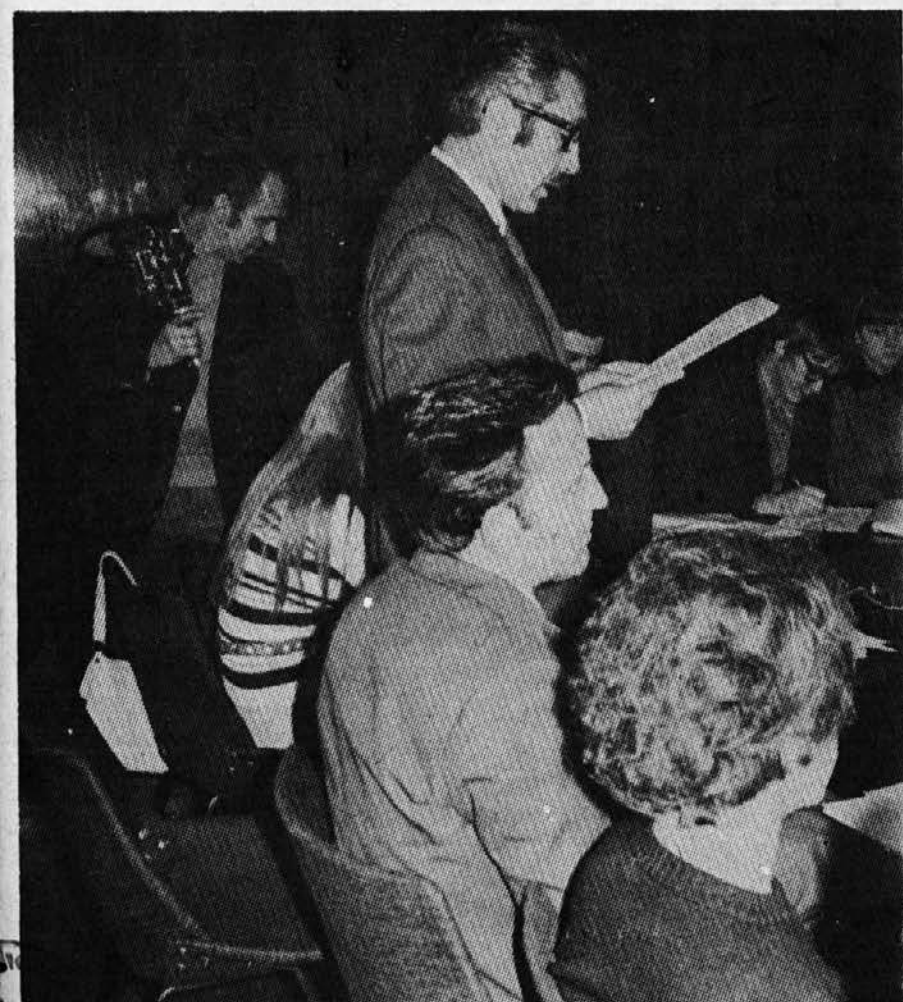


Podoba dela dveletnega obdobja Glasbene mladine Slovenije je dovolj svetla in obetajoča. Zanj je značilna pripravljenost številnih mladih ljudi, mentorjev, pedagogov, glasbenih delavcev in drugih, da se naša organizacija in gibanje postavi in razvija v trajno in volivno organizacijo mladih. Zanj je značilna čvrsta volja, da popolnimo vrzel, ki se nam kaže v vplivih med mladimi, saj je bilo očitno, da je prav glasbenega in s tem splošno kulturnega vpliva premalo. Med napori naše socialistične družbe, da v njem ponovno utrdimo moralno-etične in kulturne vrednote in tako obogatimo osebnostno vrednost mladih ljudi, se uveljavlja glasbena mladina z dovolj opaznimi uspehi in rezultati. Verjetno bi bilo težko podati za razmeroma kratko obdobje dokončno oceno družbene vrednosti gibanja. Nekaj pa je nesporno: mladina je gibanje glasbene mladine sprejela z zadovoljstvom in kot svoje. Težko bi ga bilo sedaj opustiti in odpraviti. To pa je najprepričljivejši dokaz, da je potrebno in koristno . . .

Odnos do kulture, do umetniškega ustvarjanja, odnos do vseh številnih oblik kulturnega delovanja med našimi delovnimi ljudmi ni vselej takšen, da bi se mogli nadejati njihovega polnega udejstvovanja in hkrati razumevanja za kulturne vrednote. Šele v zadnjem času govorimo o kulturi kot o nečem, kar pomeni skupaj z znanjem bistveni element za čimširšo samoupravno osebnost delavca-proizvajalca, strokovnjaka itn. Uspešen začetek v večji načrtnosti dela, za glasbeno osveščanje mladih, je opravljen. To je toliko bolj pomembno, ker je naš šolski sistem v kulturni vzgoji tog in neustrezen. Vse, kar imamo med mladimi že živega, je bolj posledica prizadevanja posameznih entuziastov, glasbenih pedagogov in drugih, in manj zavestnega načrtovanega dela, ki ga naša samoupravna skupnost terja in tudi že podpira. Zato menim, da bo glasbeni mladini omogočena polna afirmacija tedaj, ko bodo družbene skupnosti v okviru svojega načrtovanja kulturne politike in preko ukrepov omogočile organizatorjem glasbene mladine kakor tudi drugim kulturnim delavcem čim uspešnejše delo prav med mladimi . . .

Načrtno in strokovno primerno posredovanje glasbene kulture prihaja pri nas v Sloveniji prav po zaslugi glasbene mladine iz Ljubljane oziroma drugih večjih mest na vse ozemlje Slovenije. Uspeh je po dobrih dveh letih velik in obetajoč. Šibkejši je samo tam, kjer se srečujemo z lokalnimi težavami ali težavami osebne narave, ko gre za prestiž ali podcenjevanje. V zvezi s pridobivanjem mladih nam je v veliko uslugo glasilo glasbene mladine, ki se je v tem kratkem času lepo uveljavilo in postaja nepogrešljiv priročnik uvajanja mladih v svet glasbe in njenih lepot. Menim, da je Glasbena mladina Slovenije utrdila svojo organizacijo in da pomeni njeno začetno obdobje realen obet za prihodnost. V zavzetosti sodelavcev, za kar jim ob tej priliki izrekam za nesebično delo vse priznanje, in odzivnosti med mladimi vidim poroštvo za uspeh našega dela.

(Predsednik Miloš Poljanšek, iz uvodnega poročila na prvem rednem občnem zboru Glasbene mladine Slovenije)



glasbena mladina

glasilo
glasbene mladine slovenije

leto II, številka 4 13. marca 1972

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

iz vsebine

joseph haydn

**jefferson
airplane**

**nekateri
problemi
pisanja
o jazzu**

naš prvi redni občni zbor

Kot je bilo napovedano, je bil 12. februarja v Ljubljani prvi redni občni zbor Glasbene mladine Slovenije. Občnega zbora se je udeležilo 47 uradnih delegatov, poleg njih pa še več kot trideset sodelavcev in simpatizerjev naše organizacije, ki so napolnili zgornjo dvorano Doma sindikatov.

Delo kongresa je vodil profesor Vlado Golob iz Maribora. Po poročilih dosedanjega predsednika in tajnika sta se zvrstila pozdravna govora dragih gostov Iva Vuljeviča, častnega predsednika Glasbene mladine Jugoslavije, in Eugena Gvozdanoviča, njenega sedanjega predsednika, v katerih je bilo toplo orisano mesto slovenske glasbene mladine v jugoslovanskem okviru. Od slovenskih gostov smo na občnem zboru pozdravili predstavnika zveze delovnih ljudi tovariša Žiga Kimovca in podpredsednika Zveze sindikatov ter predsednika Zveze kulturno-prosvetnih organizacij tovariša Iva Tavčarja, ki je bil pred dvema letoma boter ustanovljajoči se slovenski glasbeni mladini.

Po poročilih in pozdravnih govorih se je razvila diskusija, v kateri so sodelovali sodelavci glasbene mladine, predstavnika goriške in tržaške glasbene mladine, pa predstavnik iz Celja dijak Karlo Bračun, ki je odprl perečo problematiko estetike vzgoje v okviru novih predlogov za spremembe šolstva. Nato se je razvila razprava o predloženem programu dela GMS v prihodnjem letu, ki je bil z nekaterimi pojasnili soglasno sprejet. Sledila je obravnava predloga za naš novi statut, ki je privedla do manjše spremembe v sestavi tajništva.

Za novega predsednika slovenske glasbene mladine je bil ponovno izvoljen tovariš Miloš Poljanšek, za novega tajnika pa Milan Stibilj. Za podpredsednika se občni zbor ni mogel odločiti ter je izvolitev poveril novemu glavnemu odboru. Ta je na svoji seji 1. marca v Ljubljani za podpredsednika izvolil Karla Bračuna iz Celja in Janeza Hoeflerja iz Ljubljane.

Del zanimive diskusije objavljamo na šesti in sedmi strani tega časopisa.

R.



gms in glasbena mladina jugoslavije doslej

GMS je redno sodelovala v organih GMJ: v bivšem glavnem odboru GMJ sta bila Aleksander Lajovic in Cvetko Budković, v novem predsedstvu GMJ poleg še Janez Hoefler. V organih GMJ je občasno sodeloval tudi predsednik Miloš Poljanšek.

GMS ima v okviru Glasbene mladine Jugoslavije dobro zastavljeno besedo, naši predlogi so konstruktivni in večinoma dobro sprejeti. GMS je bila med drugim tudi gostitelj decembrske seje predsedstva GMJ.

Sicer pa je doselovanje GMS z Glasbeno mladino Jugoslavije šele v razmahu. Prva pomembnejša točka je bila udeležba mladih Celjanov na kvizu GM Srbije o Čajkovskem, ki našim sicer ni prinesla najvišje nagrade, a je zapustila našim prijateljem navdve ugoden vtis.

Se večjega pomena je udeležba Slovencev na II. kongresu GMJ v Baškem polju aprila preteklega leta, ki je postavil trden temelj za nadaljno rast medrepubliškega sodelovanja. Delo kongresa je bilo zelo uspešno. Kongresni zaključki predstavljajo trdno oporo za idejno in akcijsko usmeritev vseh jugoslovanskih glasbenih mladlin in jih je slovenski glavni odbor brez pridržka podprl. Odmev teh zaključkov je najti tudi v predloženem programu za prihodnje obdobje GMS.

Doslej je GMS sodelovala v dveh meddržavnih zamenjavah: Trio Laurendeau iz Kanade jeseni 1970 in violinist Carlo Chiarappa v decembru 1971, medtem ko je Kanado in Italijo obiskal Trio Lorenz. V Kanadi je bila z njimi mezzosopranistka Eva Novšakova.

Medrepubliške zamenjave gredo za sedaj bolj v smeri iz Slovenije ven in s strani osebnih stikov koncertantov z drugimi glasbenimi mladlinami. Glavni odbor GMS je le posredoval gostovanje Tria Lorenz na Reki in v Splitu. Vendar tudi v tej smeri tečejo priprave, ki obetajo izboljšanje. Narejeni so konkretni načrti, ki bodo uresničeni, brž ko bodo zagotovljena denarna sredstva.

Načelnih ovir za sodelovanje GMS z drugimi republiški glasbenimi mladlinami ni nikakršnih. Nasprotno. Z vseh medrepubliških srečanj veje prijateljska atmosfera in razumevanje za specifične razmere, v katerih dela naša organizacija. Nemajhno zaslugu za to imata tudi tovariša Ivo Vujevič, sedaj častni predsednik GMJ, in Miodrag Pavlovič, naš generalni sekretar, ki sta vodila Glasbeno mladino Jugoslavije v času, ko je nastajala slovenska organizacija.

R.



iz tajnikovega poročila na občnem zboru gms

Ce primerjamo ob ustanovitvi zadane cilje in njihovo uresničenje v iztekajočih se dveh letih, se zavedamo, da je to bilo izrazito uvodno, pripravljeno obdobje Glasbene mladine Slovenije, z mnogimi posledicami, ki izhajajo iz ustreznih začetnih razmer oziroma dispozicij. Mnogokrat poudarjamo, da se je Glasbena mladina Slovenije kot republiška organizacija v tej sestavi ustanovila razmeroma zelo pozno. Zato je poučena primerjava z glasbenima mladinama Srbije in Hrvaške. Ko smo se pogovarjali z našimi srbskimi in hrvaškimi prijatelji in kolegi, smo ustanovili, da sta pravzaprav dve poti k organiziranju republiške glasbene mladine: na Hrvaškem so se v prvi vrsti postavljale mestne glasbene mladine, ki so nato formirale republiško organizacijo: od tod močne organizacije nekaterih mest, na primer Zagreba, Reke, Splita in drugih. V Srbiji so impulzi prihajali predvsem iz močne republiške organizacije v posamezne mestne. Ob ustanovitvi Glasbene mladine Slovenije sta pri nas obstajali dve mestni organizaciji, mariborska in ljubljanska, katerih prva se je osredotočila na delo z mladimi v mestu, s prirejanjem načrtno zasnovanih abonmajskih ciklusov, medtem ko je druga s posameznimi koncerti segala na širše področje osrednje Slovenije. Nova republiška organizacija si je morala torej zadati nalogo, da ob upoštevanju obeh mestnih organizacij vzpodbudi osnove drugih skupnosti.

Predvideno je bilo, da se bo v naši republici ustanovilo v teku časa okrog dvajset osnovnih skupnosti. Ko pregledujemo uspeh GMS v teh načrtih, moramo priznati, da so nas presenetila mnogo objektivne, pa tudi subjektivne ovire. Objektivne težave se vrstijo v glavnem okoli žalostne resnice, da teren ne premore dovolj sposobnih in zagnanih ljudi, kjer pa takšni dragoceni ljudje obstojijo, so navadno že tako ali tako obremenjeni z delom, da le z veliko težavo sprejmejo nase še skrb za glasbeno mladino. Druga vrsta objektivnih težav je seveda pomanjkanje denarja, ki je potreben za kontinuirano delo glasbene mladine na posameznem področju; ponekod se temu pridružuje še tolikšna nerazvitost okolja, da misel na glasbeno mladino ni mogoče spričo resnice, da tam ne obstoje niti druge, manj zahtevne oblike dela za mladino. Med resnično nesmiselne težave subjektivne narave lahko uvrstimo nerazumevanje odločilnih lokalnih faktorjev za glasbeno mladino, med katerimi se, žal, pojavljajo tudi prosvetni delavci. Ponekod, kjer sicer obstoji glasbeno delo za mladino, pa ob pojavu ideje glasbene mladine nastaja neupravičen strah, da bo glasbena mladina izpodrinila že utečeno, čeravno ne vedno primerno prakso. Zato v takšnih okoljih, žal, ne pride do smotrnejšega glasbenega dela z mladino, ki ga more v naših prilikah nuditi glasbena mladina.

V tem trenutku obstojijo naslednje osnovne skupnosti GMS: Ljubljana, Maribor, Celje, Velenje s Soštanjem, Novo mesto, Brežice, Črnomelj z

Belo krajino. V zamejstvu sta se ustanovili osnovni skupnosti Trst in Gorica. Ena prvih ustanovljenih je bila tudi v Zasavju – Zagorje, Trbovlje in Hrastnik. Vendar je tu ostalo samo pri ustanovitvi, saj navkljub močni mladinski aktivnosti v Zagorju do specifičnih oblik dela glasbene mladine ni prišlo. Zato se je preteklo jesen ustanovila posebna osnovna skupnost GM v Hrastniku, ki obeta okrepitev naše ideje na tem območju.

