega in tiranskega.“ pišejo **SCH** v spremnem tekstu. Njihovo početje je do konca brezkompromisno rušenje produkcijskih in recepcijskih navad, ki vladajo v naših krajih. S svojimi mračnimi basi in rohnečo distorzijo se uvrščajo v sceno garažnega rocka (kot nekoč kakšni **Pussy Galore**), z umazanimi balkanskimi temami, ki se spogledujejo z Evropo, pa ostajajo čvrsto vpeti v svoje izhodiščno okolje in ga s svojo dejavnostjo vsaj minimalno spreveščajo. Če so v nekaterih komadih s svojimi viskozni repetitivijami podobni tudi skupini **Swans** ali predpopoidnemu **Laibachu**, jim tega ne moremo šteti v zlo.

To je plošča za marginalni del publike, ki se ne more zadovoljiti z vsakdanjimi popularnogodbenimi zvarci, ampak spremlja najbolj subverzivne zvočne projekte. Čeprav **SCH** na tej plošči niso tako radikalno udarni, kot recimo na kaseti, pa še vedno ostajajo v tistih vodah naše rokofske produkcije, ki že od kakšnih **Šarlo Akrobata** dalje predstavlja sam vrh nevsakdanjih rokofskih prijemov. **SCH**-jevski „future noise“ je kljub morebitni zakasnitvi na vinilu hrup, vreden poslušanja.

Najlažje pridete do plošče, če pišete na naslov **HADŽIMUSIĆ SENAD, G. NOVAKOVIĆA 10, 71000 SARAJEVO**, in pripravite 70 din.

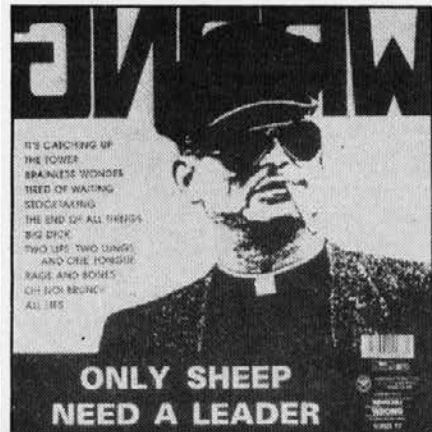
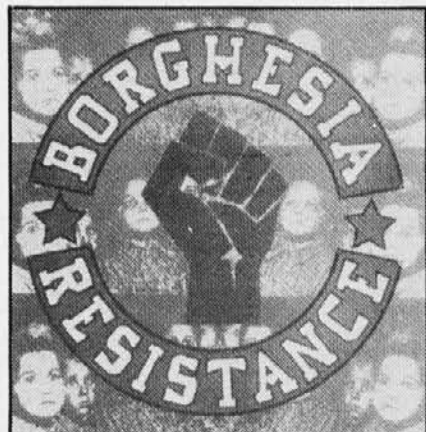
Rajko Mušić

BORGHESIA

Resistance
(Pias — Jugoton)

Borghesia, bend, delujoč v Ljubljani, se je izoblikoval v

največjem razmahu t.i. alternativne scene v začetku osemdesetih let in je eden redkih, ki se je uspel obdržati pri življenju in ohranil tisto svojo „gverilsko“, uporniško držo, pa naj gre za same popularnoglasbene mehanizme ali pa za stališče do aktualnega političnega dogajanja pri nas.



Njihova pozicija je pozicija marginalca, ki jo lahko ponazorimo s citatom: „Poišči me v mestu, po zakotnih ulicah, poišči me v vlažni kleti!“ Glasba, nastajajoča na socialnem dnu, ki ga je ustvarila vladajoča ideologija, glasba tistega dela subkulture, ki je bil vedno odrinjen na rob družbe. A čas je kajpada prinesel svoje in govoriti o nevhvaležni robnosti in zatiranju verjetno ni več aktualno, čeprav je bila pretekla izkušnja odločilna za nadaljnjo pot Borghesie. In kje je Borghesia danes, s ploščo „Resistance“?

S svojo tehnologijo delanja glasbe, katere bistvo leži v računalniško programiranih zvoških, v ritem mašini in v kombinaciji z „živim delom“, je postala jedro t. i. „electronic body music“ s svojim središčem v Belgiji oz. založbi PIAS. Skupaj z Young Gods, Ministry, Meat Beat Manifesto, Skinny Puppy in še z nekaterimi drugimi bendi tvori zelo pomembno polje znotraj neodvisne glasbene scene, ki je nekako nasledilo tiste progresivne elektronske bende, ki so zaznamovali post-punkovsko obdobje (DAF, Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle . . .).

Če so nekoč člani Borghesije sami zase trdili, da delujejo mimo sistema, potem danes definitivno delujejo proti njemu oz. proti njegovim posameznim segmentom, od tistih splošnih pa do lokalnih, kakršen je na primer fenomen Slobodana Miloševića in jugoslovanske politične brozge. Za nekoga, ki mu to bolj malo pove, pa „Resistance“ prinaša izredno asociativen zvok z močnimi, militantnimi ritmi.

Seveda pa je naš ljubljansko-puljski bend eden tistih, ki so se za vinil prej lahko dogovorili zunaj kakor znotraj naših meja. „Resistance“ je rezime njihovega dosedanjega dela, ki kot najpomembnejši dejavnik nosi determiniranost s tehnološko revolucijo v popularni glasbi (ritem mašine, samplerji . . .). Predvsem pa je Borghesia naš najbolj relevanten bend s političnimi stališči, o katerih naslov pove vse. Resistance.

