

REVUJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ST. 6/25 3. 1983/L 13



IZPOPOLNJEVANJE SLOVENSКИH ZBOROVODIJ V OKROGLI DVORANI



Fotografiral LADO JAKŠA

NASLOV UREDNIŠTVA

Revija GM, Krekov trg 2/II, 61000 Ljubljana, telefon (061) 322-367. Račun pri SDK Ljubljana, številka 50101-678-49381. Izide osemkrat v šolskem letu, celoletna naročnina je 88 din, posameznega izvoda 11 din.

UREDNIŠKI ODBOR

Peter Barbarič, Miloš Bašin (tehnični urednik in oblikovalec), Lado Jakša, Marko Kravos, dr. Primož Kuret (glavni urednik), Igor Longyka, Mija Longyka (lektorica), Kaja Šivic (odgovorna urednica), Mojca Šuster, Metka Zupančič, Mirjam Zgavec.

UREDNIŠKI SVET

Dr. Janez Hoefler (predsednik), dr. Marija Bergamo (FF—PZE Muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Gregor Forte (GMS), Nena Hohnjec (PA Maribor), Jakob Jež (ZKOS), Marija Mesarič (ZDGPS), Dragica Mlinarič (GMS), Lovro Sodja (ZDGPS), Jože Stabej (DGUS), Dane Škerl (DSS), Mojca Šuster (GMS) in delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

Revija GM izdaja Glasbena mladina Slovenije. Grafično jo pripravlja DITC - tozd Grafika Novo mesto v Novem mestu, tiska tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani. Revija je oproščena temeljnega davka na promet proizvodov po sklepu Republiškega sekretariata za informacije 412/1-72, z dne 22. oktobra 1973. Sofinancirata jo kulturna in izobraževalna skupnost Slovenije.

Sredi marca je bil v Cankarjevem domu v Ljubljani že enajsti republiški seminar za zborovodje odraslih pevskih skupin, ki ga dvakrat letno prirejajo Zveza kulturnih organizacij Slovenije in Slovenska pevska zveza (v zadnjem letu) skupaj s Cankarjevim domom. Na razpis, ki je bil poslan vsem občinskim ZKO v Sloveniji in slovenskim kulturnim organizacijam, v Avstriji in Italiji, se je prijavilo okoli 150 zborovodij. Raven glasbenega znanja udeležencev je bila zelo raznolika, prevladovali pa so tisti z višjo glasbeno izobrazbo in deset – do dvajsetletnimi zborovodskimi izkušnjami.

Na seminarju je prvič sodeloval 60-članski mešani zbor Akademije za glasbo. Bil je demonstratorski zbor nosilne teme seminarja Vokalna tehnika in interpretacija, ki jo je izvajal zborovodja prof. Janez Bole. Sodelovanje zbora ljubljanske akademije je nova razsežnost seminarja, saj so se študentje AG tako na neposreden način vključili v praktično delo in spoznali delo naših zborovodij.

Predavanja dirigiranja so bila zaupana predavateljem Jerneju Habjaniču, Edvardu Goršiču in Jožetu Fuerstu, glede na zahteynost obravnavanega gradiva so bili tako tudi seminaristi razdeljeni v tri skupine.

Skupna predavanja so obsegala avtoportret skladatelja Radovana Gobca, avtoportret muzikologa dr. Dragotina Cvetka (razgovor je vodil dr. Andrej Rijavec) in predavanje Ane Mlakar o fonetiki in deklamaciji. Zborovodja Mirko Slosar je seminaristom posebej predstavil koncertni spored Mešanega pevskega zbora Obala, ki je izvedel zaključni koncert prvega zborovskega abonmaja v Cankarjevem domu.

Obiskovanje koncertov in drugih glasbenih prireditev, ki je sestavni del seminarskega programa, širi glasbeno obzorje zborovodij, ki v svojih okoljih nimajo takih možnosti, in jim hkrati ostri samokritičnost do lastnega dela, ki je še vse premalo.

Ocena udeležencev in organizatorjev minulega seminarja je v vsakem primeru zadovoljiva. Nemoten potek in uspešnost je gotovo tudi rezultat prostorskih, tehničnih in organizacijskih možnosti okrogle dvorane in drugih prostorov pa tudi zavzetosti programskih delavcev Cankarjevega doma. Tudi priložnostna razstava notnih zbirk za zборе je bila razprodana, kar priča o prepotrebnosti trgovine z muzikalijami, ki bo predvidoma maja končno le odprta v Ljubljani.

MARKO STUDEN



Seminaristi zbrano sledijo delu Janeza Boleta z zborom AG.

Fotografiral FRANCI VIRANT

TEKMOVANJE GLASBENIKOV Z GLASBO

„Bilo bi preveč spreneveda-vo, ko bi si ne priznali, da je živa glasba, muziciranje, glasbeni dogodek, tisto najbolj vznemirljivo, najbolj zagonetno in najbolj mikavno hkrati, okrog česar se vrtili vse: glasbeniki in glasbeno občinstvo, glasbena praksa in teorija, glasbeno delo in užitek... tedaj pač tudi glasbeno šolstvo. Tole tekmovanje ni predvsem tekmovanje glasbenika z glasbeniki, pedagoga s pedagogi; predvsem je tekmovanje glasbenika z glasbo. Spopad, v katerem je mnogo porazov in dosti drobnih, trdo priborjenih zmagovanj, končne zmage pa nikoli. Zato je tudi tako vznemirljivo.“

Besede je ob sklepu letošnjega tekmovanja slovenskih učencev in študentov glasbe izrekel Jože Humer.