Ponekod so se za delo glasbene mladine obvezale druge lokalne organizacije: občinski svet Zveze kulturno-prosvetnih organizacij v Ajdovščini in Novi Gorici ter društvo prijateljev glasbe v Kopru. Tu obstoje vse možnosti, da se glasbeno delo za mladino optimalno razvije, vendar moramo strmeti za tem, da se tudi tu ustanovi posebne skupnosti glasbene mladine, kajti le to je pogoj, da se tam glasbena mladina oblikuje po hotenjih mladih. V zvezi s tem moramo naštetih nekaj primerov, ko je skrb za glasbeno mladino našla ugoden odmev v posameznih šolskih ustanovah, kljub siceršnjim neugodnim razmeram za ustanovitev osnovne skupnosti: tako je v Tolminu (gimnazija), pa v Idriji in v Cerjenu. Ne nazadnje moramo navesti primer enega, dveh ljudi, ki so nesebično prevzeli nase zahtevno delo glasbene mladine, ne da bi upali in dobili primerno podporo šolskih ustanov oziroma občinskih forumov: Murska Sobota. Ponekod pa obstoje vsi pogoji za ustanovitev osnovnih skupnosti – na primer v Ljutomeru in v Kranju, in želeli je, da se osnovne skupnosti tam tudi čimprej formirajo. Naj naštejemo še nekaj področij, kjer bi moralo prizadevanje GMS najti ustrezen odmev, pa ga zaradi različnih vzrokov ni: Postojna, Ravne na Koroškem, Slovenj Gradec, Slovenska Bistrica, pa Jesenice, Radovljica, Kamnik, Domžale, Škofja Loka, Kočevje – v zadnje štiri kraje je segla sporadična dejavnost ljubljanske glasbene mladine, vendar to ni dovolj, da tam glasbena mladina resnično zaživi.

Kot posebno nalogo glasbene mladine v tej zvezi moram omeniti finančno in kadrovsko konsolidacijo osnovne skupnosti v Ljubljani, da bo mogla kompleksno razgibati celotno strukturo šolskih ustanov v našem glavnem mestu. To ni lahka naloga in je do sedaj osnovna skupnost GM v Ljubljani iz objektivnih vzrokov ni mogla uresničiti. Da za to pogoji obstoje, je pokazalo sondiranje glavnega odhoda na posameznih osnovnih in srednjih šolah. Gotovo je, da so od mestnih središč odmaknjena okolja željna dejavnosti, kakršno nudi glasbena mladina, vendar pri tem ne smemo pozabiti, da je ravno v mestnih sredinah, kakršna je ljubljanska, izredno močna koncentracija otrok in mladih ljudi v najrazličnejših socialnih in vzgojnih razmerah, ki so lahko celo zelo kvarne za razvoj njihove osebnosti.

JANEZ HOEFLER

Slikovno gradivo France Modic.

novice iz srbije in iz hrvatske

Glasbena mladina Srbije doslej ni imela svojega glasila, zdaj pa je dobila svoje mesto v glasbenem časopisu Pro Musica, kjer ima na voljo samostojno prilogo.

Številka, ki je pred nami, je že druga po vrsti. Vsebuje članke o razvojni poti Glasbene mladine Srbije, poročila s koncertov in gostovanj glasbene mladine. V časopisu je tudi kviz iz ustvarjanja znanih skladateljev, križanka, pa tudi pogovor z bralci. Posebna rubrika o skladateljih je tokrat namenjena italijanskemu opernemu skladatelju Giuseppeju Verdiju. Glasilo govori tudi o letošnjem kvizu, ki ga organizira Glasbena mladina Srbije, tokrat z naslovom „Vokalna in instrumentalna glasba v Srbiji do druge svetovne vojne“. V podobnem kvizu o Čajkovskem so v lanskem letu edini iz Slovenije sodelovali tudi člani glasbene mladine iz Celja.

Časopis je izredno zanimiv, privlačno pisan in čestitati moramo kolegom iz Srbije za res lep uspeh.

Glasbena mladina Hrvaške pa je pred kratkim izdala svoje prvo dose-danje glasilo Obavijesti. Za sedaj ima to glasilo obliko biltena in poroča o delovanju osnovnih skupnosti glasbene mladine Hrvaške, o problemih republiške organizacije in o akcijah, ki jih ta načrtuje. Dana je bila pobuda vsem osnovnim skupnostim, naj bi njihovi člani, predvsem najmlajši, kar največ prispevali k temu glasilu. Iskreno želimo Glasbeni mladini Hrvaške, da bi tudi ona uspešno izpeljala zastavljeno delo na tem področju.

M. Z.

Pred dorbim tednom se je vrnil z gostovanja po Srbiji naš ansambel za staro glasbo Schola Labacensis. Obiskal je Subotico, Cuprijo, Smederevsko Palanko, Beograd in Arandjelovac. Z njimi je pel tudi njihov stalni gost tenorist Martin Klietmann iz Gradca v Avstriji.

Glasbeniki so bili povsod lepo sprejeti. Krajem, kjer je nastopil, je večeroma prvič prikazal glasbo izpred pet in štirih stoletij. Za uspeh koncertov ima namajhne zasluge tudi komentatorica Neda Bebler, sodelavka Glasbene mladine Srbije in študentka beogradske akademije, ki je poslušalcem s sproščeno besedo orisala glasbo, ki jo je imel ansambel na sporedu, in zgodovinske razmere, v katerih je nastala.



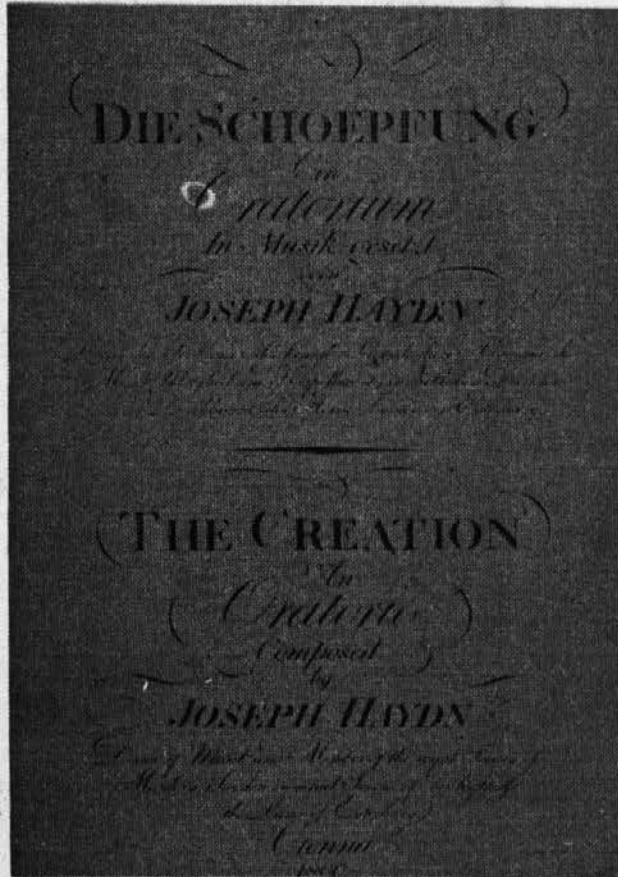


HAYDNOVA ROJSTNA HIŠA V VASI ROHRAU



HAYDN LETA 1792

NASLOVNA STRAN PRVE IZDAJE „STVARJENJE“



Joseph Haydn (1732 – 1809)

„Rodil sem se leta 1732, zadnjega marca, v trgu Rohrau na Spodnjem Avstrijskem pri Brucku na Leithi. Moj pokojni oče je bil kolar in podložnik grofa Haracha in že po naravi velik ljubitelj glasbe. Igral je harfo, ne da bi poznal ene samcate note, in ko sem mu jaz kot deček petih let pravilno odpel vse njegove preproste kratke skladbe, me je sklenil predati šolskemu upravitelju v Haimburgu, našemu sorodniku, da bi si tam pridobil glasbene osnove poleg drugih potrebnih stvari. Vsemogočni (ki se imam samo njemu zahvaliti za neskončno milost) mi je posebno v glasbi dal tolikšno lahkoto, da sem že v šestem letu kar pogumno odpel nekaj maš na koru in po malem igral tudi na klavir in violino.

V mojem sedmem letu starosti je na svoji poti skozi Haimburg pokojni gospod kapelnik Reutter slišal za moj šibki, vendar prijetni glas. Takoj me je vzel k sebi na Dunaj, v hišo dvorne glasbene kapele, kjer sem se naučil poleg pevske umetnosti tudi igranja na klavir in violino pod zelo dobrimi mojstri. Tam sem do svojega osemnajstega leta z velikim uspehom pel sopran, tako pri sv. Štefanu kot na dvoru. Ko sem končno izgubil glas, sem se celih osem let žalostno mučil v poučevanju mladine (zaradi takšnega bednega kruha so se uničili že marsikateri geniji, ker jim je zmanjkalo časa za študij), izkušnosti sem si moral pridobiti žal kar sam. Še toliko si je ne bi nabral, ko bi me skladateljska mrzlica ne priganjala, da nisem pisal globoko v noč. Ustvarjal sem pridno, čeravno ne povsem temeljito, dokler me ni doletela milost, da sem se pri slavnem gospodu Porpori (Takšen sloves je imel tedaj ta na Dunaju) naučil prave osnove komponiranja. Končno sem prišel na priporočilo pokojnega gospoda Fuernberskega (ki me je imel v posebni milosti) za glasbenega direktorja h gospodu grofu Morzinskemu, od tam pa za kapelnika k Njegovi Svetlosti knezu Esterhazyju, kjer si želim še nadalje živeti in umreti...“ (Joseph Haydn v orisu svoje življenjske poti leta 1776)

Josephu Haydnu, kmečkemu otroku, usoda pač ni naklonila tako bleščeče mladosti in naglega umetniškega razvoja kot poltretje desetletje mlajšemu Mozartu, geniju, ki se je rodil takorekoč z zlato liro v naročju. Njegove avtobiografske besede, ki jih je mogoče poučno dopolniti z drugimi dokumenti, nam trpko razodevajo, s kolikšnim trudom si je moral pridobiti kompozicijske veščine, po katerih je pozneje toliko slovel. Dovolj prijeten glas, tenko uho in spretni prsti so mu dečku odprli pot v dunajsko dvorno kapelo, pravi hram glasbene umetnosti na tedanjem Avstrijskem, a svet skladateljske umetnosti mu je ostal zaprt, kajti ljudi je zanimal le lep glas in spretno obvladovanje instrumentov. Anekdota pravi, da ga je nekoč zalotil Reutter pri komponiranju neke dvanajsteroglasne skladbe, v kateri je bilo polno neizvedljivih mest. Smeje je kapelnik pripomnil: „Ti neumno otroče, ti nista dva glasova dovolj?“ A poduka, kako naj nadebudnež ta dva glasova vodi, mu ni dal. Deček je v želji po kompozicijskem znanju v starosti, ko je imel Mozart že simfonije in opere za seboj, ostal sam.

Haydn v svoji mladosti ni pokazal ne neobičajno lepega in obsežnega glasu ne osupljive spretnosti na klavirju ali violini. Ob mutaciji si z glasom ni mogel več služiti kruha in je ostal na cesti. Vendar je inel že osemnajst let in zavedal se je, da leži breme njegove usode zgolj na njegovih rameh. S težkim delom, s prepisovanjem not, s poučevanjem mladine za nadse skromno plačilo, s sodelovanjem na večernih serenadah po dunajskih ulicah si je služil vsakdanji kruh, preostanek časa pa je posvečal študiju kompozicije. Želel je predvsem to, seznaniti se s skrivnostim skladateljevanja. To mu je pomenilo začetek in konec glasbene umetnosti. Želel je postati dober komponist, kar pa je zahtevalo nemalo vztrajnosti in napora. V svoji življenjski skici je pač omenil ime takrat slavnega glasbenega učitelja Nicola Porpore, Italijana, ki je slovel po svoji pevski šoli, a to mu vendar ni

moglo dati dovolj. Kompozicijskih večšin se je naučil v glavnem kar sam. To pa mu je dalo samostojnost in občutek zanesljivosti, ki ga je nezmotljivo vodil pri iskanju kompozicijskih novosti, s katerimi je v svojih zrelih letih premagoval stara zakoreninjena pravila.

Vztrajnost in potrpežljivost se je Haydnu bogato obrestovala. Maja leta 1761 je stopil v službo hr knezu Esterhazyem, eni najodločnejših in najbogatejših rodbin Avstrije in Madžarske. Vendar se je moč in bogastvo v tej knežji rodbini na srečo redno družilo z nagnenostjo do umetnosti in glasbe. Nemajhen delež te naklonjenosti je užil tudi Haydn.



Dandanes si Haydna radi romantično predstavljamo kot ponižnega, sključenega služabnika v livreji pred mogočnim aristokratom. „Petič: Joseph Haydn se mora vsakodnevno (naj bo tu na Dunaju ali na posestvih) predpoldne in popoldne pojaviti v predsobju in se pustiti pozvati ter počakati knežjega ukaza, ali naj bo glasbe. Po prejetem ukazu pa mora to sporočiti drugim muzikom, da se bodo le-ti točno ob določenem času zbrali na določenem mestu. Tiste pa, ki bodo zamudili ali celo izostali, si mora posebej zaznamovati...“ Tako piše med drugim v pogodbi, ki jo je skladatelj sklenil s knezom, razen tega pa je v posebni točki predpisano, da bodo vse njegove kompozicije v lasti Njegove Svetlosti, da jih bo moral skladatelj pisati le v enojniku in da ne bo smel brez predhodnega dovoljenja komponirati za nikogar drugega.

V resnici ni bilo docela tako. Knez je bil sicer strog, a v bistvenih stvareh širokogruden človek. Skladatelja je bogato nagrajeval, obenem pa ga je tako cenil, da mu je pri komponiranju pustil popolnoma proste roke. Haydn si v tedanjih razmerah ni mogel želeti več. Bil je življenjsko preskrbljen, na dvoru je imel na voljo majhen orkester in pozneje, na novo zgrajenem knezovem gradu Esterhazu pri Nežiderskem jezeru, celo operno gledališče. Komponiral je tako, kot je želel; lahko se je celo poskušal v drznejših novostih, na kakršne so drugi njegovi sodobniki, odvisni od sitnih naročnikov ali muhaste publike, komajda mogli misliti. Njegove kompozicije so se s predpisi in natisi razširjale po vsej Evropi in postal je najslavnejši skladatelj svojega časa. Nič čudnega, da je dobival številna povabila za gostovanja po evropskih središčih, a skladatelju ni bilo mnogo do tega; mojster – v primerjavi

z Mozartom pravcati zapečkar – je raje ostajal doma. V času službovanja pri Esterhazyjih se ni niti enkrat podal na resnejše potovanje.



Vendar – vsake pesmi je enkrat konec, pravi stari pregovor. Leta 1790 je knez Nikolaj I., njegov veliki zaščitnik, umrl, sledil mu je sin Nikolaj II., ki za glasbo ni imel pravega smisla. Domači orkester se mu je zdel kratkotalo nepotreben, njegov kapelnik pa tudi. Skoraj šestdesetletnega Haydna je z obljubljenim vsakoletnim plačilom odslovil z dvora.

Skladatelj se je naselil na Dunaju. A še preden se je mogel dobro nastaniti, že so prišla povabila, ki se jih v novih razmerah ni mogel ubraniti. Izbral si je London. Tja je potoval leta 1791 in se naslednje leto, poln uspehov in časti (postal je tudi doktor glasbe oxfordske univerze) vrnil na Dunaj. Anglija ga je gostila zopet tri leta kasneje in obkratrat ji je posvetil po šest svojih znamenitih (londonskih) simfonij. Stari Haydn je imel še dovolj glasbenega navdiha in moči, da je kljub slavi še nadalje vztrajno ustvarjal – časti pa je resnično dobival toliko kot še noben komponist pred njim; še za življenja, leta 1793, mu je njegov bivši fevdalni gospod grof Harrach v rojstni vasi postavil spomenik, kar je bilo tisti čas nekaj nezasišanega. Skladatelj se je sedaj predal predvsem obsežni vokalno-instrumentalni glasbi, mašam in oratorijem. Izreden uspeh sta doživela oratorija Stvarjenje in Letni časi, ki sta takorekoč preplavila vse pomembnejše evropske koncertne odre.