Urban Vovk

PLASTIČNI RAJ

PIXIES

Surfer rosa
(4AD — ŠKUC)

B

ostonska skupina Pixies je gotovo ena redkih pop-rock skupin, ki ji je uspelo v glasbeno produkcijo popularne glasbe s konca osemdesetih let uvesti obilo glasbene svežine. Seveda pri Pixies ne moremo govoriti o nekem originalnem glasbenem stilu, saj so bostonski palčki v svojem cilindru le dodobra premešali vsemogoče stile od punka, popa do vseh mogočih zvrsti ameriške popularne glasbe. V čem je torej njihova privlačnost? to moramo iskati predvsem v ravnotežju med melodično opcijo in hrupom, ki ga srečamo pri vseh komadih skupine. Vse skupaj pa še obilno začini izredno specifično petje frontmana skupine Francis Blacka, ki prav tako nenehno prehaja od umirjenih lirčnih pasaž do popolnega živalskega dretja.

Album Surfer Rosa predstavlja prvo veliko ploščo skupine, ki je pri poslušalcih in kritikih dosegla izjemen uspeh (plošča leta 1988 za Melody Maker). Ob izidu so skupino kritiki, mislim da nekoliko nepremišljeno, vrgli v isti koš z nekaterimi angleškimi skupinami predelanega new-weava, vendar z njimi ne delijo ne pretencioznega videza, ne simbolike. Skupina se bolj nagiba h klasičnim stilom ameriškega „intelektualnega“ undergrounda, sicer bolj v kulturnem smislu, kot v strogo glasbenem. Omeniti velja tudi nemajhen vpliv new-yorške anarho-nadrealistične scene kitariskih bendov, kot so Sonic Youth. Kot za slednje, je tudi za ustvarjanje Pixies značilno obilo metafor, nesmislov in napetosti. V tekstih skupine je tudi prisotna posebna vrsta ironije, kar še bolj poudarja samosvojo pot skupine.



Pri plošči Surfer Rosa je vsekakor potrebno omeniti producenta Stiva Albinija, ki je gotovo prispeval k bolj radikalnemu soundu, kar potrjuje tudi zadnji album skupine Dollittle, ko je skupina z drugim producentom dodobra omilila svoj zvok in ga vkalupila v standardnejše pop forme. Torej, če se hočete srečati in spoznati radožive palčke, vam boljše možnosti, kot je poslušanje plošče Surfer Rose, ne morem priporočati.

Dimitrij S.

AEROSMITH

Pump
(Geffen — Jugoton)
Classics Live II!
(CBS — ZKP Ljubljana)

S

tari prdci Aerosmith se ne dajo. Čeprav delajo skupaj že skoraj dvajset let in že slabih petnajst let naskakujejo vrhove lestvic najbolj prodajanih plošč, so še zmeraj razred zase v žanru (pro)ameriškega konservativnega macho hard rocka, kljub ponovnemu vzponu te godbe konec osemdesetih let in kljub njenim mnogim mlajšim uspešnim predstavnikom z The Cult ter Guns'n'Roses na čelu (oboje se vneto sklicujejo na njih kot na svoje predhodnike). To lepo dokazujeta tudi njihova zadnja studijska plošča Pump in koncertna kompilacija Classics Live II!, ki sta v splošni Aerosmith evforiji izšli tudi pri nas.

Aerosmith ostro žagajo nekajakordni ameriški cestni hard rock'n'roll, naslonjen na stampedo bobnarja in na packanje kitaristov. Njihov pevec Steve Tyler dolguje prav toliko Led Zepelinom (predvsem glasovno), kot Micku Jaggerju (odrski nastop). Njegova besedila so nabita s skrajnim ameriškim rockerskim moškim šovinizmom in so znotraj nabiranja skupine skrajno učinkovita.

Študijska plošča Pump je eden najmočnejših izlivov Aerosmith v zadnjih desetih letih in je učna plošča za skupine



PLASTIČNI RAJ

tipa The Cult in Guns'n'Roses. Kot pravi Amerikanci si Aerosmith seveda privoščijo odskoke od osnovnega glasbenega vzorca — recimo spogledovanje z bonjovijevskim pop metalom v Love In An Elevator (ki je daleč nad ravnijo sluzavih in lajnastih pesmic tega tipa), s funkom v Monkey On My Back ter etnično eksotiko v Janie's Got A Gun. Salvam cestnega moškega šovinizma na plošči ustreza tudi njen zgovoren ovitek. Poudariti velja še njeno izvrstno produkcijo, ki v ospredje postavlja ostro ritem sekcijo in ob kopici uspešno izpeljanih domislic zakrije tudi mnoge njene luknje.

Na živo ploščo **Classics Live III!** so bile uvrščene uspešnice Aerosmith iz njihovih prvih petnajstih let, skupaj z najodmevnejšima Back In The Saddle in Walk This Way ter eno njihovih prvih skladb Movin' Out. Po vsem sodeč jo je izdala založba CBS po tem, ko so ji Aerosmith pobežnili h Geffen. Glede na to, da gradiva za ploščo njeni izdajatelji v studiju niso pretirano likali, te sprva s svojo nepretencioznostjo, grobstvo, umazanijo, rockerskim pötom in neposrednostjo kar šokira, nato pa potegne za seboj. Tako koncertno ploščo so sposobne izdati le ameriške rock skupine, pa naj gre za Lynyrd Skynyrd, ZZ Top, Alicea Cooperja ali pa Aerosmith in zdaj tudi Guns'n'Roses, ob redkih proameriških britanskih norcih (Rolling Stones, Motorhead). Ne prezrite Aerosmith! Če se seveda niste odločili na oči dati plašnic in se ob svoji domači muziki izogniti vsem smrdljivim glasbenim izzivom!