O tekmovanju smo pogosto pisali, saj je prav naša revija najprimernejši prostor za to, da

povemo, kakšni so rezultati prizadevanj naših mladih in najmlajših glasbenikov — vseh tistih, ki večino svojega prostega časa posvetijo glasbilo. Letošnje tekmovanje, 12. po vrsti, je potekalo od 15. do 19. marca na glasbenih šolah v Kamniku, Kranju in Škofji Loki. Namenjeno je bilo godalcem, pihalcem, trobilcem in kitaristom. Prireditev je bila tokrat prvič na Gorenjskem in prvič so jo pedagogi organizirali v več krajih hkrati. Letos je tudi prvič sodelovala glasbena šola iz avstrijske Koroške, ponovno pa so se tekmovanja udeležili tudi tržaški Slovenci. Vsa leta poteka prireditev približno po istih načelih. Tekmovalce razvrstijo glede na njihovo starost v kategorije, igro vsakega posameznika žirija oceni s točkami. Vsi tisti, ki prejmejo več kot 90 točk, dobijo prvo nagrado in tekmovanje nadaljujejo na zvez-

nem nivoju. Letošnje zvezno tekmovanje bo konec aprila v Titogradu.

*Po končanem tekmovanju pa vsa leta prihajamo do istega spoznanja — da sta nastop na sklepnem koncertu in tiskana diploma za ves vlozeni trud in talent veliko premalo. Četudi vsi ti mladi glasbeni navdušenci ne nameravajo postati poklicni glasbeniki, je neznanska škoda zanje in za nas, da njihova glasba največkrat ostaja za zaprtimi vrati učilnice in domačega kabineta. Največ, kar se tem talentom zgodi, je šolska ali javna produkcija, in žal je tudi sklepna prireditev tekmovanja vselej le produkcija — oblika glasbeno-šolskega koncerta, ki se že sto let ni spremenila. Ti zares sposobni in prizadevni mladi poustvarjalci bi si verjetno zaslužili resnejši in pozornejši pristop, če že ne drugega, vsaj večer z dobro konferanso. Pri-

reditev se že nekaj časa imenuje tekmovanje učencev in študentov glasbe, kar pomeni, da postajajo tekmovalci pomembnejši od učitelja in glasbene šole. Pa žal ostaja pri naslovu, kajti še vedno so v ospredju podatki o šoli in razredu, tekmovalci pa so opremljeni le z imenom in datumom rojstva. Letos se je tekmovanja udeležilo nekoliko manjše število tekmovalcev kot pretekla leta, so pa zato nekateri med njimi močno izstopali iz povprečja in dokazali, da premoremo zares talentirane mlade moči. Najbrž je prav naloga Glasbene mladine, da se loti njihove obširnejše predstavitve in popularizacije. Maja bodo nekateri nagrajenci nastopili na koncertu Mladi mladim v Cankarjevem domu, ob tej priložnosti pa jim bomo v naši reviji posvetili nekaj več prostora.

KAJA ŠIVIC



GM PISMA

Dragi bralci,

Kakor je zapisal v svojem dopisu **Bojan iz Sežane** so tokrat tudi v naš sušni poštni predal padle le tri kaplje pisem, ki sem jih vsa tudi uvrstil v tole rubriko. Začenjam kar z Bojanovim prispevkom:

ISTRANOVA V SEŽANI

V sušo glasbenih prireditev v Sežani je tretjo soboto in februarju padlo nekaj svežih kapelj. Nastop skupine šestih mladih glasbenikov je organizirala tukajšnja osnovna organizacija ZSM. Na koncertu se je zbralo le nekaj deset poslušalcev, kar je res žalostno, saj na podobnih prireditvah prireditelji nimajo tovrstnih težav. To na žalost govori v prid tezi, da je razgledanost sežanske publike zelo majhna kar je dediščina preteklih let, ko na tem področju ni bilo storjeno skoraj nič.

Istranova je zasedba, ki s prekinitvami igra skupaj že več let. Ohranjanje ljudskega izročila in prenašanje izvorne glasbe iz roda v rod je njihovo glavno poslanstvo. Pri izvajanju uporabljajo tudi izvorne instrumente, ki so gotovo že prava redkost. Ta glasbila smo na nastopu lahko slišali in videli, tako da je bil nastop tudi etnološko zanimiv.

Melodična in ritmična glasba nas je v hladni dvorani hitro ogrela, saj je bila zaigrana večje in s srcem. Aranžmaji pesmi so zelo dopadljivi in jim kljub majhni zasedbi ne manjka dinamike. Ker nastop ni bil dodatno ozvočen, so glasbila zazvenela še posebej naravno, toplo. Igrali in peli so v italijanskih, hrvaških in slovenskih narečjih, saj je Istra stičišče več narodov.

Mislím, da je tovrstno glasbeno poustvarjanje premalo popularno, na žalost so taki nastopi zelo redki.

**BOJAN ŽEFRAJN
SEŽANA**

O skupini Istranova smo že pisali, a najbrž premalo obširno. Veseli nas, da vse več mladih glasbenikov v svojo ustvarjalnost vključuje elemente izvorne ljudske glasbe. Glede na popularnost Milana Matija Terlepa ter Bogdana Žerman bi pričakovali, da to-

vrstno muziciranje zbuja zanimanje vseh povsod. Morda bo prodrlo tudi v Sežani...

Drugi tokratni dopis je z osnovne šole v Laškem, kjer so se mladi novinarji lotili intervjuja z gostujočimi glasbeniki. Preberite ga!

OBISKAL NAS JE PIHALNI KVINTET RTV LJUBLJANA

V okviru letošnjega programa Glasbene mladine Slovenije je na naši šoli gostoval Pihalni kvintet RTV Ljubljana. Z zanimanjem smo mu prisluhnili, saj je dobil letos nagrado Prešernovega sklada, in sicer za koncertno poustvarjanje svetovnih in predvsem slovenskih del v zadnjih dveh letih. Kvintet sestavljajo samo znani solisti: flavtist Jože Pogačnik, oboist Božo Rogelja, klarinetist Alojz Zupan, hornist Jože Falout in fagotist Jože Banič. Po končanem nastopu smo jih člani dopisniškega krožka prosili za kratek pogovor. Radi so privolili in tako smo zvedeli marsikaj zanimivega o njihovem delu.

Kako dolgo že igrate skupaj?

Naš pihalni kvintet ima že dolgo tradicijo, letos proslavimo že srebrni jubilej, 25 let delovanja. Deset let smo v glavnem snemali le za radio, imeli smo malo javnih koncertov, od

leta 1969 naprej pa smo precejkrat tudi javno nastopili. Zbrali smo se na pobudo članov takrat ustanovljenega orkestra RTV Ljubljana. To je bil mlad orkester, torej je bil tudi pihalni kvintet takrat sestavljen iz samih mladeničev, saj smo vsi člani kvinteta še študirali.