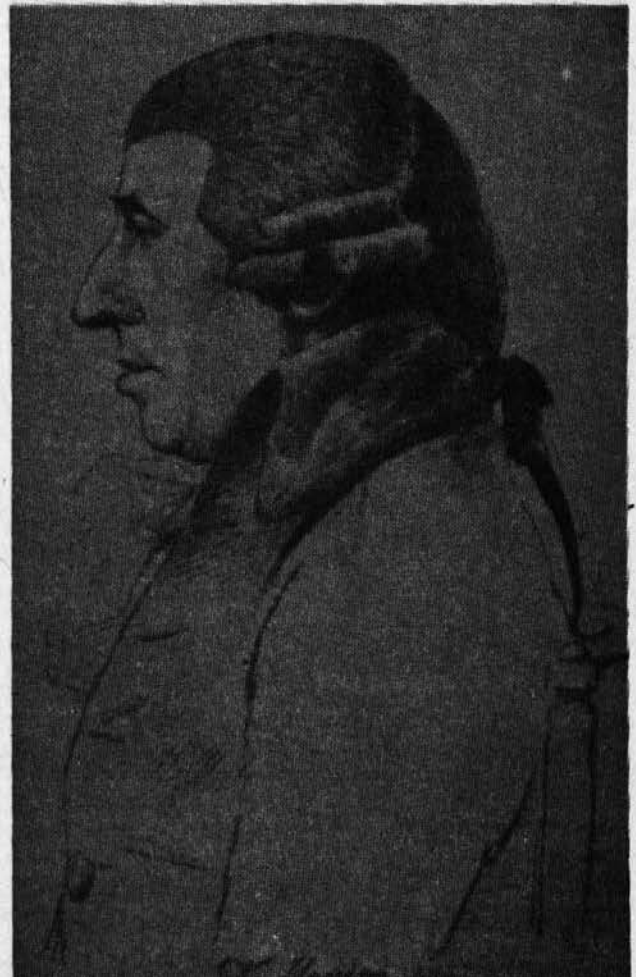
Zadnja velika slovesnost Haydnu v čast je bila ponovna izvedba oratorija Stvarjenje leta 1808 v svečani dvorani stare dunajske univerze. Slovesnosti se je udeležilo mnogo veljakov in glasbenikov. Milo pomladansko vreme je dovoljevalo, da so betežnega skladatelja s kočijo pripeljali na univerzo. Obkrožen z aristokratskimi ljubitelji glasbe in najuglednejšimi komponisti, med katerimi sta se znašla tudi mladi knez Esterhazy in takrat že slavni Beethoven, je stari mojster zadnjič prejel poklone svojih oboževalcev. Poročilo pravi, da ga je slovesnost močno ganila, a ga pri tem tudi zelo utrudila, tako da so ga morali še pred koncem odvesti domov. Vsi so se zavedali, da so mu bili dnevi šteti.

Naslednje leto, v mračnih trenutkih, ko je francoska vojska zasedla avstrijsko cesarsko prestolnico, mu je usoda zatisnila oči.



KNEZ NIKOLAJ I. ESTERHAZY

HAYDN V LONDONU, SKICA



stran glasbene mladine

izvlečki iz diskusije na občnem zboru gms

glasbena šola in glasbena mladina (cvetko budkovič, ljubljana)

Osredotočil bi se rad na en sam problem – razmerje med glasbeno šolo in glasbeno mladino. Potrebno je mlade ljudi vključiti v organizacije, ne samo za drobne zadolžitve, kot je akviziterstvo za časopis ali prodaja vstopnic za koncerte, zaupati jim vodilna mesta. Tu je važna mladina, ki se vzgaja na glasbenih šolah, obenem pa obiskuje še druge šole. Prvič: ti se ukvarjajo z aktivnim muziciranjem in se kot bodoči mladi poustvarjalci najbolj neposredno seznanjajo z glasbenimi vrednotami

pretoklosti in sedanosti. Svoj glasbeni okus in kritični čut si ostrijo ob lastnem spoznavanju glasbenih del in ob posredovanju le-teh umetniško zori. Drugič: z vsakodnevno vajo in nastopi dobivajo tisti odnos in ljubezen do glasbe, ki ga bodo v organizaciji glasbene mladine še tako potrebovali. Tretjič: takšnemu mlademu človeku, ki se je prostovoljno odločil za kakršnokoli delo pri glasbeni mladini, a se osebno še formira (različni interesi v umetnosti), je treba pomagati pri izvajanju nalog, ki bodo zanj in za razvoj glasbene kulture mladih pomembne. Ko bo povezoval mladi dijak strokovno izobrazbo s praktičnim delom, bo rasel v agitatorja in animatorja. Prav takšne ljudi pa glasbena mladina najbolj potrebuje.

Glasbena šola za učitelji in učenci se mora na splošno bolj zanimati za akcije, ideje in programe glasbene mladine. V povezavi glasbena šola – glasbena mladina lahko pripravita obe organizaciji vzorne nastope mladih na televiziji in v radiu. Še druge oblike delovanja: poslušanje glasbe ob primernem komentarju, obisk priznanih ustvarjalcev in poustvarjalcev, orkestri in zbori mladih, ki lahko dosežejo s pomočjo glasbene mladine svoj plasma. Glasbeni pedagog lahko kot mentor izven svojega delovnega mesta opravi pomembno nalogo pri osveščanju mladih in najmlajših.

glasbena vzgoja in novi predmetnik za osnovne šole in gimnazije (karlo bračun, celje)

Spregovoriti mislim nekaj besed o stvari, do katere je bila glasbena mladina doslej precej indifereentna, čeprav spada na primerno področje njene dejavnosti, saj jo zasledimo celo v njenih nalogah. Obravnava jo osma točka programa, ki pravi: Glas-

bena mladina Slovenije bo tudi v prihodnje imela šolo za najpomembnejši dejavnik v svojem delu in pouk glasbene in splošne kulturne vzgoje za najbolj učinkovito posredništvo svojih akcij. Zato bo Glasbena mladina Slovenije še aktivneje spremljala dogajanja na področju šolske zakonodaje, reforme učnih načrtov in predmetnikov ter nakazovala in dokazovala pomanjkljivosti v obstoječem sistemu.

V mislih imam seveda novi učni načrt, v katerem so ure glasbene in likovne vzgoje občutno skrajšane v vseh nivojih. Bom začel kar pri osnovni šoli: tam bodo otroci v šestem razredu postavljeni pred odločitev – ali likovna ali glasbena vzgoja. Upam, da se vsi zavedate, kaj to pomeni. To pomeni avtomatično prikrajšanje petdeset odstotkov otrok za pomemben del estetske vzgoje. Še večja tragika za nas, to je za glasbeno mladino, pa je v tem, da bo ta del v večini vedno glasbena vzgoja. To trdim izhajajoč iz preproste logike trinajstletnika, ki gre nekako takole: pri risanju se je treba veliko manj učiti kot pri glasbi, torej se bom odločil za risanje. O posledicah bom govoril kasneje.

Na gimnaziji je stvar še slabša. Po novem učnem načrtu se bosta v gimnaziji izoblikovali dve smeri: družboslovna in naravoslovna. Mogoče ne boste verjeli, ampak naravoslovna smer nima estetske vzgoje, družboslovna pa samo v zadnjem letniku, in še to tri ure na teden, kar je, milo rečeno, simbolično. Pri tem sta všteti likovna in glasbena vzgoja, kar pomeni, da odpade na glasbeno ena in pol ura na teden. Pri tem pa gre pol srednješolske generacije mimo, brez najosnovnejšega pojma o odnosu do umetnosti...

In sedaj smo pri posledicah: Mislim, da ni treba poudarjati, da je v desetletnem planu Slovenije postavljena šola na prvo mesto. Se pravi, da mora tudi glasbena mladina upoštevati šolo kot zelo važen dejavnik pri oblikovanju mladih ljudi, tudi pri izoblikovanju tistih ljudi, ki bodo postali njeni

naš podlistek

willy brandl



operi

Vsaka operna partitura je sestavljena iz zapletene obilice notnih znakov, ki začasno oživijo šele pri izvedbi. Pri tem se takorekoč vsaka izvedba vsaj za malenkost razlikuje od prejšnjih. Znano je, da se interpretacije istega dela pri posameznih dirigentih gibljejo na različnih ravneh; prav v bližnji preteklosti in tudi sedaj je temu dejstvu pripisan pomen, kar je vodilo do nezdravega kulta dirigentov. Seveda ima vsaka doba svoj način inter-

pretacije umetniških del, ki ustrezajo njenemu splošnemu načinu mišljenja. Za primer lahko pogledamo stare fotografije prve izvedbe „Tristana“: junak z mogočno dolgo brado, Izolda z močno zategnjenim životom, in takoj dobimo občutek, da se je moralo takrat poustvarjanje „Tristana“ zelo močno razlikovati od današnjega, ki je nam povsem običajno. Na žalost nimamo nobenega sredstva, s katerim bi lahko oživel nekdanje interpretacije. Prihodnjim generacijam bo laže, saj današnje izvedbe lahko ohranimo na gramofonskih ploščah in magnetofonskih trakovih.

Spremembe stila opernih izvedb lahko razjasnimo le s pomočjo slik scenske opere. Ta stvar je popolnoma nedvoumna v času, ko so izvajali le sodobno glasbo na sodoben način. Ne smemo namreč pozabiti, da je bilo pred romantiko gojenje časovno starejše glasbe, torej glasbe, ki je že postala zgodovinska, skoraj nepoznana. Izvajali so izključno glasbo sodobnikov in se v tem zelo razlikovali od našega časa, v katerem zavzema sodobna glasba poleg „zgodovinske“ prav neznamenit obseg. Že pri današnjih rokokojskih in baročnih scenskih predstavah se pokaže dvoiličnost: izraz takrat gospodujočega prepričanja je bil tudi baročni prostor prvih izvedb, kjer so bili gledalci prav tako baročno oblečeni kot izvajalci; če mi ta okvir dojamemo, občutimo pravo gledališče!

Sele v romantiki, ko je svet preteklosti začel igrati veliko vlogo, se pojavijo zgodovinski kostumi in zgodovinske scenske postavitve. Pri današnjih izvedbah si mora zato takorekoč vsaka generacija poiskati svoje re-

šitve. Vedno bo ostalo vprašanje, ali naj se vrnemo k prvotni postavitvi opere, ali naj z nadaljnjim stiliziranjem dosežemo občutek brezčasnosti, ali pa naj jo izvedemo sodobno. Če moramo sedaj spet vzeti Wagnerja za primer, potem je to zato, ker so ti odnosi pri njem posebno problematični. V okviru enotnega umetniškega dela je bilo pri Wagnerju oblikovanje scene prav tako pomembno kot vse ostale sodelujoče umetniške zvrsti. Toda kakor je bil Wagner revolucionaren na dramatičnem, glasbenem in pesniškem področju, pri sceni je ostal v enako realističnem in petetičnem načinu svojega časa, kot ga vidimo na slikah Pilotyja in Makarta in kot ga je gojil Meininger pri svojih slavni izvedbah klasikov.

Tako postavitev nam ne more biti več predmet razgovora; danes vedno poskušamo predstaviti delo čim bolj brezčasno. K temu spada seveda občutljiv prijem, kajti kolorit kraja in časa dogajanja moramo vendarle ohraniti. Lahko omenimo posebno značilne sodobni primer: „Slikar Mathis“ Paula Hindemitha je bil na enem odru naravnost puritansko stiliziran, na drugem pa uresničen kot velika opera. Da je delo v obeh oblikah močno delovalo, je dokaz njegove notranje moči. Ob tem pa moramo opozoriti tudi na nevarnost pretirane stilizacije, ki jo danes neredko srečujemo; skrbno stilizirana „Carmen“ je prav tak nesmisel kot „Čarobna piščal“ brez svojega pravljičnega značaja.

Toda umetniška oblika opere nas postavlja še pred dodatni problem, ki je bil že od nekdaj kar najbolj strastno obravnavan in sporen: neprirodnost. Nam je opera ne-

člani. In sedaj bi rad vprašal, kaj naj mlad človek, ki bo v šestem razredu osnovne šole zadnjič slišal o glasbi, prišel na koncert poslušati Beethovna ali Bacha, če ne bo imel izoblikovanega odnosa do glasbe in drugih umetnosti. Na primer samo to, da že danes opažamo pomanjkanje kmečke in delavske mladine v naših vrstah. Vzrok je preprost, pomanjkanje se čuti zaradi kulturne neosvečenosti teh ljudi. In sedaj naj isto naredimo še z bodočim izobraženstvom. Problem pa ima še večjo razsežnost – omenil bi samo to, da pomeni to dehumanizacijo in še večjo skomercializiranje celih naslednjih generacij...

O možnostih aktivnosti mladih v okviru gm (matej bračko, celje)

Če dovolite, bi izrazil nekaj misli, ki sem jih dobil ob prebiranju materiala za današnje srečanje, se pravi, poročil o delu osnovnih organizacij in pa osnutka bodočih nalog glasbene mladine. Če pregleđamo poročila, takoj opazimo, da je vsa dejavnost posvečena predvsem koncertni dejavnosti, pa še to v krajih, kjer je bila ta koncertna dejavnost že v praksi. Samo koncerti pa po mojem predvsem za pridobivanje aktivnega članstva glasbene mladine med samo mladino ni dovolj. Če se vsa dejavnost naše organizacije skoncentrira samo na organizacijo mladinskih koncertov, lahko tudi najbolj aktivni člani glasbene mladine postanejo največ razdeljevalci kart za mladinske koncerte in mogoče razpečevalci časopisa. Torej, v tej smeri mladi nimajo perspektiv.

Zato menim, da je slej ko prej treba začeti tudi z drugačno dejavnostjo. Tu mislim predvsem na srečanje mladih, na klubsko dejavnost. Seveda, večkrat je bilo omenjeno, da za to še ni pravih

pogojev. Prvo je pomanjkanje strokovnega kadra. Seveda, vsi si želimo odlične animatorje, ljudi, ki bi znali vsako glasbo odlično komentirati, pritegniti mlade, skratka, Leonarda Bernsteina v žepni izdaji. Na drugi strani pa se zavedamo, da takih ljudi pri nas ni, in kot kaže, jih tudi v doglednem času ne bo. Zato mislim, da je potrebno začeti tudi v takšnih razmerah, kakršne danes na Slovenskem so, čeprav so še tako skromne. Mislim, da je treba začeti s srečanji mladih ljubiteljev glasbe, pa če so to še tako improvizirani sestanki, še tako nestrokovni pogovori o glasbi, kajti le v tem vidim prihodnost naše organizacije, seveda kar zadeva aktivno dejavnost mladih.

Potem so tu še razne glasbene prireditve. Mislim, da bi pri mnogih glasbenih prireditvah, predvsem takšnih, kjer sodeluje mladina, morala sodelovati tudi naša organizacija. Kot primer naj navedem celjski pevski festival. Tam opravi vsaki dve leti ogromno dela prav mladina. To so v glavnem gimnazijci, ki skrbijo predvsem za organizacijo. Prav zato bi bila velika možnost, da se tu vključi Glasbena mladina tudi formalno, in s tem bo javnost še bolj spoznala njeno vrednost in njeno potrebnost. Mislim, da je možnost za vključevanje mladih vedno dovolj, čeprav so razmere težke, in s tem je treba tudi čimprej začeti.

oblike srečanja mladih z glasbo (vladimir memon, koper)

Povedal bi nekaj misli, ki so se mi porodile ob shemi delovanja Glasbene mladine v preteklem obdobju.

Njena akcija je potekala v glavnem po štirih točkah: koncertno delovanje, sodelovanje z glasbe-

nimi šolami, predavanja, klubska dejavnost in časopis. Največ se je danes govorilo o koncertni dejavnosti. Največ stika je tudi Glasbena mladina dosegla z nami preko dvorane, kjer je kak koncert ali prireditev bila. Postavlja se vprašanje, če je takšno sprejemanje glasbe, kjer je na nekem odru skupina izvajalcev in so na drugi strani ostali in poslušalci, torej, sprejemanje glasbe na čisto klasičen način. In potem, ko je treba nabiti plakat, plačati vstopnino, torej preko nekkih stopenj, ki z glasbo nimajo ne vem kakšne povezave. Je to edino možno sprejemanje glasbe ali ne?

Omejil bi se na stanje v Kopru, kjer se ne moremo pritožiti, da nam nekega glasbenega življenja manjka; koncertov nam ne manjka. Vendar hkrati tudi ugotavljamo, da je marsikateri koncert slabo obiskan. Vidimo celo, da je koncert, ki je prirejen na gimnaziji (čisto med nami) morda tudi nekoliko slabo obiskan. Vprašati se moramo, kako bi glasbo čim bolj približali tistemu, ki se ne bi sam od sebe spomnil in šel na koncert, ker se mora doma obleči, iti prek vseh obveznih oblik, da bo potem poslušal glasbo...