Podgana Joe

ALICE COOPER

Trash
(Epic — ZKP RTVL)

22

o Iggyu Popu in v
dobršni meri tudi
Louju Reedu se na

koncu osemdesetih let s kulturnih odrov na velike vrača še tretja rock'n'roll žival glam rocka z začetka sedemdesetih let — Alice Cooper. Njegov hit Poison se pojavlja na video programih, njegova promocijska turneja je med najbolj reklamiranimi letošnje jeseni, njegova velika plošča Trash se dovolj dobro prodaja, skratka vsaj na tržni ravni je njegova vrnitev uspešna.



Uspelo je izkoristil trenutno modno ukvarjanje s preteklostjo rocka, znotraj nje pa predvsem s tistim njenim delom, ki je vezan na zgodnje najstniške, predpunkovske glasbene izkušnje danes najbolj razvpih rokovskih izvajalcev mlajše generacije. Za razliko od novih plošč Iggya Popa in Louja Reeda, ki so dale močam pečat rokovski produkciji v zadnjem letu ali dveh, saj je obema ob oziranju po aktualnih, lahko tudi modnih smereh v rock in pop godbi uspelo čvrsto ohraniti lastno glasbeno hrbtenico, pa **Trash Alicea Cooperja ne navduši.**

Kakšna škoda, da so glasbeno sterilni poslovni krogi Alicea izkopali iz smetišča zgodovine, v katerem je ležal s svojo flašo Jim Beama v roki. Gre seveda za kroge okoli pop heavy metal skupine Bon Jovi. Tako se Alice pojavlja kot poseben gost letošnje turneje Bon Jovi, člani te skupine pa so soavtorji vsaj ene skladbe na Trash. A to še zdaleč ni vse. Producent Trash Desmond Child (podatkov o njegovem položaju v kozmologiji Bon Jovi nimam), ki je tudi soavtor večine njenih skladb, je Alicea stlačil v **okvire poprokovskega žvečilnega gumija**, ki je popolnoma identičen tistemu, ki ga ponujajo Bon Jovi. Lajnasti osladni video pop rock refreni ob tonah **sterilne sintetike** v kali zadušijo vse poskuse Aliceove glasbene emancipacije. Kje je potem tukaj trash Iggya, New York Dollsov in Alicea, na katerega se sklicuje naslov plošče? V prvi vrsti le v njegovem še vedno nezamenljivem ostrem glasu in v zanj značilnih kitararskih izpadih. Seveda pa se vse to skriva za gosto zaveso bubble guma in le v izjemnih trenutkih prifrči na dan. Pa več sreče drugič!
(Objavljeno na Radiu Študent, U-skala, 3. 12. 89)

podgana Džo

YOUSOU N'DOUR

The Lion
(Virgin Records — Jugoton, 1989)

22

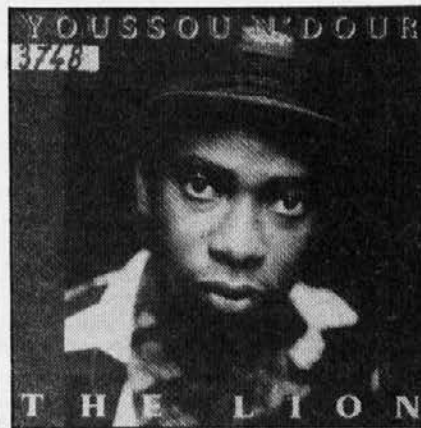
ič ne pomaga:
zadnje plošče
senegalskega

zvezdnika Youssou N'dourja *The Lion* se je pač potrebno lotiti z dveh ravni. In med njima je vsekakor pomembnejša ta, da je plošča zagledala luč dneva tudi pri nas, v licenčni izdaji. Ne samo da so bile dosedanje izdaje podobne godbe, tj. afriškega etno-popa, pri nas redke in povsem naključne; po svoji ažurnosti, glasbenem dometu in pomenu izvajalca prav nobena ni dosegla tega, kar ponuja **The Lion**. Izšla je z minimalnim časovnim zamikom, tako da jo doživljamo istočasno,

ko tudi v ostali Evropi in — kot kažejo koncertne informacije — tudi v ZDA doživlja koncertno promocijo ter precej različne ocene. Seveda pa ob tem ne gojimo nikakršnih iluzij; da bomo verjeli v načrtnost izida te plošče in v dober namen, kako voditi tudi na tem glasbenem področju načrtno založniško politiko, nas bodo morale domače založbe prepričati še s čim podobnim.

Če je pomen te plošče za domače diskografsko tržišče nesporen, pa se v takšno oceno prikrade vsaj kanček grenkobe. Ta brezhibno sproducirana, aranžmajske bogata in — verjamem — tudi za širši afriških zvokov nevarjen glasbeni okus povsem sprejemljiva plošča je glasbeno ta trenutek N'dourjeva najbolj kompromisna plošča, torej vsebinsko najnižja točka njegove glasbene kariere. Zato pa je v smislu njegove komercialne uspešnosti seveda njegov najvišji domet. Youssou N'dour je z njo dokončno vstopil v zvezdniški sistem evroameriške popularne glasbe. Ta trenutek se lahko mirno postavi ob bok večini angleških in ameriških zvezdnikov prve lige. Ob poslušanju nam je kaj kmalu jasno, katere skladbe so nastale z okleščeno senegalsko zasedbo in bile celo dodelane v studiu senegalskega glavnega mesta ter katere so plod studijskega dela z evropskimi glasbeniki in obdelave rezultatov le-tega v pariškem studiu. Zares stojijo prve, saj ponazarjajo še vedno trdno zakoreninjeno N'dourjevo vez s senegalsko glasbeno tradicijo. Rezultat je seveda tipično razklana, nekonsistentna plošča; značilen produkt prehodnega obdobja ob vstopu nekega markantnega glasbenika neevropskega kulturnega kroga v mašinerijo evroameriškega show-bussinesa. Plošča, ki vsaj na trenutke evocira dober plesni žur, a tudi grenke spomine na pretekla mojstrska dela tega odličnega senegalskega pevcu in skladatelja; dela, ki so že leta dostopna tudi evropski glasbeni javnosti, vendar zanje pri nas še ni licence.