Kako pa izbirate repertoar?

Igramo vse, kar je napisanega za pihalni kvintet. Smo pa tudi veliki pobudniki za izvajanje slovenske glasbe. Slovenski skladatelji so tudi za nas napisali precej skladb, kar si štejemo v posebno čast. Drugače igramo vso svetovno literaturo, ki je v romantiki žal precej skopa za naš ansambel. Bogatejši pa smo z literaturo 20. stoletja.

Gostujete tudi po šolah. Kako mladina sprejema vašo glasbo oziroma vaše koncerte?

Igrali smo že na mnogih osnovnih in srednjih šolah, tudi v Makedoniji smo že igrali za mladino in povsod je bil odziv zelo dober. Zelo nas veselí, ko vidimo, da so mladi poslušalci dobro občinstvo za tovrstno glasbo. Enako dobro sprejema mladina stare skladatelje kot tudi modernejša. Torej ne drži, da mladina ne hodi na koncerte resne glasbe, saj je na primer v Ljubljani več kot polovica obiskovalcev mlajših od 20 let.

Kje ste že gostovali?

Gostovali smo že po vsej Jugoslaviji, na vseh pomembnejših festivalih, v vseh centrih naših republik. Gostovali smo tudi na Danskem, v

Italiji, Avstriji, Indiji, Nemčiji. Sedaj se nam obeta še gostovanje v ZDA.

Kaj pomeni za vas nagrada Prešernovega sklada?

Za nas pomeni to predvsem moralno zadoščenje za 25-letno delo. Mislím, da je ansambel v 25 letih dela zaslužil to nagrado. Imeli smo prek 200 koncertov, precej smo snemali tudi za radio. Nagrada nas tudi spodbuja in obvezuje, da se bomo muzikalno še bolj izpopolnjevali, še bolj zavzeto skupaj muzicirali.

**DARJA TURNŠEK, 8.d
SUZANA ZELENJAK, 8.d
Dopisniški krožek
OŠ Primož Trubar,
Laško**

Tretje pismo nam je poslala Vera Stanojević iz Beograda, ki letos končuje srednjo glasbeno šolo Stevan Mokranjac, študira pa kompozicijo in klavir. Preberite si nekaj misli iz njenega pisma; namenila jih je oceni naše revije, ki jo je naročila minulo jesen, ko smo se spoznali v Beogradu na mednarodnem tekmovanju Glasbene mladine:

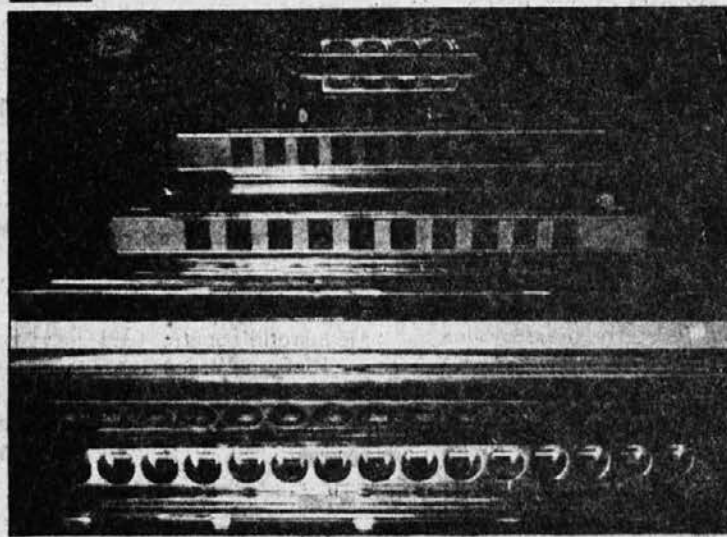
„Sve brojeve koje sam dobila sam sa velikim interesovanjem pročitala i time se potvrdio utisak koji sam o vašem listu stekla još prilikom našeg susreta, kada mi je i prvi put došao do ruku: neposrednost izlaganja, raznolikost ideja i tema, a sve to (naprimetno za čitaoca), prtkano ozbiljnim i dobrim poznavanjem muzike i šire kulture članova uredništva GM. Ovo mišljenje dele i moji drugovi iz razreda kojim sam predstavila vaš list. Žao nam je što naši muzički listovi nemaju vašu najvredniju karakteristiku—direktnu vezu sa mladima, jer oni su nosioci novih ideja u svim oblastima života i stvaralaštva, pa, naravno i u muzici.“

Človeku je prijetno pri srcu, ko vidi, da jezik ni ovira za razumevanje in sporočanje, zato smo dvakrat veseli vsakega naročnika z drugega jezikovnega področja. Vera je ena tistih obetajočih mladih umetnic, ki se že zdaj, v srednji šoli, zavzeto vključuje v glasbeno življenje, zato ni čudno, da ji je naša revija tako všeč. Sicer pa bomo o nadarjeni glasbenici iz Beograda še pisali v eni od prihodnjih števil.

Lep pozdrav

VAŠ UREDNIK

Fotografiral: LADO JAKŠA



GLASBENI TABORI

GROŽNJAN

1.-10. 7. TEČAJ ANIMACIJE GMS

20 udeležencev, cena 5.500 din

Glasbena mladina Slovenije pripravlja v Grožnjanu tečaj animacije, namenjen kulturnim animatorjem, organizatorjem kulturnih dejavnosti, mentorjem, funkcionarjem v slovenskih društvi Glasbene mladine.

Prijave pošljite do konca aprila na naslov: GMS, Krekov trg 2, Ljubljana.

1.-15. TEČAJ JAZZA

Boško Petrovič s sodelavci bo vodil tečaj, namenjen učencem glasbenih šol, študentom glasbenih akademij in mladim glasbenikom.

1.-10. 7. MOJSTRSKI TEČAJ ČEBALA

Tečaj, namenjen študentom in mladim profesionalcem – pianistom in čembalistom, bo vodil Portugalec Cremilde Rosado Fernandes.