Na koncertu je poslušalec v dvorani prisiljen pasivno spremljati glasbo. Skupina stvari, ki resnično utesnjujejo poslušalca. Glasba pa bi morala priti do človeka na najintimnejšem nivoju. Najti moramo obliko, kjer bi se glasba res dinamično in aktivno vključila v človeka, da bi pristno doživetje mogel posredovati tudi svojemu bližnjemu. V sobi, neobvezno, gramofon, magnetofon, plošče, nekdo, ki strokovno vodi razpravo. S tem se ustvari prijetno okolje, ki je prvi pogoj za pristno, intimno doživljanje glasbe. Klasična glasba, klasična in sodobna izrazna sredstva. Ni važna oblika, v kateri se poslušala glasba, ampak glasba kot takšna. Z glasbo ustvariti kontakt tudi med nami samimi.

kakšen samo po sebi razumljiv pojem. Predstavljajmo pa si človeka, ki ne ve nič o tej umetnosti, gre v gledališče in vidi, da osebe na odru pojejo, namesto da bi govorile, in to delno same s seboj, delno z enim ali več partnerji in da celo zbor s petjem izraža svoje mnenje. Umirajoči junak poje v smrtni borbi in tudi mala jetična bolnica poje do zadnjega diha iz polnega grla. Na navnega opazovalca mora delovati naravnost groteskno, ko se v operi prepusti delovanju petja. Ko Orfej s pesmijo pomiri Furije in si pri pevskem tekmovalcu na Wartburgu pevcu s pesmijo pribori nagrado, stoji temu nasproti sam po sebi realistično postavljen dialog, ki pa ga izvajalci prav tako zapojejo.

Ob teh razmišljanjih se izloči osnovni princip opere: ta vedno predstavlja stilizacijo, vedno predstavlja prekoračenje prikaza običajnega življenja. Le tako je mogoče razložiti čar, s katerim opera obkroži dobronamernega poslušalca in kateremu ta mora zapasti, če hoče od nje sploh vzpostaviti notranji odnos. Pri operi stilizacija onemogoča naturalizem. Seveda je konec devetnajstega stoletja iz Italije vpeljani „verizem“ poskušal opero približati resničnosti, toda ostalo je pri približevanju. Zaradi tega občutimo opero s prikazom sodobnega življenja, kot je med drugim poskušal tudi Franz Schrecker, kot stilistični nesmisel.

Takoj dojamemo, kako različna je umetniška možnost postavitve opere in dramskega dela, če si ogledamo umetniško oblikovanje nasprotij med posameznikom in množico. V operi predstavlja množično zbor, ki v dramskem gledališču nima nobenega po-

ložaja. Če Schiller v „Messinski nevesti“ in Goethe v „Faustu“ vključi zbor, potem je to muzikalni in ne dramatični problem. V dramu množica ni obravnavana kot zbor, temveč je razdeljena na posameznike, pa čeprav ti nimajo svojstvenega življenja. Množica gradi ozadje drame kot nosilec ljudskega mnenja v delu „Goetz von Berlichingen“, v „Tellu“ nastopa enakovredno poleg posameznih likov, v „Tkalcih“ Gerharta Hauptmanna pa postane končno resničen „heroj“. Take predstavitve so operi tuje. Baročna opera ni poznala zbora in pri njej so bili zaključki dejanj poudarjeni s sočasnostjo večjega števila solističnih glasov. Ko je kasneje klasična opera vpeljala zbor, je bila to popolnoma muzikalna rešitev: skupni zvok mnogih glasov kot nasprotje posameznemu. Nobenega ni razburjalo, da je zbor s posebnim veseljem ponavljal prazne besede. Njegov glasbeni pomen najbolj dojemamo pri zaključkih tretjih dejanj velike opere, kjer je glasbena gradacija edini vzrok za uporabo zbora. Najlepši primer pa je morda konec drugega dejanja „Tannhauserja“. Glasbena drama je zbor povečini izločila. Če je zbor v današnji operi zopet dobil pomembno, včasih celo izredno vlogo, potem vzrok za to nikakor niso dramatične zahteve, temveč glasbeni problemi oblikovne gradnje. Razen tega je poudarek, ki ga danes dajemo zboru, odraz novega načina mišljenja. Dogajanje v operi hočemo namreč dvigniti iz individualnosti v splošno veljavnost.

Obnavljanje množice v odnosu do posameznika je končno le primer, kako se pod vplivom glasbe spreminjajo dramatične

vzpodbude. Zgodovinski razvoj opere sicer sledi razvoju govorjenja gledališča, toda vedno v določenem presledku, tako časovno kot glede na oblikovanje. Če je za duhovno nastrojene nekega časa značilno, da daje prednost gledališču iluzije z njegovim sija-jem ali pa preudarni konverzacijski dramati, da se preda razkošje velikega gledališča ali pa intimnemu delovanju komorne gledališke igre, praviloma opera sledi temu razpoloženju, čeprav zaradi glasbenih pogojev v oslavljeni obliki.

Tak razvoj caplja za časom, kar je za glasbo na splošno značilno. Ko je bleščeča, visoko patetična baročna umetnost prešla v rokoko, je ostala baročna opera še dolgo neomejeni gospodar scene. Duh rokokoja je v Mozartovih operah praznoval svoje največje zmagoslavje, ko je bila racionalistična prosvetljenost že davno na pohodu. Mladi Mozart je bil tesno povezan z mišljenjem vodilnih duhov francoskega prosvetljenstva, pa vendar njegovo delo korenini v rokokoju. Razcvet romantične opere je približno sočasen z nastopom gibanja Mlade Nemčije, ki je romantiko pahnula s prestola. Visoka romantična glasbena drama Richarda Wagnerja je nastala istočasno z materialističnimi idejami nastopajoče dobe prirodoznanstva in tehnike. Posebno značilno se kaže v tej zvezi tudi operno ustvarjanje dvajsetega stoletja: potem ko se v vedno krajših presledkih izmenjujejo impresionizem, ekspresionizem, nova romantika in nova stvarnost, sledi opera tem poskusom s presledki, ki meje zabrišejo in ji odvzamejo aktualnost. Kako naj pojasnimo to dejstvo? (Se nadaljuje)

koncertni telegrami

V zadnjem koncertu za zeleni abonma (14. januarja) je Anton Nanut kot gost predstavil z orkestrom SF in s solistoma Stanislavom Apolinom (violončelo) ter Evo Novšakovo (mezzosopran) Dvoržakov Koncert za violončelo, Dve pesmi za glas in orkester Zvonimirja Cigliča ter Straussove Smrt in povečanje. Vrh koncerta je bilo gotovo študijozno in muzikalno intenzivno izvedeno Strausovo delo, ki bi ob čistejšem in spevnejšem zvoku godal (violin) bila že kar odlična predstavitev te zahtevne kompozicije. Ugajala sta tudi Dvorak in Ciglič, četudi je ob izredno lepemu tonu violončelistu v Dvoržakovem koncertu manjkala jasnejša gradnja.

J. H.

Peti koncert za rdeči abonma nas je obogatil za nekaj novih izkušenj. Ponovno smo se lahko prepričali, da ureditev koncertnega sporeda, ali drugače povedano, zaporedje in kvaliteta skladb pomenita mnogo pri vtisu umetniške celovitosti prireditve. V sporedu so si sledile: Koncertantna simfonija za flavto, rog in fagot Boccherinija, Beneške igre Lutoslawskega in Albenizova Iberia. Prav v kompozicijski dognanosti del so v tem primeru preočitne razlike. Poustvarjalci so se držali običajne ravni, razen dobrih solistov Poka (flavta), Bradača (rog) in Ruparja (fagot), ki zaslužijo samostojne nastope. Dirigent Eleazar de Carvalho, znanec ljubljanskega glasbenega občinstva, se je tudi tokrat izkazal le v vodenju orkestra, pri poustvarjanju živih zvočnih podob pa se njegov temperament kaže le pri folklorno obarvanih romanskih avtorjih. — M. G.

Simfonični koncert orkestra SF — dirigent Samo Hubad, solista: violinist Josip Klima in pevka Eva Novšak-Houška. Spored: Mozart — Simfonija št. 36 K. 425 (Linska), Merku — Koncert za violino in orkester, Lebič — Požgana trava in Stravinski — Ognjeni ptič.

Ob uvodni Mozartovi simfoniji, ki sicer kar ni sodila v okvir programa tega bolj v sodobnost orientiranega koncerta, sta bili v središču dve slovenski deli. Obe sta svoji prvi izvedbi že doživeli, vendar smo Merkujev Koncert v Ljubljani slišali prvič. Medtem je njegov avtor zanj tudi prejel nagrado Prešernovega sklada. Delo je v svojem obsegu in izrazu kar se da skromno, prežeto z nekakšno lirčno ekspresivnostjo, zdobljeno v mozaične drobce, ki se le malokje dvignejo iznad običajnega kalupa in celo šablone podobnih sodobnih del. Lebičeva Požgana trava je starejše delo, bolj strnjeno v stilu, ilustrativno in celo zelo barvito v uporabi zvočnega materiala. Na koncertu je doživel zelo ugoden sprejem publike. Solist v Merkujevem koncertu je bil Josip Klima, ki zaradi dokaj preproste fakture violinskega stavka ni imel pretežkega dela, solistka v Lebičevi skladbi pa je bila izvrstna mezzosopranistka Eva Novšak-Houška. Koncert je zaključil Ognjeni ptič, bravurozna partitura, kateri orkester (kakor tudi Lebičevi) ni bil docela kos. — P. K.

naš glasbenik na tujem

Klaro Mizerit je umetniški direktor Atlantskega simfoničnega orkestra v Halifaxu v Kanadi. Je eden tistih slovenskih glasbenikov, ki jih je sla po širokem in intenzivnem glasbenem udejstvovanju gnala preko meja naše domovine, celo preko „velike luže“. Ker kljub uspehom, ki jih je doživel v novi domovini (saj je vodja enega najboljših kanadskih orkestrrov), ni pozabil na domačo deželo in se vanjo često vrača in zanima za stanje v naši glasbeni umetnosti, smo ga naprosili, naj napiše kaj za naš časopis. Postavili smo mu nekaj vprašanj, oziroma tem, na katera se je z veseljem odzval.

Ker je povabljenčev prispevek presegel obseg, primeren za enkratno objavo, bo druga polovica članka izšla v naslednji številki.

Moja pot od študija do prvih umetniških uspehov ni bila ne lahka, ne kratka, pač pa zanimiva.

Pričel sem že zelo zgodaj s študijem violine pri prof. Jeraju, kasneje sem nadaljeval pri prof. Ruplu in nazadnje pri prof. Pfeiferju. Vzporedno s tem študijem se je moje zanimanje razširilo na kompozicijo in na muziciranje v godalnem kvartetu, s katerim smo prirejali koncerte po manjših mestih Slovenije. Leta 1942 sem prejel kompozicijsko nagrado Glasbene Matice. Tudi udejstvovanje na dirigentskem področju me je zgodaj privlačilo in sem še kot študent vodil nekaj nastopov zbora Učiteljskega. Študij dirigiranja in kompozicije sem dokončal na Glasbeni akademiji v Ljubljani pod vodstvom L. M. Škerjanca in Dr. Svare. Za tem sem se izpopolnjeval na Dunaju s privatnim študijem z R. Moraltom, ki mi je predvsem odkril skrivnosti in probleme interpretacije Mozartovih simfonij. Obenem sem poslušal predavanja estetike na dunajski univerzi.

Ko je bilo razpisano mesto stalnega dirigenta pri Mestnem orkestru v Dubrovniku, sem poslal ponudbo in bil sprejet.

Sedaj šele se je pričelo pravo delo, prava šola, pravi študij. Dotlej namreč so vse naše izkušnje slonele na več ali manj dvomljivi teoretični podlagi. Za dosego kakršnihkoli praktičnih izkušenj takratne prilike niso kazale nobenih možnosti ne razumevanja. Saj je Akademija za glasbo postala takrat slavna, ko so njeni diplomanti opravljali končne izpite z — gramofonom (najslabše vrste). Takrat je „Pavliha“ prinesel duhovito ilustracijo, ko ubogi, dirigirajoči diplomant prosi svojega kolego: „Daj, navij ga no malo, saj je prepočas!“

K sreči sem na svojo dirigentsko pot v Dubrovnik prinesel dobršno mero izkušenj, ki sem si jih pridobil, ko sem bil violinist Radijskega orkestra v Ljubljani. Ker so godala (še vedno) najvažnejši in najzahtevnejši

del orkestra, mi je moj študij in praktično muziciranje violine omogočilo, da sem v Dubrovniku takoj, brez začetniških ovir zastavil z delom na pravem mestu. Bilo je to v pravem pomenu oranje ledine, kajti boriti se je bilo treba tudi z drugimi ovirami — toda, na srečo, teh mlad človek v svojem navdušenju za delo niti ne opazi. Tako je trdo delo z orkestrom — in s samim seboj — rodilo uspehe: postavil sem temelj za resno delo, za kvaliteten orkestralni razvoj.

V času sedemletnega delovanja v Dubrovniku sem dosti gostoval v inozemstvu in tako me je počastila ponudba „Renske filharmonije“, da sprejmem mesto njenega šefadirigenta v Koblenzu (Zah. Nemčija).

To je bil začetek naslednjega obdobja, zelo napomega, toda polnega bogatih izkušenj, katerih sicer ne bi bil deležen. Prišel sem v stik z nemško glasbeno tradicijo, z drugačnimi pogledi in višjimi zahtevami. Samo en primer: za eno sezono sem moral pripraviti in dirigitirati vse Mahlerjeve, ali pa drugič vse Brucknerjeve simfonije. „Renska filharmonija“ je neke vrste potujoči orkester, pa me je z njo zanesla pot v vse dežele Srednje in Zahodne Evrope. Tudi kot gost-dirigent sem bil vedno „na kolesih“, drugače sem pa samo osemkrat preletel Atlantik (za gostovanje v ZDA in Kanadi).

Seveda moram reči, da me tudi sedaj, ko sem že četrto leto glasbeni direktor in dirigent Atlantskega simfoničnega orkestra v Kanadi, ta „potovalna“ tradicija ni zapustila. S tem orkestrom prepotujem na leto okrog 13.000 kilometrov — kar za tukajšnje razmere ni ravno zelo veliko.

Ne bi mogel reči, da sem ves čas mojega delovanja v Dubrovniku, Zahodni Nemčiji in Kanadi izgubil umetniški stik s slovensko glasbeno kulturo. Moje zanimanje za našo glasbeno kulturo in njen razvoj je še vedno dosti živo in nepretrgano, stiki z nekaterimi njenimi nosilci (posebno mlajšimi) so še vedno tesni. V kolikor so mi prilike dopuščale, sem na vseh svojih stalnih mestih (ali gostovanjih) izvajal slovenska dela in angažiral slovenske soliste. V posebno zadoščenje si štejem, da sem pred skoro desetimi leti prvi angažiral za celo vrsto koncertov v Nemčiji našo najboljšo pianistko Dubravko Tomšič in jo tako uvedel v Nemčijo in Holandijo.

Zdi se mi pa, da se moji stiki niso razvili do takšne mere, kakor bi si želel, oziroma kakor bi bilo potrebno za popolno razumevanje pogojev in dosežkov.

Dobršen del moje „odsotnosti“ sem redoma obiskoval ožjo domovino ter sem bil takorekoč „na tekočem“. Skušal sem tudi „oficialno“ sodelovati na tem področju s tem, da sem pripravil možnost gostovanja

Slovenske filharmonije v Nemčiji in Švici ter vodil z mojimi managerji in s takratnim direktorjem Slovenske Filharmonije prof. C. Cvetkom uvodne pogovore. Žal se ta prizadevanja niso mogla uresničiti.

Prav tako tudi druga oblika sodelovanja, oziroma stikov, niso mogla priti do zelenega izraza: stike gostovanje z orkestrom Slovenske filharmonije. V teku 21 let sem/trikrat imel čast koncertirati z orkestrom svoje ožje domovine, torej poprečno vsakih sedem let. O pretiranem razumevanju s strani „ožje domovine“ torej ni moč govoriti.