Zoran Pistotnik



Lagodnost organiziranja koncertov

The Fall so dober primer, saj so dobesedno padli v največjo dvorano v tem našem „hramu kulture“ (kot se je ob tej priložnosti ironično izrazil šef ŠKUC-Ropota Igor Vidmar), padli pa so zato, ker si najbrž nihče ne bi mislil, da bi ta subverzivni bend sedem let po svojem izrazito „underground“ nastopu v šentviškem Domu Svobode zasedel posvečeni prostor države Slovenije, kjer se vsako leto bohottijo Prešernovi nagrajenci. A ne samo zato. V takšne dvorane brčkone sodi „komorna“ muzika, v rock'n'rollu je to morda samo Lou Reed, The Fall pa zagotovo niso. Tretja, **najbolj bistvena zadrega koncertov ŠKUC-Ropota pa je, da se omenjena firma začenja obnašati skrajno „ziheraško“**; verjetno ste opazili, da se Ropotovi koncerti že kot po zakonu znajdejo bodisi v CD-ju bodisi v K4. Kolikor nam je lahko znano ozadje stvari, **lahko ugotovimo, da ima organizator vedno nekako krit hrbet: pozitivno za likvidnost, negativno za programsko selektivnost in sploh za normalno koncertno življenje v Ljubljani.** Se nekaj — kakšna je rock publika v Ljubljani, je vsem jasno in tudi zategadelj je CD za tovrstne koncerte še toliko bolj neprimeren, kajti folk se tam enostavno ne zmore sproščeno obnašati. Če pa so ljudje tako zafrustrirani, da jih zavrejo stoli, veličina in belina CD, je to potem pač druga zgodba.

U. Vovk



Foto Simiša Lopojda

THE FALL, večni ignorantje in ciniki iz Anglije so nastopili v Cankarjevem domu 14. aprila. Sedem let po njihovem prvem koncertu v Ljubljani niso prinesli s seboj kaj bistveno novega. Razumljivo, saj veljajo za bend, ki venomer dela eno in isto. Le nečesa takrat nismo videli — profesionalnosti, odraslosti in blišča. Bend je danes še vedno enako nastrojen proti publikli: ne jebe. Mark E. Smith je postal pravcati gospodič, a še vedno enako nejevoljen. Glasba The Fall je še vedno repetitivna, a rafinirana v smislu lepotnih popravkov, ki se kažejo v izredno čistem zvoku, v natančnosti izvedbe, v dodatku klaviatur, ki zadevo nekoliko „omilijo“, in v skladnem toku koncerta ter v samem scenskem nastopu s točno določeno postavljenimi lučmi — enostavno in efektno. V ozadju je bil obešen enostaven in barvit plakat z zgovornim napisom: **THE FALL**, pod njim skupina in gospod E. Smith (v Angliji znan kot eden najboljših mlajših tekstopiscev, vedno ciničen, aroganten in z namrščenim obrazom) v srebrno lesketajoči se srjaci, kot bi se samoironično okronal za rokenrol zvezdo. Koncert je, če izvzamemo vse minuse prostora in publike, izzvenel odlično. The Fall so nonšalantno odšibali komade z najnovejše plošče **Extricate!**, ki namreč nima hita, in koncert ga ravno tako ni imel. Fantje in dekle se še vedno dobro držijo, pa čeprav je bil tokratni nastop za spoznanje hladnejši. In takšni so The Fall v osnovi vedno tudi bili.

Urban Vovk

STE B'LI?

SREDINA, MAINSTREAM

The Godfathers (Anglija), Dom sportova, Zagreb, 9. marec 90

Zahvaljujoč prgišču malih plošč in pogostemu predvajanju na radijskih in televizijskih programih, so The Godfathers v Zagrebu dosegli skoraj takšen kulturni status, kakršnega imajo Ramones ali Cramps. Zato nas ne more začuditi, če je na njihov koncert prišlo dva in pol tisoč ljudi. Toda mit o ritem in blues upornikih je kmalu po začetnem stiku zbledel. Začeli so s par udarnimi uspešnicami, kot I Want everything, She Gives me Love ali I'm Lost and then I'm Found, in z lahkoto dvignili temperaturo koncerta na zavidljivo raven furioznega tempa. Toda več kot očitno je bilo, da niti bend niti publika takšnega evforičnega stanja, ki je še najbolj spominjalo na vročico nogometnih navijačev, ne bosta mogla ohraniti ves čas nastopa. Zato je neizbežno sledil del koncerta, v katerem so The Godfathers odigrali nove in občinstvu neznane pesmi ter nekaj starejših, s katerimi na albumih zapolnijo luknje med uspešnicami, kar vse je hitro ohladilo publiko in navdušenje je splahnelo.