17. 7. - 5. 8. MEDNARODNI KOMORNI ORKESTER

Tečaj je namenjen študentom akademij, vodil pa ga bo poljski dirigent Tomas Burgai.

1.-1. 8. TEČAJ VIOLONČELA

Tečaj je namenjen študentom akademij, vodil pa ga bo Michael Flaksman iz Združenih držav.

9. - 30. 8. GLASBA IN KULTURA ŠPANIJE

Tečaj, ki je namenjen glasbenikom, muzikologom in vsem, ki jih tema zanima, organizira Glasbena mladina Španije.

10. - 20. 8. MOJSTRSKI TEČAJ ROGA

Tečaj za študente akademij in poklicne glasbenike bo vodil Hermann Baumann.

1.-30.8. GODALNI KVARTETI IN KOMORNA GLASBA

Tečaj za godalce bo vodil Milan Nagy iz Zagreba.

Kasneje bomo izvedeli še za datum dveh zanimivih mojstrskih tečajev: tečaj violončela bo vodil Daniil Šafraň iz SZ, tečaj violine pa Grigorij Žislin, prav tako iz SZ.

10. - 17. 4. POLETNA AKADEMIJA ZA STARO GLASBO V RADOVLJICI - STARA ŠOLA

Tečaj kljunaste flavte, baročne violine, čembala, komorne glasbe in generalnega basa.

Predavatelji KLEMEN RAMOVŠ (kljunaste flavte, komorna glasba), GERTRAUD GAMERITH (baročna violina, komorna glasba) in LUCY HALLMAN RUSSELL (čembalo in generalni bas)

Pouk je namenjen glasbenikom, glasbenim pedagogom in nadarjenim učencem glasbenih šol. Vsak udeleženec lahko prosto posluša tudi pouk

v drugih razredih. Vsi udeleženci dobijo proste vstopnice za vse koncerte, ki bodo v času Poletne akademije za staro glasbo v Radovljici.

Solnina tečaja znaša 2.000 din. Prijavite se lahko do ponedeljka, 4. aprila 1983 na naslov ORGANIZACIJSKI ODBOR POLETNE AKADEMIJE ZA STARO GLASBO, Linhartov trg 1, 84240 RADOVLJICA.

TUJI GLASBENI TABORI

BELGIJA

OOSTMALLE 17. 7. - 1. 8.

Tečaji klavirja, kitare, solopetja, igra v orkestru in komornih sestavih so namenjeni študentom glasbe, starih do 25 let.

MADŽARSKA

PECS 13. 7. - 29. 7.

Tečaj klavirja, violončela, komorne glasbe in igre v simfoničnem orkestru je namenjen mladim glasbenikom od 16 do 30 let.

ZVEZNA REPUBLIKA NEMČIJA

SYLT 12. 7. - 31. 7.

Tečaj komorne glasbe in orkestrske igre na temo Nemški rekviem – Johannes Brahms je namenjen glasbenikom do 30 let starosti.

WEIKERSHEIM 14. 7. - 7. 8.

Mednarodni operni tečaj na temo Richard Wagner – Rensko zlato je namenjen glasbenikom, starih do 30 let.

WEIKERSHEIM 14. 8. - 4. 9.

Tečaj komorne glasbe za godalce in pianiste na temo Johannes Brahms in Nova dunajska šola je namenjen študentom glasbe in poklicnim glasbenikom, starih do 30 let.

NIZOZEMSKA

WOUDSCHOTEN 4. 8. - 13. 8.

Igra v simfoničnem in komornem orkestru je namenjena glasbenim amaterjem.

ŠVEDSKA

LUND 13. 6. - 30. 6.

Simfonični orkester in komorna glasba

GOTLAND 11. 7. - 17. 7.

Glasbeni tečaj za mlade od 8 do 15 let starosti organizirajo skupaj z Evropskim združenjem glasbenih šol.

UMEA 13. 7. - 27. 7.

simfonični orkester, komorna glasba in pihalni ansambli

UMEA 9. 8. - 18. 8.

teden skandinavskega jazz

SVEG 25. 7. - 13. 8.

Tečaj komorne glasbe je namenjen študentom glasbe od 18. do 25 let.

FIGTUNA 7. 8. - 20. 8.

tečaj pihal in trobil

SVALOV ...

Tečaj jazzovske improvizacije za študente glasbe, stare nad 18 let (ni namenjen začetnikom!).

PRIJAVE

PRIJAVE za vse tečaje, (razen za radovljiško Akademijo za staro glasbo) sprejema DO KONCA APRILA Glasbena mladina Slovenije, Krekov trg 2, Ljubljana.

GM DOGODKI

GLASBENA MLADINA V NOVI GORICI RAZŠIRJA DEJAVNOST

Občinsko društvo Glasbene mladine Nove Gorice že nekaj mesecev vneto opravlja svoje plemenito poslanstvo, čeprav ga zaenkrat omejuje na posredovanje mladinskih koncertov in glasbenih večerov. To je bil glavni povod, da smo v soboto, 5. marca v veliki dvorani ZSMS v Novi Gorici pripravili pogovor na temo „Vključitev Glasbene mladine v kulturno življenje v Novi Gorici in njeno financiranje“, ki se ga je udeležila tudi štiričlanska delegacija Republiške konference Glasbene mladine Slovenije. Poudariti moramo, da je GM Nove Gorice na okroglo mizo povabila tudi 80 kulturnih delavcev in animatorjev iz naše občine, da pa je bil odziv dokaj nerazveseljav. Iz osnovnih, srednjih in glasbenih šol ni bilo nikogar. Čemu pedagogov v naši občini aktivnost GM ne zanima?