Omenili ste „negativen odnos do prizadevanj na tem področju v moji ožji domovini“. Morda bi bila oznaka „negativen“ malce „prenegativna“, toda mnogo točnejša bi bila: „kritičnejši odnos“. Namreč: v številnih svojih stikih (osebnih in drugačnih) in opazovanjih glasbenih prizadevanj v domovini sem – razen v redkih izjemnih primerih – mogel ugotoviti, da so ta prizadevanja, če tudi véasih emocionalno razgibana, le nekako preskromna v njihovi razgledanosti, preveč omejena na ozko področje osebnih hotenj in zato tudi malo preveč izolirana v vrvežu evropskih ali svetovnih dogajanj. Morda je ta odnos preveč kritičen, toda iskren in predvsem dobronameren.

Na splošno gledano, se mi zdi slovenska glasbena ustvarjalnost tipično „mlada“ z vsemi ustrežajočimi atributi: tipajoča, toda polna mladostnega poleta. V relativnem merilu, torej z oziroma na številčnost našega naroda, je ta ustvarjalnost kvantitativno in kvalitativno na ravni, katere se ni treba sramovati.

V preteklosti, ko smo bili geografsko (in politično) obkroženi in vplivani od mnogih – nam tujih – smeri in silnic, se seveda naša samoniklost ni mogla izoblikovati v takšni meri, kakor je to bilo pri drugih narodih. Pogoji za ustvaritev nam lastne glasbene tradicije so bili v preteklosti zelo skromni. Pomislimo samo, kdaj je bila ustvarjena prva slovenska simfonija!

Razmah, ki ga naša ustvarjalnost kaže v zadnjem času, pa priča o njeni vitalnosti in daje upe za pomembne dosežke. Osnove so dane, talentov ne manjka, treba jim je nuditi vse možnosti za čim večji in hitrejši razvoj, kajti drugod ne sede prekrižanih rok in se ne prepustijo opoju zadovoljstva ob prvem večjem uspehu.

Osebnost, se radujem vsake kvalitetne skladbe, pa naj bo kakršnekoli smeri.

(SE NADALJUJE)

redna skupščina gm rijeka

Najprej naj povem, da je bilo vzdušje na tej skupščini 18. februarja letos izredno: toplo, prisrčno, z neverjetno zavzetostjo mladih in najmlajših. V dvorani je bilo preko sto delegatov iz osnovnih in srednjih šol, odrasli med njimi so bili pravzaprav samo gostje, ki so naslednjega dne sodelovali na seji predsedstva Glasbene mladine Jugoslavije, katere gostitelj je bila tokrat Reka.

Glasbena mladina Reke ima za seboj že desetletno zelo plodno delovno obdobje. Ta osnovna skupnost je delovala že pred ustanovitvijo Glasbene mladine Hrvaške in je danes ena najmočnejših skupnosti v tej republiki. Morda je najbolj zanimivo to, da njena aktivnost ne gre samo v širjenje glasbene kulture med mladimi, ampak da prireja tudi recitale poezije in dramske predstave v povezovanju z reškimi gledališčem Ivan Zajc.

Člani Glasbene mladine Reke imajo svoje članske izkaznice (kar bi kazalo uvesti tudi pri nas), njihova dolžnost pa je, da aktivno sodelujejo v organizaciji in ne le, da redno plačujejo članarino. Po šolah je najmanjša celica delovanja članov klub glasbene mladine, kamor bi čimprej radi uvedli pravo klubsko dejavnost, poslušanje plošč, srečanje z mladimi glasbeniki, preko poslušanja klasične in progresivne glasbe privzemanje kritičnega čuta za razločevanje med kvalitetno in nekvalitetno glasbo. Reška glasbena mladina se trudi, da bi čimprej obnovila osrednji klub glasbene mladine, ki bi v svojo dejavnost pod strokovnik vodstvo, zajel vse že omenjene težnje mladih.

Glasbeni mladini Reke je uspelo prodreti tudi v vrtce, kjer so malčki z velikim navdušenjem sprejeli glasbenike in glasbo, ki jim je bila

namenjena. Poleg koncertov za osnovne in srednje šole je bila posebna pozornost posvečena vzgojiteljski šoli, kjer se dijaki sami zavdajo pomena trdne glasbene vzgoje za svoj bodoči poklic. Reška glasbena mladina je poleg tega pripravila več koncertov za šole za ladjedelniške delavce in razveseljivo je bilo slišati v razpravi od dijaka te šole, kako zelo pomembni so se jim zdeli stiki z glasbo, ki zanje morda nikoli pozneje v življenju ne bodo prišli do veljave.

Razprava na skupščini je bila doživljaj zase. Skoraj neverjetno je, kako zrelo lahko učenci osnovnih šol, in to celo iz nižjih razredov, razpravljajo o delu glasbene mladine na šolah, o svojih željah in predlogih. Pokazalo se je, da si prav vsi želijo čimveč stika z mladimi izvajalci, predvsem z dijaki glasbenih šol.

Nekateri „diskutanti“ so morali stopiti celo na pručko, da so dosegli mikrofon. Prav gljivo pa je bilo, ko je neka srednješolka izjavila: „Oprostite, ali ja sam zaista zburjena.“

Presenetilo me je, kakošno zares mladostno in navdušeno vzdušje je skupščina uspela ustvariti in ohraniti v vsem svojem poteku. Za nas vse pa je razveseljivo, kako zelo so se reški mladini vtisnili v spomin prav slovenski glasbeniki, predvsem še Trio Lorenz.

Naj zaključim z željo, ki jo je na skupščini podal predsednik Glasbene mladine Reke, da bi se v okviru povezave bratskih mest Reke in Ljubljane vzpostavilo tudi sodelovanje med obema organizacijama glasbene mladine. Mislim, da je treba to misel kar najtopleje pozdraviti in storiti vse, da bi se uresničila.

METKA ZUPANČIČ

koncertni telegrami

Koncert pihal in trobil orkestra SF. Dirigent Ivan Turšič. Spored: Strauss – Serenada, Gounod – Mala simfonija, Mozart – Serenada št. 10 k. 361. Znani umetnik – fagotist Ivan Turšič je prevzel nalogo, da dela v letošnji sezoni s pihalci SF. Rezultat tega dela je bil koncert, o katerem tukaj govorimo. Turšičovo delo je bilo – sodeč po koncertu – uspešno, saj je – kljub nekaterim nepotrebnim intonacijskim pomanjkljivostim in slabostim hornistov – pomenil enega izmed letošnjih boljših koncertov v filharmoniji. Zlasti velja to za drugi del koncerta, za izvedbo Mozartove Serenade, močno prikupnega dela, ki je bilo izvedeno z veliko mero poznavanja in prilagodjenosti stilu ter občutku za Mozartovo muziko. To pa je že veliko. – P. K.

Kljub prigodniškemu značaju Škerjančevega „Sonetnega venca“ (izvajan je bil 4. februarja za zeleni abonma pri čemer so bili v dvorani poslušalci v manjšini), je pri tem delu opazno pomanjkanje čisto obrtniške zavzetosti. Avtor ni uspel rešiti začetnega problema vokalno-instrumentalne kompozicije: odnosa med zborom in orkestrom. Nekakšno instrumentirano klavirsko improviziranje z osnovnimi elementi impresionistične tehnike (ki so danes izključna domena komercialne glasbe) je vstavljeno med zborovske stavke s popolnoma drugačno zasnovo, v kateri je enolično gibanje harmonskega stavka skoraj pravilo. Zaradi tega ob zboru skladatelj ne ve, kaj bi z orkestrom. Šele v zaključnem delu se uresniči sodelovanje obeh ansamblov, vendar tako, da orkester prevzame tehniko zborovskega stavka, kar sicer ojači zvočno moč, ne pa izraznosti. Solistične glasove so peli Rudolf Francl, Samo Smerkolj in Dragiša Ognjanovič. Izvedba pod vodstvom Boga Leskovića je bila malomarna; zbor Slovenske filharmonije je komaj zmagoval nezahtevno nalogo. – S. M.

Consortium musicum in Narodna galerija sta 15. februarja ponovno priredila koncert iz cikla Slike in glasba. Ob štirih oljih tujih mojstrov iz 17. stoletja (predstavila jih je Anica Cevc) so solisti (pevci Zlata Ognjanovič, Mitja Gregorač in Jože Stabej, violinista Božo Mihelčič in Karli Žužek, gambist Alojz Mordej, violončelist Edi Majaron in organistka Nataša Valant) v različnih kombinacijah izvajali v Ljubljani v glavnem neznanu dela Izaka Poša, Johna Jenkinsa, Henryja Purcella, Marina Maraisa, Heinricha Schuetza, H. I. F. Bibra in Claudia Monteverdija. V glavnem sproščeno in prijetno muziciranje, ki nam ga danes v Ljubljani pravzaprav posreduje le Consortium musicum in ki se ne spušča v podrobne fine interpretacije. Le pri pevcih bi bilo želeto več poustvarjalne dognanosti, saj je šlo pri predstavljenih skladbah (Purcell, Schuetz, Monteverdi) za zelo kvalitetna dela. – J. H.

koncertni telegrami

Prvega marca nas je obiskal imenitni pianist svetovnega slovesa Svjatoslav Richter. V polno zasedeni veliki dvorani Slovenske filharmonije je predstavil le dvoje daljših romantičnih skladb: Schubertovo Sonato v B-duru in Schumannove Simfonične Etude. Težko pričakovani umetnik je presenetil v vseh pogledih: poustvarjalska zbranost, ki jo zahteva tudi od poslušalstva, je dosegla mejo zmogljivosti našega prečnega poslušalca. Ze izbor in sama dolžina izvajanih del sta za naše, ne menjajoče se vzdušja ukrojene recitale pomenila veliko novost. Druga novost je bila poustvaritvena zamisel, da pianist ne oblaaga romantičnih del z detajli v dinamiki, marveč stremi za nepretrganim zvočnim tokom v enakomerni dinamični lestvici. Nekaterim se je takšen pristop zdel hladen; čutečemu poslušalcu pomeni dinamična lestvica, oziroma dinamično tonsko niansiranje pomembno prvino interpretacije. Vendar damo prav njim v premislek, kaj ni čar glasbene umetnine tudi v spremljanju in sprejemanju čistih zvočnih kombinacij, skozi katere je mogoče čutiti pravo arhitektonsko strukturo poustvarjenih glasbenih del. Čista arhitektonska struktura glasbe pa lahko pristneje oddaja muzikalne vrednote, ki jih je v dela vložil skladatelj. Torej dojemanje strukture glasbe ali zunanja zvočno dinamična struktura? – M. G.

Zagrebski godalni kvartet je takorekoč že stalni gost Koncertnega ateljeja DSS. Na koncertu dne 1. februarja nam je predstavil tri domače avtorje (Ramovša, Božiča in Srebotnjaka) ter Ravelov Godalni kvartet v F-duru. V svojem „Tryptichonu“ se Ramovš posveča tehnični in izrazni preproščini, ki jo že dalj časa očitno zavestno goji. V tej zasedbi pa je – v nasprotju z večjim izvajalskim aparatom – nemogoče doseči učinka skrajno napete dvo-stopenjske dinamike, ki je pri tem načinu komponiranja praktično edini izrazni element. Božičevo delo „Pop art II“ rešuje problem aktualnosti z dodanim magnetofonskim zvočnim zapisom, ki ga pa nikakor ne moremo obravnavati z merili, ki so za podobne izdelke običajni. Ob umetniško nezahtevnem in tradicionalno zastavljenem zvoku godalnega kvarteta ta zvočni zapis ne predstavlja nič drugega kot sredstvo za časovno orientacijo celotne izvedbe. V prvem delu programa je tako najbolj sveže delovala stara in v vsakem pogledu šolsko izdelana kompozicija Alojza Srebotnjaka „Mati“, kjer je pri izvedbi sodelovala mezosopranistka Eva Novšak-Houška. Izvedba večjega dela Ravelovega kvarteta je bila pod vplivom muzikalnosti „Tryptichon“ in „Pop art“. Kljub temu pa so Zagrebčani na nekaterih mestih le uspeli prikazati svoje mojstrstvo. Dodatek „za vas“ (stavak iz Dvorčakovskega kvarteta) zaradi prevelike izrazne razlike ni bil umesten. – S. M.

elektronska glasba

Kakor že vemo, ustvarja skladatelj elektronsko kompozicijo v posebnem studiu, kjer so mu za tako delo na voljo vsi potrebni tehnični pripomočki. Tu proizvaja zvočni material (če seveda ne uporablja konkretnih zvokov, ki jih z mikrofonom posname v naravi), ga na najrazličnejše načine predelava, z rezanjem in lepljenjem posnetega magnetofonskega traku posamezne zvoke po preudarku in v skladu z zamišljenim glasbenim delom razvršča, dokler vse skupaj pri končni montaži ne združi v izdelano kompozicijo. Uporaba magnetofonskega traku, škarij in lepljivega traku (za lepljenje posameznih koščkov magnetofonskega traku) predstavlja v studiu približno isto kot papir, svinčnik in radirka pri običajnem komponiranju. Razlika je seveda v tem, da skladatelj v elektronskem studiu istočasno z ustvarjanjem kompozicije uresniči tudi njeno zvočno izvedbo.

V studiu se ustvarjalec sreča predvsem s tremi vrstami elektronskih aparatov: to so generatorji, ki proizvajajo različne vrste zvokov in zvočnih mas, nato aparati, s katerimi zvočni material preoblikujemo in končno aparati za snemanje in ponovno oživljanje elektronske kompozicije – magnetofoni.

Generatorji so običajno veliki kot manjši radijski sprejemniki in so grajeni tako, da električno napetost spreminjajo v posebno oblikovane vzpodbude, ki nam posnete na magnetofonski trak ali pa preko ojačevalca in zvočnika dajo povsem določene zvočne zvrsti. Med generatorji za različne zvočne strukture bomo omenili le dva (sinusov in

šumski generator), ki pa sta za naš zvočni svet morda najbolj značilna.

Sinusov generator proizvaja zvok, ki ga sicer dobimo z glasbenimi vilicami in ga grafično ponazorjuje sinusova krivulja. Sinusov ton je osnovna sestavina vseh zvočnih pojavov in ga kot takega ni več mogoče razstaviti. Glasbeno zvočno kvaliteto predstavlja vedno seštevek več istočasno zvenječih in različno visokih sinusovih tonov, pri čemer je množina in jakost sestavin zelo pomemben podatek za oblikovanje slušne višine zvoka in njegove barvitosti.

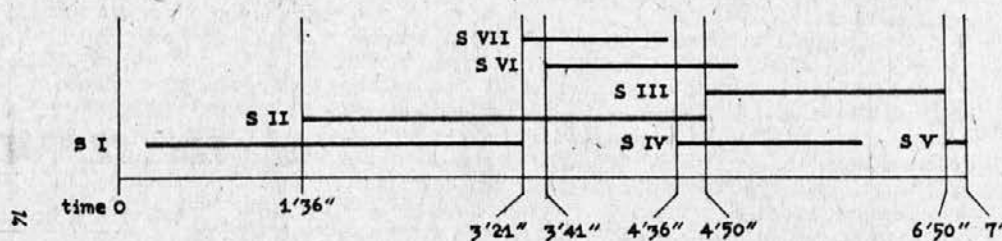
Nasprotno pa proizvajajo tako imenovani šumski generator zvok, ki je praktično enakomeren seštevek zvočnosti vsega našega slušnega obsega; dojemamo ga približno kot šum vodopada in ga imenujemo beli šum. Če poskušamo razložiti drugače: katerikoli nižji ali višji sinusov ton je najmanjši delček množice nešteti sinusovih tonov belega šuma, ki zavzemajo istočasno in enakomerno ves naš slušni obseg.

Med aparate za preoblikovanje zvoka prištevamo predvsem najrazličnejše filtre, s katerimi lahko iz posnetega zvočnega polja „izrezujemo“ posamezne dele. Zelo preprosto je to mogoče razložiti s primerom, po katerem nekemu akordu s filtrom odvzamemo posamezni ton, medtem ko ostali ostanejo nespremenjeni. Ni potrebno posebej poudariti, kako pomembni so filtri pri obdelavi belega šuma, saj ga je mogoče le s filtriranjem „obarvati“, kar pomeni iz celotnega obsega izvleči večje ali manjše zvočno bolj značilne dele.