Ta trenutek iztreznitve je dokazal, da The Godfathers vendarle niso najboljši „živi“ koncertni bend na svetu, saj so se predstavili v samo delno verodostojni podobi — to je, da razsuvajo samo takrat, kadar igrajo izrazito hit pesmice, v katerih sublimirajo najboljše iz tradicije britanskega rocka, od ritem in bluesa do pub rocka in punka. Zato ni presenetil zaključek z dodatkom vred, ko so silovito odigrali Birth, School, Work, Death, This Damn Nation in Cos I Said So, ki je spominjal na furiozni začetek. Do izraza so prišle najboljše lastnosti The Godfathers — ostri, brizgajoči kitarški rifi, kratke in preteče solaze, drveča ritem sekcija ter srdit, agresiven glas, ki izraža enostavne in življenjske verze.

Jasno je, da The Godfathers nikoli več ne bodo mogli zbrati zbirke uspešnic, kakršna je bila plošča Hit by Hit (razen če ne bodo zbrali malih plošč z druge, tretje in naslednje plošče). Toda dve-tri uspešnice na vsakem albumu jim bodo omogočile, da bodo še nadalje obstajali kot soliden rock bend s povprečnimi koncerti. Ne prvi, ne zadnji, ne najboljši, ne najslabši. Sredina, mainstream!

Aleksandar Dragaš



Foto Ozren Drobjanković

STE B'LI?

KITARSKA LEKCIJA ZA IZBRANCE

**ELEVENTH DREAM DAY (ZDA), K4,
20. marca 1990**

Morda „Beet“, plošča **Eleventh Dream Day**, predstavljena tudi v oddaji

Tolpa bumov na RŠ, ni ravno zgovoren prikaz tega, kar smo dobili na njihovem živem nastopu, vendar pa bi kdo, ki ima nos za dobre žive bende, lahko v tem bendu odkril naravo glasbe, ki jo igra. In to je ravno koncert. Eleventh Dream Day so se v tem smislu izkazali kot izjemno nepretenciozen bend, ki pa svojo glasbo jemlje zelo natančno — tako strukturno, instrumentalno, kot tudi



tradicionalno-rokovsko. Predvsem je njihova glasba **kitarska**, sloneč na temeljih, ki jih je postavil ravno pristni chičaški blues, od katerega se 11th Dream Day odmikajo približno toliko kot bolj poznani **Gun Club**. 11 th D. D. prav tako krasi iskrenost, s katero se lotevajo zadeve. In tako na eni strani navdušujejo z občuteno, subjektivno poetiko, na drugi strani pa s pravo rokovsko silovitostjo, ekspresivnostjo in dinamičnostjo, kar pride še posebej do izraza pri preskokih znotraj komadov, v dopolnjujočih se dveh kitarah in v sposobnosti izražanja osebnosti skozi inštrumente, vse skupaj pa vodi pevec in kitarist. Posebno poglavje so tudi njegovi teksti (le-ti so brez refrenov, kar je sicer redkost v rock'n'rollu) in njihova odlična interpretacija. Ob vsem tem pa nam mora biti jasno, da gre vendarle za **garažni rock'n'roll** tiste vrste, ki mu že samo bistvo onemogoča vstop na kakršnokoli lestvico popularne glasbe. Koncert pa je bil pravi desert za sladokusce malih skrivnosti velikega sveta živečega rock'n'rolla.

Urban Vovk



PARTIBREJKERS so dva meseca po nastopu v Ljubljani tokrat kot predskupina Motorhead privabili v halo Tivoli neprimerno več občinstva, ki so ga izvrstno ogreli s tričetrturnim in izjemno zgoščenim nastopom. Izkazalo se je, da so trenutno gotovo vrhunska domača rokovska skupina, ki neverjetno združuje romantični bluesovski pridih z rokovsko ostrino in energično glasbo. Ta niti za trenutek ne izveni nasilno, ampak radostno in dinamično grobosti in trdosti rockovske mitologije zoperstavlja čustvenost in uporniški individualizem. Odlični in izjemno celovit nastop domače skupine bi tudi stari mački Motorhead le težko zasenčili, če bi seveda nastopili. (M.O.)



Nastop dveh berlinskih skupin — **DIE ART** iz vzodnega Berlina in **VOLUME UNIT** iz zahodnega Berlina v ljubljanskem K4 27. marca je bil izvrsten primer povprečnih skupin s sicer solidno glasbo in nič slabšim klubskim nastopom. Toda za kaj takega imamo dovolj enako dobrih ali boljših domačih skupin, česar se očitno ne zavedata niti programski odbor K4 niti organizator (o katerem govori preblisk na začetku rubrike), ki mu ta odbor očitno daje potluho pri skrajno nekritični selektivnosti in lagodnemu samozadovoljstvu organizatorske dejavnosti SKUC Ropota. (M.O.)

Če se je kitarist Volume Unit še tako metal po tleh, koncert zato ni bil nič boljši.



Nastop celjske skupine **STRELNIKOFF** tik pred odhodom na obsežnejšo turnejo po Evropi v ljubljanskem K4 12. aprila je pokazal, da je skupina uspeła nadgraditi nebrzdano energijo dveh kričavih in noro ekspresivnih vokalov ter stampea ritem mašine z lanskega Novega rocka v izrazno prepričljivo in večplastno glasbo. Kljub dokaj povprečnemu nastopu in slabemu zvoku je bilo zaznati očitni napredek v izvrstnih saksofonskih intervencijah, trdemu basu, medigri dveh vokalistov ter izrazitejši in bolj melodični kitari, ki je izvrstno delovala kot protitež hrupnosti in drvečemu tempu ritem mašine in celotnega zvoka. Ostra, neprijetno izzivalna in brezkompromisna glasba Strelnikoff dobro odraža novo obdobje razvoja domačih in izrazito sodobno zvonečih skupin z obilico energije in z večplastnim zvokom. (M.O.)