GM Nove Gorice je v svoj obsežni program vključila tudi nalogo – glasbene pedagogice, kulturne animatorje in druge mentorje zainteresirati in angažirati za spodbujanje ustvarjalnosti med mladimi. Učenci in dijaki bi lahko sami in ob pomoči učiteljev pripravljali kratke animacijske programe, s katerimi bi se predstavljali mlademu občinstvu. Pri tem seveda ne izključujemo delovanja študentov! GM Nove Gorice bi tako oblikovala lasten program, iz katerega bi šole in mladinske organizacije v občini črpale prijetne glasbene urice v okviru pouka ali druge kulturne dejavnosti. Eden glavnih ciljev GM je namreč pomagati mladim, še neafirmiranim ustvarjalcem in poustvarjalcem ter spodbujati njihovo delovanje. Številne prireditve v Kulturnem domu v Novi Gorici so že večkrat pokazale, da imamo v občini veliko mladih glasbenikov, ki so svojo nadarjenost dokazali v drugih slovenskih občinah. Kako bomo te mlade umetnike privabili v svojo sredino, če jim že pri začetnih korakih ustvarjalne poti ne bomo pomagali in jim nudili možnosti ustvarjalnega razodetja?

Osrednja tema sobotnega razgovora je bilo financiranje GM Nove Gorice, čeprav samo okrogla miza tega namena ni imela. Na žalost pa je že tako, da je tudi umetnost in njeno posredovanje (četudi zgolj

amatersko) nujno povezano z denarnimi sredstvi. Nazadnje smo poudarili temeljni problem GM v Novi Gorici: neuskajenost vzgojno-izobraževalnih mladinskih koncertov po osnovnih in srednjih šolah, ki jih organizacijsko izpeljuje novogoriški Kulturni dom, in pa amaterske glasbene dejavnosti mladih, ki jo razvija in izpeljuje občinsko društvo GM. Sem sodijo glasbeni večeri (vsakih 14 dni), sodelovanje pri razstavah in proslavah, organiziranje koncertov „popularnejše“ glasbe in podobno, torej zelo pester program, ki pa ga tehnično in organizacijsko na žalost še vedno izvaja manjše število (neplačanih) navdušencev.

Spodbudna in razveseljiva je bila ugotovitev, da GM Nove Gorice uspešno sodeluje z zamejskimi Slovenci iz Gorice (Italija), je z njimi v stalnih stikih in z njimi tudi izmenjuje programe.

Pomembni sklepi okrogle mize so bili:

- oblikovati program, s katerim bi zainteresirali šole za delo v Glasbeni mladini,

- zadolžiti novogoriškega delegata v IO Društva glasbenih pedagogov Slovenije, da vzdržuje tesnejše stike z GM Nove Gorice,

- prek OK ZSMS z glasbenimi prispevki na proslavah in razstavah sodelovati z mladimi v delovnih organizacijah,

- v prihodnje program GM Nove Gorice oblikovati skupaj s Kulturnim domom.

V vsaki občini zraste Glasbena mladina z namenom, da bi dopolnjevala kulturno življenje, in ne zato, da bi se prekrivala z drugimi, že obstoječimi institucijami. V Novi Gorici nam je končno uspelo organizirati Glasbena mladino kot občinsko društvo, ki je pravilno zastavilo svoje delo in to v zelo širokem razponu, v katerem naj bi se zrcalile vse glasbene vrste.

TATJANA GREGORIČ

GM KONCERT – ITALIJANSKI ROCK

Glasbena mladina Nove Gorice je v okviru svojega pestrega delovanja pripravila rock koncert. V ponedeljek, 14. 2. 1983 so se nam v Kulturnem domu predstavili izvajalci iz sosednje Gorice (Gorizia) in sicer skupini Survivors in Flexy gang ter Romyo, solist na električni kitari. Ta dogodek izkoriščam zato, da bralce malo поблиže seznanim z dogajanjem na italijanski rockovski sceni.

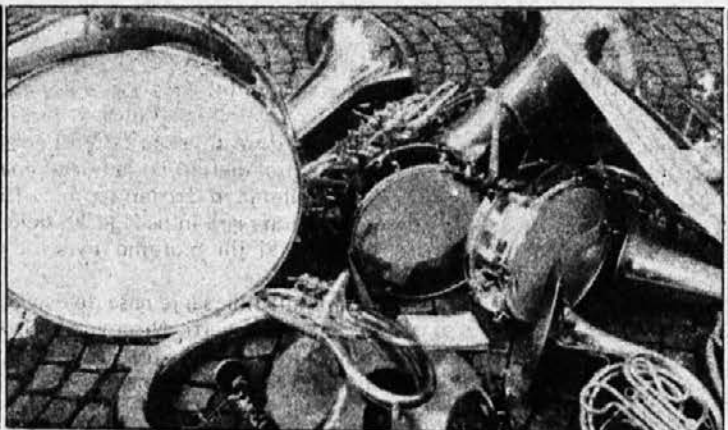
V grobem bi lahko rekli, da so tam razmere zelo podobne našim. Obstaja nekaj takolimenovanih kult skupin, kot so npr. Pooh, PFM, Banco... ki jih po obsegu delovanja in pa njihovi glasbeni publiko lahko primerjamo z našimi Bijelim dugmetom, Ribljo čorbo, Azro... Obstaja pa seveda razlika v tehničnih in organizacijskih možnostih. Tudi skupine in izvajalci, ki nimajo številnih privrženecv in ne prodajo veliko plošč, imajo skoraj idealne pogoje za delovanje. Sem sodijo možnosti nabave instrumentov, možnost snemanja plošč in ga organizacija koncertnih turnej v pravem pomenu besede. Velik delež dogajanja držijo v svojih rokah kantavtorji. Ti bi že težko zaslužili ime kantavtor, ki si ga predstavljamo s kitaro, stolom in mikrofonom. Lucio Dalla, Francesco DeGregori, Ron, Pino Danielli, da naštejemo nekaj najbolj znanih (verjetno tudi našim bralcem), so prava rockerska podjetja. Plošče snemajo ob izdatni podpori študijskih glasbenikov, ki jih kasneje spremljajo na turnejah. Množica teh študijskih glasbenikov prihaja iz ZDA in njihova prisotnost je še kako občutna. Glasba je na tehnično zelo visoki ravni, blizu je okusu poslušalcev in zveni, kakor da

bi prišla z druge strani oceana. V vsem tem se nekako izgublja tipični italijanski melos, čeprav ga izvajalci (kot Pino Danielli), bogato in smiselno uporabljajo. Zanimivo je dejstvo, da je novi val Italijo zadel v polno in k igranju in vnašanju svežih idej na sceno spodbudil celo množico novih skupin. Nasprotno pa se o punku kot glasbeni obliki malo sliši in govori, medtem ko je punk moda oblačenja zelo prisotna.