4
4.1

GRAPHIC DEMONSTRATION OF THE COMPLETE COMPOSITION

Position and length of seven four-track sections S I – S VII in the complete composition:

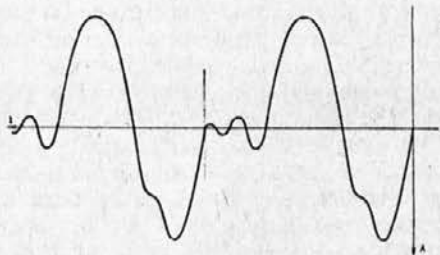


section	length of the section
I	variable
II	3'15"
III	2'
IV	variable
V	10"
VI	1'22"
VII	variable

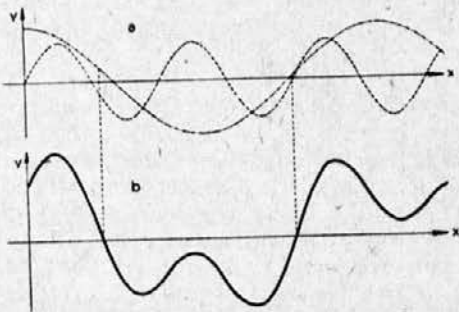
Načrt končne sestave elektronske kompozicije MAVRICA Milana Stibilja, ki je bila izdelana v Studiu za elektronsko glasbo Univerze v Utrechtu (glej sliko v prejšnji številki), izšla na gramofonski plošči Philips, delovni načrt zanjo pa je izdalo Društvo slovenskih skladateljev. Na sliki je grafično prikazana montaža sedmih predhodno pripravljenih zvočnih zapisov z medsebojnimi odnosi jakosti (od najslabotnejše do najmočnejše) in točno časovno razporeditvijo v minutah in sekundah.

Magnetofone seveda že dobro poznamo, saj je mogoče preprostejše izvedbe teh aparatov za snemanje in reproduciranje zvokov nabaviti v vsaki specializirani trgovini. Magnetofoni v studiu so predvsem bolj vzdržljivi in grajeni tako, da zagotavljajo kar se da kvalitetne posnetke.

Omenjeni aparati seveda niso izdelani posebno za potrebe skladateljev, temveč so konstruirani kot merilni, kontrolni, snemalni in reprodukcijski aparati za elektronsko industrijo in vsa področja, kjer se ukvarjajo s



Grafični prikaz zvočnega valovanja, ki je rezultat določenega števila različno visokih in različno močnih sinusovih tonov. Ti so razporejeni po načelu gornjih delnih oz. alikvotnih tonov, kar je značilno za zvok glasbenih instrumentov. Oblika vala, ki od teh gornjih tonov zavisi, določa barvo zvoka (tako ločimo zvok flavte od enako visokega zvoka trobente), dolžina pa njegovo višino (frekvenco).



Sestavljanje dveh sinusovih valov v novo zvočno kvaliteto, ki je ponazorjena na sliki spodaj. Če tej s filtriranjem odvezamo višji sinusov ton (na sliki zgoraj ima krajšo valovno dolžino), ostane slišen le nižji sinusov ton.

problemi raziskave in prenosa zvočnih pojavov. Vendar vzporedno z razvojem elektronske glasbe nastajajo tudi najrazličnejši specializirani aparati, ki naj bi skladatelju omogočili kar najbolj praktično in ustvarjalno napredno delo.

V zadnjem času je mogoče nabaviti instrumente, ki so pravi elektronski studio v malem. Ti so – trenutno je najbolj znan Moog Synthesizer – seveda namenjeni predvsem nekakšni elektronski interpretaciji klasičnih glasbenih del, saj je vsem skupna tudi klaviatura. Ustvarjalec je s takim instrumentom kljub vsemu nujno vezan na elektronski studio, kjer mu je omogočena smiselna montaža zvočnega materiala. Nemo goče je namreč izvajati več kompliciranih zvočnih struktur s skrbno izdelanimi dinamičnimi odnosi istočasno, kot je to pri uredničenju elektronske glasbe v studiu tako rekoč že pravilo.

M. S.

Večji del tekstov na naslednjih treh straneh današnjega časopisa govori in se ukvarja z „jazzom“, ali načelno ali teoretično ali informativno. To ni poljubno razmerje (do popa in progresivne glasbe), ampak kaže dejansko povečanje zanimanja za to „zvrst“ med poslušalci in njihovo potrebo (občutno kot nujnost) po reflektiranju te glasbe v njeni zdajšnjosti; življenjskosti in razvoju. Očitno tudi je, da je Glasbena mladina (poleg Radia Student) za zdaj edini medij, ki v slovenskem prostoru ve za to refleksijo in jo evidentira.

Aktivirajte tudi svoja zaprašena razbijanja glave ob takomenovani progresivni glasbi in vrzite oko na razmišljanje o skupini Jefferson Airplane. V dozdajšnjem pisanju Glasbene mladine se mi zdi tekst Slavoj Žižka – v okviru in razmejevanju današnje progresivne glasbe po nekaj stalnih značilnostih (to je ena od možnosti) – nekaj boljšega: najasnejša analiza razvoja in stilna označitev glasbe (konkretno skupine Jefferson Airplane).

Vam, ki ste slišali Rama Chandro in njegovo glasbo 4. marca v Ljubljani, tole: dekletov zapis je nastal pred koncertom. Upam, da bo glasba s sitarja še koga vzpodbudila k razmišljanju.

Seveda, še to: ne poznam vas. Drugače bi vam kupil lepo pisalo in kup papirja za 8. marec ali pa za 36. februar. Da bi se oglasili tudi od drugod. Imena na teh straneh, ki se me tičejo, se preveč ponavljajo. In dvomim, da vas glasba pušča hladne, neprizadete, da zmorete biti nekritični do glasbenega ustvarjanja našega časa. Mislite glasbo, zapišete svoje misli, pošljite – saj poznate naslov.

DUŠAN R.

श्रीमद्विद्यार्द्र

ŠKUC studentski kulturni center prireja koncert **indijske glasbe**
राम चन्द्राव मीश्र
 (sitar)

dvorana slovenske filharmonije sobota
4. marca 1972 ob 20h

ranjayate ti raga

... Sem OM, skrivnostni zlog vseh Ved, sen: etra zvok in moškost mož.

(Krišna, iz Bhagavadgite)

Ram Chandra, ki bo koncertiral v Ljubljani, je po rodu Bengalec, študiral je na univerzah v Dacci in Calcutti pri najbolj znanih mojstrih sitarja, zdaj pa vodi šolo sitarja v Parizu in Muenchnu ...

Te podatke prebiram v dokumentih in kritikah njegovih koncertov, ki smo jih dobili iz Pariza. Vendar me nanj veže drugačen spomin: slišal sem ga igrati na Glasbenem forumu na Osojah, junija 1971, kjer smo se tudi dogovorili za njegovo gostovanje pri nas. Takrat je Ram Chandra igral skupaj z avstrijskimi jazz solisti in basistom Barre Phillipsom. In vendar:

Ram Chandra igra klasično indijsko glasbo. Takrat se je pokazalo, da je glasbeni „jezik“ izredno voljan in elastičen, da sta njegov material – zvok, in njegov konstruktivni faktor – način organiziranja zvoka, izredno dinamična elementa, tako da je njuna funkcija – konstruktivni princip glasbe – svoboden in prilagodljiv sistem: različne glasbene tradicije in kulture se zlahka spajajo z novimi izraznimi možnostmi in hotenji, prav zato pa je toliko težje o glasbi pisati – zmerom znova se pojavljajo nepredvidene neznanke, ki otežujejo analizo njene strukture. Zapis o gostovanju Rama Chandre zato ne more biti napoved, ne more biti niti shema ali okvir, v katerem bi se njegova glasba zarisala: indijska glasba je izven trenutka,

razpoloženja, ki ga še ni bilo in se ne vrne več — kdo lahko napove nepredvideno? In prav zato je sintetična, ker: trenutek je večnost, trenutek je popolnost in dovršenost, je prisluh Univerzumu — kdo lahko izreče neizrekljivo?

Naš namen je kvečjemu zelo nepopolna „informacija“, načrtno nepopolna. Vsaka sodba o indijski glasbi je hkrati odmik od njene konkretizacije, njenega utripanja, njenega physisa: glasbenik pa hoče zvok, da se mu kot glina pregnete v melodijo, obliko, ekspresijo; glasbenik hoče biti umetnik, ki se zvoku uklanja; glasbenik je vedno prisluškovalec, ker vesolje je podaljšek njegovega telesa, njegovi prsti čutijo energijo magnetnih polj, ki jih je treba izraziti. Glasbenik je vedno prisluškovalec tišine, ki je korelat zvoka. Temelj indijska glasbe je melodija, ki je v njej dosegla „najbolj dovršeno artikulacijo“ (Curt Sachs). Izredno svobodna je, ker ni vezana ne vertikalne obrazce harmonije, kot na primer klasična evropska glasba. Njen konstruktivni faktor so sistemi rag („ragas“), melodičnih čustveno-pomenskih obrazcev. Klasična Hindijska glasba uporablja okrog petsto različno ritmiziranih rag v praksi (oziroma tisoč teoretično, navajam po podatkih Marshala Stearnsa), ki naj podajo najfinjše odtenke razpoloženj: raga, ki naj „naslika“ na primer žalost, je lahko moška ali ženska, jutranja ali večerna, spomladanska ali jesenska itd. „Ranjate ti Raga“, raga je barvna risba občutja.

Evropska lestvica deli oktavo na dvanajst tonov: hindijska na dvaindvajset: razdeljena je v intervale, nekaj večje od četrtonov. Seveda vsaka melodija ne izkorišča vseh teh intervalov: glasbenik pa vedno lahko zviša ali zniža višino za nekaj „stopinj“. Rezultat so mikrotonalne variacije pri „uglaševanju“, skoraj nesprijemljive našim ušesom. Bogastvo melodičnega razkošja še poveča „kraljevski instrument“ — sitar, sestavljen iz šestih do sedmih glavnih ter enajstih stranskih (resonančnih) strun, ki s svojimi višjimi alikvotnimi toni ustvarjajo melodično strukturo neskončne gostote in kompleksnosti.

Taka glasba se venomer godi na robu tišine. Njen cilj je totalnost vsega, kar je, in kar je zato mogoče izraziti. Metafizična estetizacija sveta in človeka, ki se iz trenutka v trenutek spoznava in čisti in je tako bliže svoji sreči in svojemu razumevanju. Ali po besedah Johna Coltrana: „Iščem univerzalni zvok.“ Ali pa drugega vodilnega sodobnega jazz glasbenika Pharoaha Sandersa: „V svoji glasbi poskušam videti samo barve... Včasih pričnem kjerkoli in pustim energiji, da me vodi, kamor hoče. To je OBCUTJE, ki ga imaš...“

Tako se tudi naša „informacija“ zaključuje sama v sebi in ugaša: daleč od improvizirane glasbe se vrta v krogu lastnega razmišljanja. Ali je bila potrebna, naj ostane vprašanje, za koncert mojstra Ramā Chandre v Ljubljani bi bilo tako vprašanje napak zastavljeno.

MILAN DEKLEVA

pop
in progresivna
glasba

jefferson airplane

Izrabimo izid albuma dveh članov skupine Jefferson Airplane — Grace Slick in Paula Kantnerja — Sunfighter kot povod za krajši informativni zapisek o tem pri nas slabo znanem ansamblu, ki pa predstavlja — če naj se skličemo na „splošno mnenje“ — za večino ameriških in angleških glasbenih kritikov enega redkih ansamblov, ki so „pojem zase“, tj. katerih glasba šele odpira področje, v katerem jo lahko uvrstimo.

Jefferson Airplane so se povzpeli v obdobju vrhunca hipijevskega gibanja ter postali glavni predstavniki t. im. „San Francisco Sounda“ (znan je npr. njihov nastop na Monterey-pop-festivalu, ohranjen na filmu Monterey pop). Po tipičnem San Franciscu-soundu sta zaznamovana njihova prva albuma: Jefferson Airplane takes off ter znameniti Surrealistic pillow, razglašen predvsem po hitih Somebody to love (ki ga ni zamenjati s To love somebody Bee-Gee-sov!) in White rabbit (ki govori o učinkovanju mamil). S Surrealistic pillow nastane jedro zasedbe skupine: Paul Kantner — Grace Slick — Jorma Kaukonen — Jack Casady, ob katerih pristopajo in odstopajo posamični člani; kot zadnji se jim je (na Bark) pridružil bobnar Joey Covington. Temu prvemu obdobju skupine ustrezajo, če naj podamo nekaj „impresionističnih“ karakteristik, krajše, jasno strukturirane in pretežno lahkotne skladbe (lahkotne ne v pejorativnem pomenu, marveč v nasprotju do kasnejšega „masivnega“ in „težkega“ stila), izvedene v



GRACE SLICK — MRAČNOST, BALADNOST

enostavnem ritmu in aranžmaju, s prevladujočim „ostrim“ zvokom kitar. (White rabbit z obsesivnim ritmom svojega stopnjevanja že najavlja prelom.) Prva dva albuma, predvsem drugi, sta sicer dvignila popularnost ansambla na raven, ki je ni dosegel nikoli kasneje, toda čeprav je njun stil precej izčiščen in daleč pred ostalimi predstavniki San-Francisco-sounda, glasbeno ne pomenita ničesar epohalnega; v glavnem gre za „dobro glasbo“ v preprostem pomenu besede.

After bathing at Baxters, ob Volunteers najboljšo delo ansambla, labum, ki skupaj s Crown of creation zaznamuje naslednjo fazo njihovega razvoja, pa naznanja oster prelom: prvič lahko v strogem pomenu govorimo o „koncept-albumu“ tj. o albumu, ki ni zbornik med sabo indiferentnih skladb, nekaterih boljših, drugih slabših, marveč celota v pomenu, da sama razvrstitev skladb šele odpre semantične in druge razsežnosti posamezne skladbe. After bathing... je izredno kompaktno delo (kar se kaže že na površini v tem, da so med nekaterimi skladbami direktni prehodi); pomembno je to, da prvič jasno izstopi ena pglavitnih prednosti ansambla: izredna usklajenost teme in variacij, ki ne potrebuje klasičnega postopka (do onemoglosti priganega npr. pri Ten Years After) „čiste“ izvedbe teme, ki ji sledijo variacije, marveč v neprenehnih in že obsesivnih ponavljanjih nosi in — predvsem instrumentalno — variira temo; do kraja je torej izkoriščen potencial večplastnega hkratnega ponavljanja in variiranja teme. V tej obsesivnosti ponavljanja počiva čuden učinek prisile: glasba postaja v nekem temeljnem pomenu „težka“, celo „mučna“. V Crown of creation se ta kompaktnost razbije, ponovno izstopijo posamične skladbe (npr. odlična Lather); delo je stilsko neenotno, njegove razsežnosti sedajo od tipične After-bathing-skladbe (naslovna Crown of creation) do čistih „psihodeličnih“ poskusov. Kot celota delo ne dosega prejšnjega, in naslednji album, ki je live, God bless its little pointed head, že naznanja krizo ansambla.