Druga celjska skupina **PHONE BOX VANDALS** je na skupnem koncertu s Strelnikoff sicer pustila koncertno prepričljivejši vtis, toda njena glasba izhaja iz konvencionalnejših, korenin in predvsem gradi na trdi in raznoliki ritmiki, h kateri prispevajo predvsem bobni in dve bas kitari, ter na kitarski ostrini in izrazitem vokalu, ki sega od dramatičnega recitiranja do kričanja in prepričljivo kvalitetnega petja. Najbiknejša točka nastopa so bili prehodi in premene v toku pesmi, ki so zveneli okorno, pa tudi sicer se skupina poigrava z občutljivo dvojnostjo patetične dramatičnosti ter bolj neposredne in ostre glasbe. Ob izraziti ritmiki to pušča zadovoljiv vtis, vendar obenem daje vedeti, da lahko od tako zastavljene, vendar notranje konsistentnejše glasbe še veliko pričakujemo, če se bo znaša otresti tistega nainnega pridiha dramatičiranja. (M.O.)



Kalifornijski **D. I.** so s svojim **H/C**-jem 29. marca dobesedno vrgli „Prešerna“ v zrak! Njihovo tolmačenje **H/C**-ja je treba jemati kot radoživo, ostro glasbo, ki ji resda ne manjka tiste kalifornijske lahkotnosti bivjanja (Surfin' Anarchy), s seboj pa prinaša velik del punkovskega etosa, torej zavest o glasbi in neko politično zavest z „zdravnazorsko“, mladostno energijo — ta fuzija enega in drugega je res posebnost malih, a vseh po vrsti dobrih bendov z Zahodne obale ZDA. D. I. so predvsem simpatični, dobro uigrani mladci z malo starejšim frontmanom-polklovnom. Skupaj so znali odlično koncipirati svoj oster koncert, znotraj katerega se je znašel v pametni meri izbran arzenal nekaterih priredb klasikov punka od Stooges in Devo do Ramones, koncert pa je kulminiral v hommageu Chucku Berryju — Surfin' USA = Surfin' Anarchy. Kalifornijski **H/C** je pravi fenomen in vsak njegov „surfing“ v zaspano podalpsko meglo je doživetje. Čim večkrat, tem bolje.

Urban Vovk

20. OBLETNICA

Pred natančno dvajsetimi leti, maja 1970, je prvič izšla

Glasbena mladina — časopis na 16 straneh s podnaslovom **Glasilo glasbene mladine Slovenije, informativna številka.**

Uredniški odbor so sestavljali muzikolog Janez Hoefler — odgovorni urednik (danes dr. muzikologije in umetnostne zgodovine ter profesor na Filozofski fakulteti v Ljubljani), slavist in novinar Anton Janežič (danes odgovorni urednik Kmečkega glasa), muzikolog Primož Kuret (danes dr. muzikologije in profesor na Akademiji za glasbo), ter pokojni slikar France Anžel. Uvodnik na prvi strani, nekakšno popotnico novorojenemu časopisu in njegovemu ne veliko starejšemu ustanovitelju — organizaciji Glasbene mladine Slovenije (katere nastanek so potrdili decembra 1969), je napisal prvi predsednik organizacije, Miloš Poljanšek, ki je Glabeni mladini Slovenije ostal zvest vseh teh dvajset let.

3000 izvodov pestro in zanimivo napisane informativne številke je kljub neznatni reklami v kratkem pošlo in tako je jeseni 1970 časopis začel redno izhajati. Najprej s šestimi številkami v šolskem letu, nato z osmimi, ki so postajale debelejšje, nazadnje dobile tudi ovitek in prerasle v pravo revijo.



glasbena mladina
informativna številka maj 1970

(Small text from the magazine cover, partially illegible)

iz vsebine
m. stiblj
človek in glasba
m. gobričič
zapis iz pripravljane časa
v. baškovič
giuseppe tartini
I. bernstein
glasba — magični svet

PESTRA SEZONA

Glasbena mladino so zanesenjaki ustanovili prav zato,

da bi poleg same šole nekdo skrbel za razvoj in dobrobit mladih glasbenikov ter za osveščanje mladega občinstva. Temu je glasbena mladina seveda namenjena še danes in slovenski organizaciji je v čast, da v svoje vrste vključuje **simfonični orkester Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani**, ki ga že nekaj let vodi **dirigent in violinist Franci Rizmal**, sedanjji predsednik Glasbene mladine Slovenije.

Zadnja sezona je mlademu ansamblu pripravila celo vrsto preskušanj, v katerih se je prekalil v čisto resen koncertantni sestav. V organizaciji GMS je s prisrčnim pedagoškim programom, v katerem dirigent in člani orkestra mladim poslušalcem predstavijo orkester po sekcijah in posameznih instrumentih, nastopil dvakrat v Mozirju, trikrat v Ormožu in trikrat v Ljubljani. S celovečernima koncertoma, na katerih je kot solistka sodelovala violončelista Ajda Zupančič, prav tako članica orkestra, pa je nastopil v Ormožu in Trstu.

Orkester se je udeležil tudi republiškega in zveznega tekmovanja učencev in študentov glasbe, in na obeh prejel prvo nagrado, na republiškem kar 100 točk.