Naj nekoliko podrobneje predstavim še skupini Survivors in Flexy gang. Nastali sta pred kratkim, večina članov obeh skupin pa prihaja iz razpadlih Oasis Marghera. Razpadli so zaradi različnih pogledov na glasbo, kar pa se v glasbi obeh novonastalih skupin ne sliši. Obe sodita v pridelček novega vala. Survivors imajo v svoji zasedbi dva bobnarja, basovskega kitarista, ki občasno igra tudi solo kitaro, klaviaturista (občasno basovskega kitarista) in tolkalca na različnih lokalah. Kot je razvidno iz same zasedbe, temelji njihova glasba predvsem na ritmu, ki je evropski, blizu našim ušesom. Tudi Flexy gang gradijo svojo glasbo na ritmu, čeprav na drugačen način. V zasedbi sta dva kitarista, basovski kitarist in bobnar. Vodka skupine je pred leti potoval po Afriki in od tam poleg spominkov prinesel tudi afriške ritme. V svojo glasbo jih vnaša zelo poenostavljeno, kot bi to počel desetleten otrok. To pa zato, ker si želi publiko pripraviti do sodelovanja. Zanimivo je tudi to, da je nekaj pesmi napisanih v jeziku Zimbabveja, na primer Rugar papa mwechte (Bodite vsi dobri). Obe skupini se še ne moreta pričevati k prej opisani italijanski rock sceni. Sta še na začetku poti in se soočata z mnogimi problemi novonastalih skupin (spet podobnost z našo rock sceno). Vadita po garažah in kletah, nastopata, kjer se jima ponudi priložnost in imata materialne težave pri nabavi opreme. Fantje so v razgovoru omenili tudi probleme, ki so nastali v zvezi z našimi omejenimi prehodi prek državne meje. Prej so imeli več stikov z glasbeniki iz Nove Gorice in so se pogovarjali o skupnem delovanju, kar sedaj ni mogoče.

Pozna se, da sta skupini novi in zato premalo uigrani. Slišali smo nekaj novih glasbenih idej, pa tudi takih, ki so bile že mnogokrat preigrane. Ob zavzeti vadbi in nadgrajevanju svojih idej imata skupini še lepe možnosti, da se prebrižeta med bolj znane italijanske rock izvajalce.

BRANKO OŽBOLT



GM DOGODKI

PRVI KORAKI KOPRSKE GM

Ni dolgo tega, kar smo poročali o ustanovnem občnem zboru GM Koper, ki je bil 29. oktobra 1982 v prostorih koprške glasbene šole, ki začasno še vedno daje zatočišče se žeju GM v Kopru. Dejstvo, da GM obstaja, pa ni ostalo le v zavesti tiste peščice mladih, ki so se borili za njeno ustanovitev, temveč je kmalu očajniklo v javnosti.

Najprej so se priglasili člani ansambla Istranov in GM Koper prostovoljno ponudili koncert. Tako je koprška GM uspela že 17. decembra 1982 organizirati prvi koncert, čeprav je odobritev za dotacije dobila šele po novem letu. Nabito polna dvorana Mladinskega kulturnega centra je pričala, da so glasbene prireditve, namenjene predvsem mladim, v Kopru še kako potrebne. Še več: koncert je privabil tudi množico starejših, koncertov manj vajejenih poslušalcev. Zato ima verjetno zasluge ansambel Istranova, ki zanimivo povezuje tradicijo in sodobnost, tako da obuja istrsko glasbeno zapuščino v novi zvočni podobi s sicer avtentičnimi ljudskimi instrumenti.

Tudi drugi koncert, ki ga je koprški GM poklonila GMS, je dobil širše razsežnosti. 25. decembra sta bila poleg koncerta Cveta Kobala in Igorja Sajeta predvajana še dva filma, risani film Poskušaj migati 2X Zvonka Čoha in Milana Eriča ter krajši film Dušana Podgornika, ki je nastal na osnovi ilustracij Krsta pri Savici. Slednjega je Cveta Kobal glasbeno opremil z improviziranimi zvoki na flavti. Združevanje zvoka s sliko je prav gotovo prispevalo k uspehu koncerta, saj je privabil mlade ljubitelje glasbe in tudi ljubitelje filma. GM Koper pa je tako dokazala, da se želi vključiti v širše koprsko kulturno dogajanje in mlado občinstvo tudi izobraževati, saj se trudi vse koncerte nevsljivo opremiti s komentarji. Dokaz za to je bil tudi, poslednji koncert GM Koper, na katerem so nastopili — verjetno vsem mladim poslušalcem že znani — Bogdana Herman, Mira Omerzel — Terlep in Matija Terlep z ljudskimi pesmimi in instrumenti. Živo in sveže izvajanje, precizna igra, ubrano petje in spretno povezovanje sporeda s pojasnjevalno besedo so pretežno mlado publiko prisilili k napetemu in zbranemu poslušanju. Tudi v očeh osnovnošolcev, ki so organizirano obiskali koncert, je bilo čutiti veliko zanimanje in občudovanje... Vse v prid vedenju, kaj ljudska glasba sploh je, kakšno so

njene izvirne oblike, kakšno je njeno avtentično okolje...

Toliko doslej.

GM je v Kopru res že uspela popestriti koncertno dejavnost, na koncerte privabiti številne poslušalce, tudi spodbužiti nekatere učitelje osnovnih šol, vendar sama dejavnost še vedno ni dovolj množična, aktivnejše oblike glasbenega udejstvovanja pa še čakajo na ustrezne prostore. Morda je to v komaj petmesečnem obstoju res nemogoče pričakovati, in to v okolju, kjer mladim privržencom glasbe že koncert veliko pomeni.