Zato pa pomeni Volunteers najbrž njihov vrhunec. Šele ob njem se izkristalizirajo trije „stili“: rahlo psihodelično obarvan, „mehkejši“ stil kitaristov Jorma Kaukonena in Jacka Casadyja, ki pride povsod do izraza na njihovih skupnih ploščah — nastopata namreč tudi kot duet Hot tuna (odličen primer sta novi singl z zadnje plošče Bark, You're only pretty as you feel, ter temu sledeča skladba brez petja), „ostrejši“ rock stil kitarista in peveca Paula Kantnerja, voditelja ansambla (ki je prav tako izdal solo-album, seveda s pomočjo ostalih članov ansambla in drugih prijateljev, Paul Kantner and the Jefferson Starship), katerega skladbe imajo ponavadi zanj značilna „politično opredeljena“ besedila s hipijevsko ideologijo (primer, prav tako iz Bark: prva in zadnja skladba, When the Earth moves again in War movie) ter končno „težak“ baladni stil Grace Slick (pevka in klavir), ki daje osnovni ton skupini in katere skladbe tudi po ocenah kritikov veljajo najviše (primeri z Barka: Crazy Miranda (tipičen aranžma z baskitaro in klavirjem), Law man, European song). Poglavitno

je seveda medsebojno prepletanje teh treh 'stilov', za katerega pomen je značilno, da solo poskusi Kantnerja in Hot tuna niso poželi preveč uspeha. Posebnost Volunteers je še izvedba Wooden ships, skladbe, ki jo poznamo tudi iz prve plošče Crosby, Stills and Nash: primer, kako se da iz skladbe, ki ostane pri C, S in N precej plitek soft-rock, z izrednim aranžmajem in premenami ritma narediti pravo mojstrovino. Volunteers in Bark zaznamujeta zadnjo fazo v razvoju skupine: Bark glasbeno ne prinaša ničesar novega, le da se večja notranja napetost – kjer se iz lahkotne Living in the country neposredno preide k 'težki' in mračni skladbi Grace Slick z dolgimi variacijami Kaukone-Casadyja in precej zapletenimi premenami ritma (kar seveda s stališča celote le poveča vrednost albuma) – umakne trdni kompoziciji celote, brez večjih vzponov in padcev. Pri Bark trojnost stila izstopi še jasneje (zato smo iz njega izbrali primere). Morda se v tej dovršenosti že kažejo znamenja notranje utrujenosti – in zdi se, da pravkar izšla

SUNFIGHTER



Grace Slick Paul Kantner

plošča Sunfighter vsaj nakazuje nov prelom: 'Vzdušje' postane otožnejše, stil krhkejši, z občasnimi izbruhi drugačne usmeritve, čeravno kompaktnost ostane (kot pravi kritika v Disc and Music Echo). To bi bili vsi dosežki albumi te skupine – če ne upoštevamo The Worst of Jefferson Airplane, ki je izbor tipa 'the best of...'.

Jefferson Airplane bi le stežka uvrstili v katero od danes prevladujočih smeri beat glasbe; njihov sound ostaja zasnovan predvsem v tradiciji San-Francisco-sounda, čeprav dosežejo svoj vrh šele po njegovem zatonu. Poleg samega sounda se to kaže že v besedilih, ki ostajajo zaznamovana po hipijevski ideologiji rušenja pregraj med ljudmi, prirodnosti itd. Tvegati pa moramo predpostavko, da dejstvo, da dosežejo glasbeni vrh po zatonu hipijevskega gibanja, ni brez pomena: prelom v After Bathing... brzko ne ustreza izkustvo notranje nemoči hipijevskega 'občutja', odnosa do sveta, in čeprav ostajajo na semantični ravni besedil še opredeljeni po njem pa je 'lahkotnost' njihovega prvega obdobja nepovratno zgubljena; morda črpa prav iz te napetosti njihova glasba svojo moč.

S. ŽIŽEK

nekateri jazz problemi pisanja o jazzu

„Glasba, kot jezik,
zročna v svet
z duhom ljudi,
preciznejše kot tehničar
dognana“¹
ko hočem pisati o „jazzu“²,

se vnaprej gibljem med tema ekstremoma: glasbenim jezikom in človeškim duhom, med preciznostjo tehničarja in glasbeno ekspresijo, „ki presega vsako besedo“. Moje pisanje je sled glasbe, ki je že sama sled: njena struktura je sistem odnosov, v katerem noben zvok ni osamljen in dokončen, temveč funkcija že zaigranega in tistega, kar šele prihaja. In ko je spletena ta mreža, ki ji pravimo glasbeno delo ali glasbeni dogodek, je sama polivalenten, mogočen znak: nekaj je označeno, funkcionalnost umetniškega dela ni nikoli ukinjena, valentne vezi stojijo pripravljene in kemično aktivne. Nujno je treba razločiti glasbeno umetniško delo in njen „tekst“ – v pomanjkanju ustreznega termina bom uporabil izraz zvočna veriga. Kar pomeni: zvočna veriga je pozitivno dana prisotnost vseh zvokov v glasbenem delu, medtem ko je samo glasbeno umetniško delo mnogo kompleksnejša struktura, ki vključuje tako negativne elemente zvočne verige (vse, kar ni odigrano), kot tudi izvenzvočne odnose: zvočna veriga v odnosu do stvarnosti, kajti

glasbeno umetniško delo je zmeraj „kulturno-zgodovinska realiteta“.

Tu pa se pred nas postavlja izredno težak problem. Pisati o „jazzu“ je mogoče tako, da mu pristopimo „znanstveno“, kar vsaj v začetku pomeni, da ne odstopamo od analize njegove zvočne verige, in zato ostajamo zgolj pri njegovi shemi, okostju, in samo tako vpeti v formalizem, po drugi strani pa govorimo o njem kot ljubitelji, poslušalci, kar pomeni, da že vključujemo tudi vse izvenzvočne odnose: s tem pa postane naš zapis subjektiven, „kritičen“, poljuben ter neprecizen. Prvič pišemo o glasbi, ki je „precizna tehničar“, drugič pišemo o glasbi, ki je „ekspresija, ki vse presega“, o njeni „transcendentnosti“. Težava je še večja za vrst glasbe, ki nas tukaj zanima, kajti pri jazzu (kakor sem pisal v eni prejšnjih Glasbenih mladlin) prihaja do „spajanja“ med glasbenim materialom in konstruktivnim faktorjem, to je do izredno dinamičnega odnosa med njima⁴. Precizna tehničar je hkrati ekspresija, ki presega vsako besedo.

Vprašanje je zato, ali se je sploh mogoče ogniti prehajanju z nivoja na nivo pri pisanju o glasbi, oziroma, bolje: treba je razmisliti, kakšno redukcijo pri tem storimo, koliko in na kakšen način smo do glasbe nasilni. Posebej važno je to pri pisanju o „živi“ glasbi, ki se improvizira: zakaj ta je enkrat za vselej „odigrana“ in je ni moč ponoviti.

1 Tekst je z albuma thembi Pharoaha Sandersa, Impulse AS-9206.

2 O problemu termina „jazz“ tu ne nameravam pisati.

3 Veriga morda prav zato, ker glasba obstoji kot sosledje zvokov (zvenov). Tudi naše poslušanje strogo sledi temu poteku.

4 Glej „Skica za jazz improvizacijo“, GM I/6
MILAN DEKLEVA



JOHN COLTRANE

nov korak klana coltrane

Nov korak Klana Coltrane (John in Alice Coltrane) je zajet na dveh ploščah, ki sta nedavno izšli pri družbi Impulse. Govora je torej o dvojnem albumu John Coltrane Featuring Pharoah Sanders Live in Seattle (Impulse AS-9202-2) in o plošči Alice Coltrane Journey in Satchidananda (Impulse AS-9203).

Plošča Live in Seattle vsebuje posnetke s koncerta, ki ga je imel John Coltrane 30. septembra 1965. leta, (približno leto in pol pred svojo smrtjo) v dvorani Penthouse v Seattleu, in so take narave, da ne mečejo neke nove luči na tega velikega mojstra. Vendar pa so pomembni in to vsaj tako pomembni, kakor katerikoli drugi Johnovi posnetki, ki so bili dosegljivi do sedaj in mogoče še pomembnejši. Zato je ta korak označen lahko le kot korak v globino, kot korak, ki omogoča tistemu, ki ga je zmožen sprejeti, popolnejše vedenje o Johnu Coltraneu, o njegovih prizadevanjih v glasbi in življenju.

Kdo so glasbeniki, ki sodelujejo na tej plošči? V samem naslovu plošče se pojavi ime Pharoaha Sandersa, prav gotovo največjega med Johnovimi učenci. Njegova vloga na tej plošči je vse prej kot



ALICE COLTRANE



PHAROAH SANDERS

zanemarljivo majhna, saj že pri prvem poslušanju lahko takoj začutimo, da sta prav John Coltrane in Pharoah Sanders glavna nosilca močne spiritualne energije zajete v glasbi na tej plošči, kar pomeni, da sta tudi najmarkatnejša protagonistista in istočasno neke vrste katalizatorja, ki usmerjata vso energijo, ki je razpoložljiva pri članih skupine. V tej skupni je še Donald Garrett, ki igra bas klarinet, pa še trije veterani, ki imajo za seboj dolgoletno sodelovanje z Johnom Coltraneom: McCoy Tyner za klavirjem, Jimmy Garrison na basu in Elvin Jones, bobnar.

Glasba, ki jo igrajo, je tako tuja besedam, emocijam in običajnemu načinu mišljenja, da je kakršnokoli poročilo o njej seveda precej okrnjeno, posebno če skuša do te glasbe prodreti po eni od prej omenjenih poti. Glasba s te plošče je čista in popolna, glasbeniki ne mislijo več, ne mislijo skozi glasbo, ne čustvujejo in ne čutijo skozi glasbo, se ne izražajo skozi glasbo. Pojavi se nova kategorija, dosegljiva lahko kot ideja, navodilo ali cilj, vendar tu realizirana v vsej svoji popolnosti: glasbeniki mislijo glasbo, postanejo glasba in v tem stanju ostanejo do konca. Že prvi ton, ki ga zapiska John Coltrane, je dokončno perfekten, je odraz večnosti in istočasno večnost sama.

In tako spoznamo, da so tudi v večnosti zaporedja. Skladbi Cosmos sledi Out of This World (Ven iz tega sveta, Zunaj tega sveta), te skladbi pa Evolution (Evolucija). Plošča se konča s skladbo Tapestry in Sound, ki jo na basu solistično izvede Jimmy Garrison.

Plošča Alice Coltrane Journey in Satchidananda ni tako eksplozivna, je bolj (prej) mirno valovanje. Je tisto, kar je skrito in tako na očeh v „naprej je gora gora in voda voda; potem pride spoznanje in gora ni več gora ter voda ni več voda; ko se spoznanje poglobi, je voda spet voda in gora spet gora“. Tu ni zmedenosti, prostor je v miru z mirom zapolnjen.

Na plošči nastopata dve napol različni zasedbi, ker so tudi posnetki datirani na dva datuma. Alice Coltrane igra klavir ali harfo na vsch posnetkih, pri vsch posnetkih pa sodelujeta tudi Pharoah Sanders (sopran saksofon) in Rashied Ali (bobni). Kot basista nastopata Cecil McBee, ki mu njegova tehnika igranja v celoti omogoča, da stalno in neponovljivo predira mejo standardnega igranja basa, in Charlie Haden, ki je bil precej let povezan z Ornettom Collemanom. Na posnetkih je možno slišati še dvoje nekoliko nenavadnih glasbil za zahodnjaška ušesa: tamburo, štiristrunski indijski instrument, ki ga uporabljajo za harmonsko osnovo in zveni nekoliko brončede (od tod precej znani angleški naziv drone) in oud, severnoafriški instrument, ki ga igrajo skoraj po vsem Sredozemlju in v tako različnih deželah kot so Maroko, Perzija, Turčija in Egipt. Oud igra Vishnu Wood.

Posnetke, ki jih je na plošči pet, je nemogoče razvrstiti v kakršnokoli hierarhično lestvico. Naslovna skladba plošča Journey in Satchidananda je manifestacija znanja, obstoja, blaženosti, saj pomeni izraz satchidananda prav to. Istočasno pa tudi ime spiritualnega učitelja Swamija, ki ga Alice označuje kot edinstven primer univerzalne ljubezni oziroma Boga v akciji. Ostali posnetki se imenujejo: Shiva-loka (ena najvišjih točk univerzuma), Stopover Bombay, Something About John Coltrane in Isis And Osiris.

Se nekaj besed o Pharoahu Sandersu in njegovem prispevku k tej plošči: dokončno se je pokazal kot glasbenik z mogoče največjo močjo, kar jih je trenutno možno slišati na svetu. Zvok njegovega saksofona je njegov zvok, on in saksofon sta eno. Igra transcendentalno, z izrednim posluhom za antično in posvečeno magijo zvoka. Resnično transcendentalno.

To pa je prav gotovo v duhu tega kar si plošča prizadeva. Biti „meditacija in spiritualno prebujenje za tiste, ki poslušajo z notranjim ušesom“.

TOMAŽ KRALJ

rešitev križanke

VODORAVNO: Onatas, Giovanni, reneta, vrtljak, Lokris, Akordant, Aka, ki, jak, ost, NL, papa, aj, Aue, dahija, Izak, rop, NN, osarij, Eol, draga, dira, Derventa, ED, ica, Paul, solo, Maks, liker, ustna, reket, Asirec, ikra, letalo, striga, Gui, Menelaj, skica, Inn, Atene, oa, vodka, laso, Du, Volta, pi, asket, Amer, zlo, antena, Jakob Gallus, kan, Araks, skala, srt.

Prejelismo 293 rešitev, od katerih jih je bilo kar precej, 87, nepravilnih. Izžrebani so bili naslednji reševalci: Slava Sax, Resljeva 16, Ljubljana; Matjaž Sila, Celovška cesta 130, Ljubljana; Tanja Perc, Ljubljanska cesta 25/b, Maribor; Boris Bogataj, Valjavčeva 5, Kranj, ter Dolfi Jelenc, Cesta revolucije 6, Jesenice. Vsem izžrebanim iskreno čestitamo! Oba iz Ljubljane prosimo, da se za nagrado zlasita v uredništvu Glasbene mladine v Ljubljani, Dalmatinova 4, drugo nadstropje, soba 10, ostalim pa jo bomo, po eno gramofonsko ploščo, poslali po pošti.

nagradna izpolnjevanke

V drugi polovici letošnjega letnika Glasbene mladine se je uredništvo odločilo za nekoliko drugačen način nagradne uganke. Namesto križanke, ki bo prišla na vrsto zopet v naslednjem letniku, smo uvedli nagradno izpolnjevanke na tematiko iz glasbene umetnosti. Pred vami je šest posnetkov znanih in manj znanih skladateljev, ki jim morate določiti priimek. Za pomoč vam je ob vsakem kratka označitev z naslovi nekaj najbolj znanih skladb, če jih imajo. Ugotovljena imena nato vnesite pod zaporedno številko v prazna polja izpolnjevanke, seveda vodoravno. Vsako prazno polje ustreza eni črki, torej je ob vsaki zaporedni številki toliko polj, kolikor črk ima ime navedenega skladatelja. Posebno morate paziti pri pisavi tujih skladateljev, zlasti nemških, saj se njihova imena ne pišejo tako, kot se izgovarjajo.

Če boste izpolnjevanke pravilno rešili, morate dobiti v pokončnem poudarjenem okvirčku skupno ime za pogosto zvrst solistične glasbe. Naj vam pri trših oreh pomagajo učitelji ali starši! Rešitve z izpolnjevanke (ni vam treba rezati cele strani!) pošljite do 8. aprila na uredništvo Glasbene mladine. Pri reševanju vam želimo mnogo veselja in koristnih spoznanj!



Znan češki skladatelj, „oče“ češke nacionalne glasbe in avtor znanih simfoničnih pesnitev (Moja domovina) ter oper (Dalibor, Poljub).



Skladatelj vam ni potrebno posebej predstavljati. Najčistejši mojster klasike (komorna dela, simfonije – Jupiter, opere)



Manj znan italijanski skladatelj in glasbeni pedagog, pri katerem se je nekaj časa učil tudi Haydn (Nicola, gl. članek o Haydnu v tej številki!)