V maju bo poleg samostojnega večernega koncerta v dvorani Slovenske filharmonije mladi ansambel nastopil s I. Beethovno simfonijo na Dnevu Glasbene mladine Slovenije, ki bo tokrat posvečen 20. obletnici organizacije; posnel pa bo tudi dva programa za ljubljansko televizijo.



dirigent Franci Rizmal pred svojim orkestrom

SLOVENSKI GM VEČER

Slovenski glasbeni dnevi, že peti po vrsti, so poleg

simpozija na temo Beseda in glasba predstavili tudi osem koncertnih prireditev, med njimi večerni **koncert Glasbene mladine Slovenije**. V mali dvorani Cankarjevega doma so 5. aprila zvečer nastopili dvajsetletni **klarinetist Jože Kotar** ob spremljavi Vlaste Doležal Rus, petindvajsetletni **saksosofonist Matjaž Drevenšek**, ki ga je spremljala zagrebška pianistka Mirna Nočta, ter **vokalna skupina Ave Glasbene mladine ljubljanske** pod vodstvom Andraža Hauptmana. Mladi izvajalci so odlično izvedli pester program slovenskih del — pet skladb živčnih domačih skladateljev (Štuhec, Ajdiča, Strmičnika, Šivica in Lebiča) ter tri pesmi Kogoja in Gallusa. Polna dvoranica mladega občinstva in prisotnost štirih izvajanih skladateljev je prispevala k prijetnemu ozračju. Glasbena mladina pa je tokrat nazorno pokazala rezultate druženja mlade publike z najboljšimi mladimi glasbeniki.



saksosofonist Matjaž Drevenšek

IDEJA, STARA 50 LET

FILM — Mednarodna zveza Glasbene mladine s sedežem v

Bruslju že nekaj let izdaja bilten v obliki čedne revije, ki nosi naslov **Forte**. Publikacija, ki v več jezikih (francoskem, angleškem in španskem) izide dvakrat na leto, skuša zabeležiti najpomembnejše dogodke v svetu Glasbene mladine ter predstaviti pomembne glasbene in sociološke teme, zanimive za GM delovanje. Najnovejša številka Forte, ki je izšla marca letos, začinja ciklus člankov o petdesetih letih delovanja Glasbene mladine.



Zgodovinski pregled sega v 1940, ko je takratni generalni

direktor bruseljske Filharmonične družbe, **Marcel Cuvelier**, izprosil dovoljenje za miroljubna glasbena srečanja mladih, ki so tako vsaj za trenutek lahko ušli kruti vsakdanjosti. Gospod Cuvelier, izredno močna osebnost, je za svojo zamisel najprej navdušil sodelavca v Parizu, Renéja Nicolylja, nato pa se je gibanje nezadržno širilo po Evropi in leta 1946 je bil v Bruslju prvi mednarodni kongres Glasbene mladine... Letos bomo v naši reviji nekaj več prostora namenili zanimivemu razvoju zamisli, ki je do danes pripeljala v mednarodno gibanje prek 40 držav članic.

RAZPISI

Poletni tabor GM '90

Glasbena mladina Slovenije, Glasbena mladina Velenja in Glasbena šola Frana Koruna Koželjskega Velenje

razpisujejo POLETNI TABOR GM '90 s poletnimi šolami harmonike, kitare in komorne igre

Poletne šole bodo v prostorih Glasbene šole Frana Koruna Koželjskega v Velenju: harmonika od 5. do vključno 13. julija 1990, mentor Franc Žibert, kitara od 5. do vključno 15. julija 1990, mentorja Jerko Novak in Istvan Römer, komorna igra od 5. do vključno 15. julija, mentor Tomaž Lorenz.

V poletno šolo kitare in harmonike se lahko prijavijo učenci in študentje glasbe (zahtevnost 2, 3), ki pripravijo najmanj dve skladbi po lastni izbiri. Maksimalno število aktivnih udeležencev je pri harmoniki 12 in pri kitari 25. Če bo število prijav večje, bodo kandidati na podlagi avdicije razvrščeni med aktivne in pasivne. V poletno šolo komorne igre se lahko prijavijo že delujoče male komorne skupine z najmanj dvema skladbama po lastni izbiri in posamezniki, ki želijo sodelovati v komornih zasedbah s kitaro, harmoniko in drugimi glasbili (pihala, godala, klavir, glas . . .). Število prijav udeležencev ni omejeno, odvisno je od prijav in vrste glasbil (zahtevnost 2, 3).

V poletne šole se lahko prijavijo tudi glasbeni pedagogi kot udeleženci in opazovalci.

Najboljši udeleženci bodo nastopili na zaključnih koncertih 13., 14. in 15. julija. Prijavni rok je 31. maj 1990.

Šolnina: 150 DEM v dinarski protivrednosti za aktivne udeležence, 100 DEM v dinarski protivrednosti za pasivne udeležence, 50 DEM v dinarski protivrednosti za opazovalce.

Ob prijavi je potrebno plačati 30 DEM (v dinarski protivrednosti) prijavnine, ki je del šolnine.

Bivanje:

Dom učencev Titovo Velenje, Efenkova 61 — polni penzion v triposteljni sobi 22,5 DEM v dinarski protivrednosti. Hotel Paka Titovo Velenje, Rudarska 1 — polni penzion v dvoposteljni sobi 35 DEM v dinarski protivrednosti.

Podrobnejše informacije in prijavnice dobite na Glasbeni mladini Slovenije, Kersnikova 4, Ljubljana, ☎ 322-570.