LEA HEDŽET

DVAJSET LET KOPRSKEGA DRUŠTVA PRIJATELJEV GLASBE

Čerti marec 1983. Bliža se 20. ura. Razsvetljena dvorana galerije Loža v Kopru je že skoraj napolnjena, ljudje pa še vedno prihajajo. Radijski in televizijski delavci se vrtijo okrog mikrofonov in reflektorjev, novinarji in fotografi so pri-

pravljani. Pripravljani so tudi Alenka Šček ter Tomaž, Primož in Matija Lorenz, ki v garderobi nekoliko živčno pričakujejo začetek koncerta. Vrvež pred dvorano daje slutiti, da se tu srečujejo ljudje, ki se najbrž več let niso videli... Verjetno res: Marijan Lipovšek, častni član, ustanovitelj, najstarejši člani, gostje, vsi, ki so kakorkoli povezani z Društvom prijateljev glasbe, so morali priti iz različnih krajev Slovenije, celo iz zamejstva, da so se tu spet sestali... Da je razpoloženje slavnostno, že vsakdo čuti, kdor pa morda ne ve, zakaj, bo zdaj lahko izvedel... Ura je 20. Predsednik kulturne skupnosti Koper začne jasno: pravi govorni nagovor... Vse je jasno:

Nadaljnji spored počasi razjasni vse: slavnostni govor predsednice društva, nekaj toplih in še kako umestnih besed Marijana Lipovška, Ščekova skladba Sedem slik za klavir in Lipovškove Improvizacije na ljudske motive, ki sta jih zaigrala Tomaž Lorenz in Alenka Šček, ter Smetanov Trio v g-molu v izvedbi Tria Lorenz.

Natanko pred dvajsetimi leti, 4. marca 1963, ie bil v Kopru prvi koncert. Organizirala ga je peščica

25 LET TRIA LORENZ



Peti koncert letošnjega komornega abonmaja ljubljanskega Festivala v veliki dvorani SF je minil v znamenju retrospektive umetniškega zorenja Tria Lorenz. Z izvedbo del Beethovna (Trio duhov v D—duru, op. 70, št. 1), letošnjega Prešernovega nagajenca Primoža Ramovša (Kontrasti), Smetane (edini Trio v g-molu, op. 15) ter z dodatkom enega od obeh Triov Rahmanjinova so bratje Lorenz — Tomaž, Matija in Primož — dosegli enega od vrhuncev letošnje ljubljanske glasbene sezone. Ansambel odlikujeta izpiljena igra z vsemi niansami komornega muziciranja in izreden spomin. 25 let skupnega nastopanja, uspešna solistična igra in pedagoško delo, ki daje odlične rezultate, so dosežki, ki jih moramo uvrstiti v bibliografijo Tria Lorenz.

Ansambel poznamo tudi v Glasbeni mladini, saj je naše delovanje med mladimi pogosto obogatilo s svojimi koncerti. Njegovo igro so slišali že skoraj v vsakem delčku Slovenije, če pa je pri vas še niste, je prav jubilejno leto nova spodbuda, da ga povabite medse!

FRANC KRIŽNAR

ljudi, ki so pogrešali kulturno življenje v Kopru. Med njimi je bilo več glasbenikov in ljubiteljev glasbe, zato so se odločili ustanoviti društvo, ki bi skrbelo za koncertno dejavnost v Kopru. Nastopil je Trio Lorenz, čeprav društvo se ni bilo uradno ustanovljeno niti pravno urejeno — torej brez sredstev.

Na občnem zboru 28. marca 1963 je bilo ustanovljeno Društvo prijateljev glasbe Koper. Prvi koncert že ustanovljenega društva pa je pomagal organizirati Marijan Lipovšek, ki je vsa leta prijateljsko spremljal njegovo delo in mu pomagal. Zato so ga tudi izvolili za svojega častnega člana.

Iz pobud, ki so jih dajali predvsem pedagogi koprške glasbene šole, in prvih začetkov je zrastle močno društvo, ki danes združuje blizu dvesto članov. V teh dvajsetih letih je DPG v Kopru organiziralo okrog tristo sedemdeset koncertov, na katerih so nastopili skoraj vsi priznani slovenski in jugoslovanski glasbeni umetniki pa tudi koncertanti iz tujine, ki so gostovali v Ljubljani. Odločilno je bilo sodelovanje z ljubljanskim Festivalom, posebno vlogo pa je imela kulturna izmenjava s sosednjo Italijo. Nekateri izvajalci so postali že tradicionalni gostje DPG: tako Dubravka Tomšič — Srebotnjakova, Slovenski oktet, Irena Grafenauer in Trio Lorenz. Žal pa zaradi prostorske stike simfonični koncerti niso mogli biti uvrščeni v spored. Društvo je namreč uporabljalo dvorano koprške glasbene šole, ki pa ustreza le komornim zasedbam. Sedaj društvo začasno gostuje v dvorani galerije Loža, v prihodnji sezoni pa bo dobilo prostor v dvorani Pokrajinskega muzeja v Kopru.

Tako je Društvo prijateljev glasbe skoraj dvajset let nudilo edine redne in kvalitetne glasbene prireditve koprski javnosti in... nič čudnega... vzgajalo veliko mladih glasbenikov, poslušalcev, navdušencev. Redno so bili namreč organizirani tudi mladinski koncerti z ustreznimi sporedi in komentarji. Prav DPG je pobudilo ustanovitev GM v Kopru in tudi mladi glasbeni navdušenci, ki so začutili potrebo po pestrejši glasbeni dejavnosti ter ustanovili koprsko GM, so verjetno plod dela DPG...

Tako je razumljivo, da je na slavnostnem koncertu po dvajsetih letih zopet nastopil Trio Lorenz in da je društvo ob svoji obletnici kot izvajalko povabilo Alenko Ščekovo, pianistko, ki je v Kopru dorasčala ob delu DPG.

LEA HEDŽET

ODMEVI

MARIBORSKA MEZZOSOPRA- NISTKA GOSTOVALA V SOVJETSKI ZVEZI

V Sovjetski zvezi ne poznajo veliko slovenskih glasbenih umetnikov. Doslej so tam gostovali naši vrhunski instrumentalisti in leta 1964 ljubljanska Opera. Samostojno v SZ ni gostoval še noben slovenski operni ali koncertni pevec ali pevka. Zato smo bili tembolj presenečeni, ko je mezzosopranistka Majda Švagan-Jeličič, solistka mariborske Opere, dobila vabilo na gostovanje v SZ. Švaganova je v novejšem času prva mariborska glasbena umetnica, ki je nastopila izven Jugoslavije. Mlada mariborska pevka se je na dvotedenski januarski turneji kot Carmen predstavila sovjetskemu občinstvu v Tallinu (Estonija), Harkovu (Ukrajina) in Tbilisiju, glavnem mestu Gruzije.