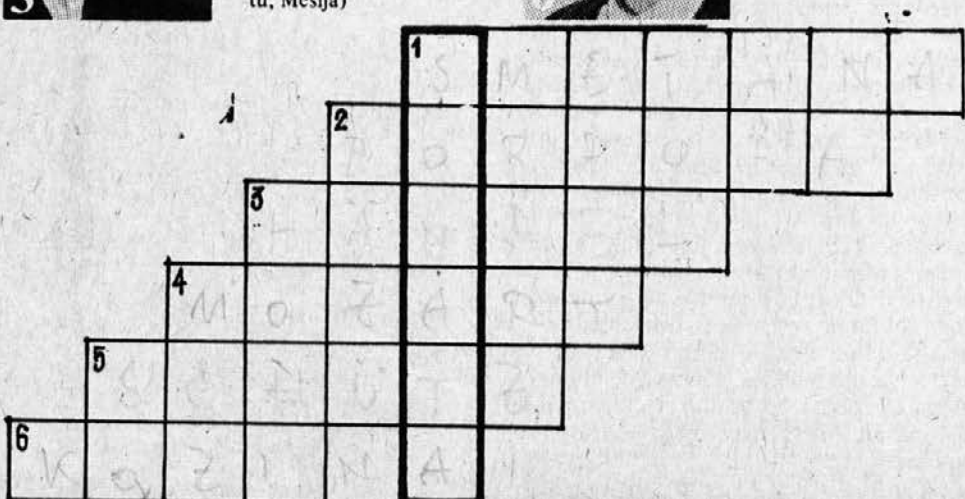
Največji nemški (baročni) skladatelj pred Bachom, znan predvsem po svojih zbornikih psalmih in oratorijih. Preživel je tridesetletno vojno in umrl v visoki starosti (Heinrich)



Znamenit nemški baročni skladatelj, ki je pretežni del življenja prebil v Angliji, kjer je poleg koncertne glasbe in oper ustvaril predvsem številno odličnih oratorijev (Jefte, Izrael v Egiptu, Mesija)



Ze pokojni slovenski skladatelj, ki ga cenimo zlasti po simfoničnih pesnitvah (Bela Krajina, Ilva gora). Po rodu je bil pravi Dolenjec, Novo-mesčan.



kako blefirati v glasbi

priročnik

V tej številki nadaljujemo opis osrednjih značilnosti nekaterih glasbenih poustvarjalcev, kot bi jih moral imeti v malem prstu vsak kolikor toliko izčrpan poučen glasbeni blefer.

Orgelski koncerti so dandanašnji priljubljena aktualnost. Zamaknjenost sledi orgelskim zvokom, ki se vzpenjajo pod oboki baročnih kulturnih spomenikov, mističnost, ki spremlja te zvoke in se staplja s hrupom z bližnje ceste (orgel kot po pravilih ni v nobenih naših akustično sicer izrednih koncertnih dvoran), dela orgelsko glasbo odmaknjeno in obenem moderno. Seveda govorimo tukaj o orglah, ki jih ne poznajo pripadniki raznih vrst pop ansamblov, ampak o tistih orglah, ki jim daje mehkoobnost njih razsežne duše dobro tlačen meh – na elektriko ali na človeka.

Zato so tudi ORGANISTI čudna rasa. Imajo ne navadno fizično moč, da hkrati uporabljajo obe roki in obe nogi, da igrajo z njimi na nekaj manualov in neštevilna pedala. Vse to jih kajpak uvršča med nadjudi. Tako kot Bach (ki je bil, kot vemo, znan organist), so vsi organisti verjetno dobri zakonski možje in imajo veliko otrok. Denar hranijo v bankah. Glasba, ki jo igrajo, pa seveda ne pripada tostranstvu.

S PEVCI, tako pravijo, je edini problem v tem, da ne znajo imeti ust zaprtih. Pravi problem pevec pa je v njihovi razcepljeni osebnosti. Če se posvetijo le prepevanju, je še kar v redu. Skoraj vsi pevci pa morajo zaradi čudne ustanove, ki se ji pravi opera, tudi igrati. Prav tako kot velika večina velikih igralcev ne zna peti, tudi velika večina pevcev sploh ne zna igrati, pa morajo vseeno. Nič bolj pretresljivega v človeškem življenju in vedenju, kot je slika, kakršno ponuja pevec (njegov glas so sanje, popolnost, dovršenost, če ga slišite po radiu), ko se premetava po odru. Znano je, da je veliko pevk obdarjenih z bogato telesno (posebno prsno) substanco. Zato njihove upodobitve jetičnih junakinj, na žalost, niso preveč prepričljive.

Ta pripomba ne leti samo na ženske, ampak tudi na moške. Spomnite se samo poustvaritve katerega koli od obeh Germontov v operi „Traviata“. Verjetno vas bosta njuni vloži (način, kako ju interpretirata), spomnila na Buserja Keatona, ki se dela norca iz samega sebe. Če bi radi kompetenten odgovor o pevcih, je dovolj, da pogledate v kakršno koli objavljeno kritiko, ki se nanaša na ta glasbeni poklic: priročnik primernih fraz, ki jih lahko uporabite pri pevcih. Obogatite bodo vaš glasbenobleferski slovarček, na primer: brezbarvno do nezavesti, dobro šolan glas, vendar dolgočasen, nezadostno spoštovanje sloga, grd vibrator, brez glasu, preforsiran ton itd. Dovršene petja še niso registrirali.

Šele zdaj so na vrsti SKLADATELJI.

Uvrščamo jih v tale priročnik samo zato, ker se nam dozdeva, da so za glasbeno umetnost pomembni tudi skladatelji. Le štirje skladatelji so za dobre glasbene bleferje zunaj vsake konkurence. Ti morajo biti vselej vaši ljubljenci: Bach, Beethoven, Mozart eden po vašem osebnem okusu. Če bi radi kritizirali enega izmed teh, bi bilo prav tako nesmiselno kot reči, da je Shakespeare šibek dramatik. Vendar ni potrebno, da bi kazali pretirano naklonjenost do Mozarta ali do Beethovna. Razumljiva je sama po sebi.

Bach je malo drugačen problem. O njem bomo napisali drugič. Skladatelj po vašem okusu pa ima v vas svojo trdnjavo, nepremičnega in čvrstega zagovornika, z vsem srcem ga branite do zadnje kaplje krvi. Ljudje so pač takšni: kadar zvedo, da imate nekoga radi, da je nekaj vaša posebna strast in slast, bodo napravili vse, da bi vam predmet vašega takšnega sladostnega priskutitli. Zatorej: izberite si svojo glasbeno ljubezen in z njo trpite.

(Se bo nadaljevalo)

v ž- duru

Eden izmed največjih švicarskih skladateljev Arthur Honegger se je poskušal v vseh vrstah glasbenega ustvarjanja. Velikokrat je z veseljem pripovedoval, kaj mu je dejal železničar, ki je bil navzoč pri izvedbi dela „Pacific 231“, torej dela, v katerem je Honegger z glasbenimi sredstvi izrazil odhod slavne čezameriške lokomotive s tem imenom z železniške postaje.

Železničar je bil po koncertu zelo razočaran in je užaljeno povedal: „To naj bi bila umetnost? Pri meni na ranžirni postaji napravimo tole veliko veliko bolj.“

Odlični violist Paul Hindemith je postal še bolj znan skladatelj in pedagog. Na mednarodnih glasbenih tednih v Luzernu so glasbeniki vsega sveta hoteli slišati njegova predavanja. Na enem izmed predavanj o glasbeni estetiki so mu zelo pritrjevali, ko je govoril o rimskem glasbenem znanstveniku Boethiusu, ki je glasbenega teoretika postavil nad skladatelja in nad instrumentalista.

„Spoštovani prisotni,“ je Hindemith nagovoril poslušalce, zlasti pa pogledal po navzočih kritikih, ki so si zapisovali vsako njegovo besedo. „Stari Boethius je razumel pod besedo teoretik človeka, ki o glasbi nekaj zna in se nanjo spozna, ne pa takega, ki o glasbi samo piše.“

V tretjem dejanju slabe operne postavitve „Aide“ v Covent Gardnu v Londonu je konj sredi odra opravil svojo fiziološko potrebo. Dirigent Thomas Beecham je kratko dejal: „Glej ga, kritika.“

naši najmlajši

To pot se nam oglašajo naši najmlajši iz Murske Sobotice. Vsi obiskujejo glasbeno šolo v tem središču Pomurja. Radi imajo glasbo in, kot kaže, tudi radi prebirajo naš časopis, čeprav jim je za sedaj še pretežak, saj je namenjen šele starejšimosemljetkarjem. Vendar jim daje prebiranje časopisa mnogo veselja; pridno ga shranjujejo in ko bo čas, ga bodo lahko pregledovali še z večjim razumevanjem in si tudi marsikaj koristnega pridobili.

Sem učenka glasbene šole v Murski Soboti. Učim se klavir in hodim v prvi razred. Sem naročena na Glasbeno mladino. V glasbeni mladini me je najbolj zanimal naš priljubljeni slovenski pianist Aci Bertonec. Uči me tovariš Aleksander Valj. Hodim v III. osnovno šolo v Murski Soboti. Doma sem iz Murske Sobotice.

SONJA ZVER,
Murska Sobotica



PETER BERDEN

Letos obiskujem prvi razred glasbene šole v Murski Soboti, v osnovni šoli pa tretji razred. Učim se harmoniko. Teorijo nas uči tovarišica Anka Zver. Tu prelistamo in se pogovarimo o vsaki številki Glasbene mladine. Doma jo nato preberem in rešim križanko. Želim si, da bi dobro obvladal teorijo in lepo igral na harmoniko!

Vsem bralcem našega lista priskrben pozdrav!

PETER BERDEN,
Martjanci

Hodim v 4. b razred osnovne šole Karla Destovnika Kajuha. V glasbeno šolo hodim v Murski Soboti. Obiskujem prvi letnik te šole. Pri teoriji in solfeggiu prebiramo tudi Glasbeno mladino. Rada berem to glasilo. Ker se pa učim klavir, me je posebno zanimal članek o Aciju Bertonecu. Rada bi sledila našemu slovenskemu umetniku v tako visokem podvigu. Posebno rada bi slušala tudi umetnico harfistko Pavlo Uršičevo. Vem, da ima harfa lep in mil glas. Zato si želim kakor vsa glasbena mladina naše šole, da bi glasbenica Uršičeva nastopila pri nas v Murski Soboti s svojim umetniškim programom. Takrat bi lahko poslušali in občudovali glas harfe.

Želim še mnogo in mnogo uspehov našima umetnikoma; mogoče bo kateri od nas, mladih glasbenikov, tudi sledil njuni umetniški poti.

OLGA ŠCAVEC, Murska Sobotica



vilma bukovčeva

V počastitev slovenskega kulturnega praznika, smo imeli v novomeški gimnaziji koncert. Prosili smo GLASBENO MLADINO Slovenije za gostovanje sopranistke Vilme Bukovčeve in basista Ladka Korošca. Vendar se basist Ladko Korošec kljub temu, da bi rad prišel, zaradi prezaposlenosti povabilu ni mogel odzvati. Glasbena mladina Slovenije nam je ponudila koncert sopranistke Vilme BUKOVČEVE, mezosopranistke Božene GLAVAKOVE in pianistke Zdenke LUKČEVE, ki smo ga z veseljem sprejeli.

Po koncertu, ki je bil v telovadnici novomeške gimnazije, sem prvakinjo slovenske opere zaprosil, nam mi odgovori na nekaj vprašanj. Prav rada mi je ustregla, saj je tudi ona bila nekoč dijakinja novomeške gimnazije.

– Kakšni spomini vas vežejo na gimnazijska leta, ki ste jih preživel na naši gimnaziji?

Ginjena sem, ko po dvaintridesetih letih zopet prestopam ta prag. Zdi se mi, kot da sem še vedno dijakinja gimnazije. Ves čas sem se ozirala po obrazih, ki sem jih nekoč srečavala. Samo dva profesorja sta še od tedaj; profesor Fabian in profesor Dobovšek.

– Kdaj ste začeli prepevati?

Zdi se mi, da pojem že od zibke. Začela pa sem že v osnovni šoli, saj ni bilo proslave, ko ne

bi nastopila. Tudi v gimnaziji sem pela solo.

– Kdo vas je posebej navdušil za petje?

Nihče me ni posebej navdušil. Sama v sebi sem čutila nagnjenje do petja.

– Kam vas je pot vodila po opravljeni maturi na gimnaziji?

Po maturi sem se vpisala na konservatorij. Začela se je druga svetovna vojna in bila sem internirana v Gonars. Po vrnitvi iz taborišča sem bila brez osnovnih sredstev za preživetje. Začela sem peti v opernem zboru. Vendar to ni trajalo dolgo. Leta 1944 sem debifirala v FAUSTU.

– Mi lahko poveste kaj ste tedaj občutili?

Zelo sem bila srečna, da se mi je uresničila moja največja želja – nastopiti v operi. Publika me je zelo razumevala sprejela. Kritiki pa je napisal, da bom nekoč še stebler ljubljanske opere.

– Zanima me, kje vse ste gostovali?

Prepotovala sem skoraj vso Evropo. Bila sem v Sovjetski zvezi, na Poljskem, na Češko-slovaškem, v Belgiji, Franciji, Italiji in Španiji.

– Kje vas je publika najlepše sprejela?

Lepe sprejeme sem doživela povsod. Najraje pa se spominjam nastopov v Moskvi. To je res posebna publika, ki je zelo prijetna in globoka.

– Katere vloge ste najrajši peli?

Ne bi se mogla odločiti posebej za eno. Tista vloga, ki jo trenutno pojem, mi je najbolj pri srcu. Zelo rada sem pela vloge v operi Manon in Madame Butterfly.

BORIS DULAR,
gimnazija Novo mesto

naši pogovori

oktet gallus

OKTET GALLUS sodi med ansamble, ki najbolj pridno pojo za mladino z nami, lani ja kar petnajstkrat stopil pred mlade poslušalce. Ujeli smo torej enega od osmih (pravzaprav od devetih, ker Boruta Loparnika, ki je njihov umetniški vodja pa še komentator na naših koncertih, ne gre pozabiti) za razgovor o tem in onem. Skrajno neuradno pa kar se da naravnost.

– 15 koncertov v enem letu za mladino je precej, je tudi že izkušnja. Ste se utrudili, naveličali ali navadili?

Dovolj navadili, precej ogreli, nekoliko tudi navdušili.

– Vaša izkušnja? Česa ste se naučili?

Predvsem spoštovati mlado občinstvo, njegovo pravi interes za glasbo, njegovo spoštovanje do nje. Skratka: spoštovati spoštovanje.

Potem: ceniti njihovo oceno. Glasbeno informacijo sprejmejo pozorno, spodobno, glasbenega „štosa“ se razveselijo, toda izvajalcev navdih sprejmejo z navdihom. Tu so menda nezmotljivi.

Slednjič: boriti se za pozornost mladega občinstva. Včasih se je pač treba boriti. Bitka je dobljena, ko tudi tisti trije v kotu zadaj umolknejo ali jih pa drugi ne poslušajo več.

– Je to bolj ali manj povsod enako?

To pa ne. Samo da razlike niso zaradi mesta in dežele, bogatih in revnih predelov, velikih in malih avditorijev. Razlike so zaradi glasbene vzgoje – pa zaradi nas; ne pojememo vedno enako dobro.

– Kdaj in kje ste bili najbolj zadovoljni?

V Slovenjem Gradcu smo bili kot v glasbenem študijskem laboratoriju. V Novem mestu je v nabiti telovadnici vladalo prav zlahkno komorno razpoloženje. V Celju je bilo kratkoma prekratko. Toda tudi v Starem trgu

nad Kolpo je bilo praznično ... Gotovo sem zadaj še komu krivico storil. Ne bi me bili smeli vprašati tega.

– Ste bili kdaj razočarani?

Samo enkrat, ko skoraj ni bilo komu peti. Toda greh se pove, grešnik pa ne.

– Ste kdaj tudi sebi kaj zamerili?

Pač! V Mežici, ko smo za četrte ure zamudili s koncertom. Kajpada iz objektivnih razlogov in še vedno z žrtvami (smo pač sami zaposleni dedci) – toda pred mladim avditorijem smo bili vendarle krivi.

– Ste z ambientu, v katerih poje, zadovoljni?

S čimer morajo biti zadovoljni poslušalci, smo tudi mi. Res pa je da ne njim ne nam ni vseeno. Ne bom pozabil tistega v Velikih Laščah: avla moderne šole prepravljena s soncem, leseni Trubar maha z odra, naokrog pa

na belih panojih Slanove slike, razigrane, sijoče. In sredi vsega tega sijejo v strumnih redih modre titovke, rdeče rute, sijejo oči in cvetejo lica. Tisti dan so jih sprejemali med pionirje.

– Se kdaj ustrašite našega občinstva?

Se. To je posebna oblika treme, ta pa mora biti. Kadar smo se pred koncertom ustrašili, smo potem vedno „zmagali“.

– Kateri mladini je najlepše peti?

Mislite: kakšni mladini? Z eno besedo. – glasbeni.

– Imaš kakšen predlog za našo organizacijo?

Ne. Pravzaprav da: predlagam čimveč koncertov. Tudi naših.

Mi pa previdno: Načelno sprejemljivo!

-ch-