OGLASNA DESKA

Glasbeni programi

Razpis natečaja za glasbenomladinske programe v sezoni 90/91 pri Glasbeni mladini Slovenije

- programi so namenjeni starostnim stopnjam od predšolskih otrok do vključno srednješolcev,
- vsebino lahko zajamejo iz katerekoli glasbene zvrsti, glasbo lahko povezujejo tudi z drugimi umetnostmi (glasba in gib, glasba in vizualna umetnost, glasba in besedna umetnost, glasba in gledališče . . .); v poštev pridejo tudi krajša glasbenoscenska dela, zanimiva predavanja . . .
- oblikovani naj bodo kot tematsko zaokrožene celote, ki trajajo od 40 minut (za najmlajše) do največ 60 minut (za srednješolce) in vsebujejo približno dve tretjini živo ilustriranega dogajanja in eno tretjino komentarja, ki vsebino smiselno zaokroža,
- programi morajo biti kvalitetno izvedeni, vzgojni, poučni in pestri, hkrati pa kolikor je mogoče animacijski, da mlado publiko tudi aktivno vključujejo v dogajanje,
- izvedljivi morajo biti v različnih prostorih — v učilnici, avli, telovadnici, klubu, galeriji, dvorani . . .

Prijava programa naj vsebuje:

- splošne podatke (ime programa, starostno stopnjo, kateri je namenjen; čas trajanja, število izvajalcev z imeni in glasbili, posebne tehnične zahteve za izvedbo, optimalno število poslušalcev, termine, v katerih je program izvedljiv . . .),
- potek programa (priprava: načrtovani potek z vsebino in okvirnim komentarjem),
- pripravo na program (za razumevanje programa potrebno osnovno predznanje otrok — navodila mentorju za pripravo otrok na program),
- natančen naslov in telefonsko številko vodje ali izvajalca programa.

Program pošljite na naslov Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, Ljubljana do 15. junija 1990! Prispelo programe bo pregledala programska komisija GMS ter vse ustrezne uvrstila v programsko knjižico GMS za sezono 90/91!

Evropski orkester

Poklicni glasbeniki pozor!

Evropski orkester (Orchestra for Europe) vam ponuja možnost, da pod vodstvom priznanih dirigentov pridobite dragocene poklicne izkušnje.

Orkester deluje v Bristlu v Veliki Britaniji in koncertira po Evropi. Ob delu v orkestru glasbeniki lahko sodelujejo tudi v komornem orkestru, godalnih, pihalnih in trobilnih ansamblih.

Avdicije bodo junija in julija 1990 v različnih evropskih mestih. Najuspešnejši kandidati lahko dobijo štipendijo za sezono september 1990 — maj 1991.

Informacije dobite na naslovu:

The Secretary, Orchestra for Europe, 21. St. James's, London SE146AD, United Kingdom

Telephon: ☎ International + 1 692 9291

ZAHVALA

Glasbena mladina Slovenije se pristrčno zahvaljuje vsem, ki so pripomogli k obogatitvi njenih programov v dvajseti sezoni delovanja:

Cankarjevemu domu v Ljubljani
Slovenski filharmoniji
Festivalu Ljubljana
Galeriji Labirint
sodelujočim glasbenikom
Republiškemur komiteju za kulturo
Ljubljanski banki, sektorju poslovanja z občani
Lesnini, modernim interierom
Papirnici Vevče
Slovinu



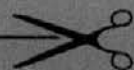
Tema strokovnega posvetovanja letošnjih Slovenskih glasbenih dni je bila Glasba in poezija, na njem pa je sodelovala vrsta domačih in tujih strokovnjakov. Prireditve so bile v štirih slovenskih krajih — Celju, Ljubljani, Mariboru in Slovenj Gradcu, v koncertnih programih pa je bilo prvič izvedeno pet del slovenskih skladateljev. Naš posnetek je z otvoritvenega koncerta, ki sta ga pripravila Consortium musicum in Komorni zbor RTV Ljubljana z dirigentom Mirkom Cudermanom. Slišali smo dela M. Kozine, E. Adamiča, S. Koporeca in M. Lipovška.



Balet Rozalinda, ki so ga premierno odplesali člani baleta SNG Ljubljana, smo na ljubljanskem odru videli že v sezoni 1982/83. Prva uprizoritev je požela velik uspeh, kar dokazuje tudi nad štirideset ponovitev. Tokratno uprizoritev so poleg koreografa in režiserja Ronalda Hynda pripravili še dirigent Lovrenc Arnič, scenograf in kostumograf Peter Docherty in plesalci Mojmir Lasan, Tomaž Rode (Gabriel von Eistein), Andreja Hriberšek, Nena Vrhovec (Rozalinda), Anita Pjetrovič, Danila Švara (Adela), Mijo Basailović, Jurij Kosjanik (Dr. Falke), Vlasto Dedovič, Jernej Kalan (Alfred) v glavnih vlogah.



Angleška skupina **SNUFF** spada v novo generacijo angleških bendov, ki v enaki meri črpajo iz angleške punkovske dediščine in iz ameriških hardcore vplivov. S svojim nastopom v KUD France Prešeren 23. marca je dokazala, da še vedno obstojajo energične, inovativne in kvalitetne mlade skupine, ki bistveno zaznamujejo današnji čas. Kdor ni bil na koncertu, si ne more predstavljati, da je zamudil enega bistvenih in dobrih nastopov neznane skupine v poplavi povprečnih koncertov tujih skupin pri nas. Hvalabogu, da je publika dokazala, kako vsa Ljubljana še ni izgubila aktivnega interesa za odkrivanje novega in kvalitetnega. (M. O.)



Postanite naročnik edine slovenske revije za glasbo in o glasbi. Izpolnite naročilnico in jo pošljite na naslov Revija Glasbena mladina, Kersnikova 4/11, 61000 Ljubljana

Naročam(o) izvodov 20. letnika revij Glasbena mladina.

Ime in priimek

*Naslov
ulica*

podpis

P R A V I N A S L O V
Z A D E N A R N E Z A D E V E



ljubljska banka