Majda Švagan se je rodila leta 1945 v Mariboru kot najmlajši otrok številne družine glasbenikov. Solo petje je študirala na srednji glasbeni šoli pri profesorici Miri Končič. Še v času šolanja se je zaposlila v opernem zboru, kjer je pela sedem let, in še kot zboristka dobila prvo nagrado na tekmovanju mladih opernih pevcev v Skopju. Leta 1974 je dobila solistični angažman. Kot edina mezzosopranistka v mariborski Operi je v osmih letih pela vse, kar je bilo na repertoarju, na primer v Eru iz onega sveta, Carmen, Trubadurju, Seviljskem brivcu, Figarovi svatbi, Madame Butterfly, Faustu, vseh slovenskih operah (Gorenjski slavček, Slovo od mladosti, Zlatorog, Lizistara), v Jenufi, Porgy in Bess itd. Za vlogo Serene je bila nagrajena na lanskem opernem bienalu v Ljubljani.

Njeno gostovanje v SZ je bilo zelo uspešno. Dobro se je vključila v kolektive oper, s katerimi je sodelovala.

„Povsod sem naletela na izredno tovariški odnos zboristov, solistov, režiserja, dirigenta in orkestra, vsi so mi pomagali, tako da sem se takoj sprostil in vživela. S tako imenitnimi ansambli ni težko sodelovati. Že v prvem dejanju sem doživela prave ovacije na odprti sceni. Temperamentna publika, v kateri je veliko mladine, orkester in pevci so vzklikali: „Bravo krasavica (lepotica) Car-

mén!“. Najbolj navdušeni so bili Gruzijci, zdi se mi, da sem njihov tip.”

Švaganova z enako vnemo goji koncertno petje. Veliko je že nastopala, snemala, na Borštnikovem srečanju je imela recital baročnih arij, poje pa tudi v Gledališču ljudske vstaje, katerega članica je že devet let.

„Gledališče ljudske vstaje nastopa ob raznih priložnostih, praznikih, tudi v času Borštnikovega srečanja

— na terenu, v šolah, vojašnicah, karavlah, na mitingih. Največkrat pojem slovenske partizanske pesmi ob spremljavi harmonike. Večkrat smo nastopili tudi v Srbiji za Vlak bratstva in enotnosti, povsod pa imamo zelo hvaležno občinstvo.”

Končno se je Opera preselila v nove delovne prostore, ki so jih nujno potrebovali. Spominjam se, da smo po predstavi Porgy in Bess na cesti srečali zboristke, ki so raje odhajale domov kot „črнке“, kot

da bi v vrsti čakale na plastično posodo za umivanje.

„Res smo štiri leta delali v nevdržnih razmerah, zato se novih prostorov vsi veselimo, saj bomo prvič v zgodovini mariborskega gledališča delali v spodobnih, zdravnih prostorih, kar bo prav gotovo pripomoglo h kvaliteti predstav.”

MIRA MARCSEK

GOSTOVANJE ITALIJANSKEGA KITARISTA ROBERTA PORRONIJA V MARIBORU

V okviru IV. abonmanjskega koncerta se nam je v petek 4. marca v precej prazni Unionski dvorani v Mariboru predstavil italijanski kitarist Roberto Porroni. Njegov program je obsegal dela mojstrov 18. do 20. stoletja. Izmed osmih del, kolikor jih je obsegal uradni program, kar tri izmed njih niso bila v originalu namenjena kitari, temveč Porronijeve priredbe. Čeprav priredb običajno ne moremo primerjati z originalnimi deli, se z njimi lahko enakovredno meri Porronijeva priredba Debussyeve klavirske skladbe „Deklica z lanenimi lasmi“; priredbi Haendlove Sarabande z variacijami ter Poulencove Sarabande in pastorela pa sta mu manj uspešni.

Prvi del koncerta je obsegal F. Sorovo Les adieux, J. S. Bachov Preludij in fugo BWV 997, G. F. Haendlovo Sarabando z variacijami ter N. Paganinijevo Romanzo — Sonato XII in je izzvenel zelo medlo. Mladi kitarist Roberto Porroni v koncertiranju očitno nima veliko rutine in se vse do izvajanja Paganinijeve Romanze ni mogel otresti treme ter se prepustiti toku glasbene misli. V drugem delu koncerta smo slišali Sonatino op. 71 št. 3 M. Giuliana, priredbo C. Debussyeve „Deklice z lanenimi lasmi“, priredbo F. Poulencove Sarabande in pastorela ter Pantomime e ferruca M. de Falle.

Porroni je tehnično izurjen in odlično obvlada izvajanje umetnih flagiolettov, dinamično glasnejše odtenke pa smo slišali komaj v Pantomime e ferruca M. de Falle. V večini izvajanih del smo pogršali tudi čustveno doživetješko interpretacijo.

Če bi koncert lahko ocenili kot povprečen, takšne oznake ne zasluži koncertni komentar, ki je bil napisan v izredno slabem slovenskem jeziku.

JANJA ČRČINOVIČ-ROZMAN



Majda Švagan-Jeličič kot Carmen v Sovjetski zvezi.

ODMEVI

MEŠANI PEVSKI ZBOR "OBALA" KOPER - 5. KONCERT ZBOROVSKEGA ABONMAJA

Prepevanje, ki smo ga poslušali minulo soboto, bi lahko imenovali nad-ljubiteljsko; nad zato, ker se je izmaknilo običajni amaterski zadovoljnosti. Mešani pevski zbor Obala deluje zunaj ljubljanskih akademskih združb. Nekje od strani se žilavo meri z njimi, v Mariboru dokazuje, da jim je enak, v Ljubljani pa se je letos prvič predstavil s samostojnim koncertom.

Dirigent Mirko Slosar je za začetek izbral skladbo Ubalda Vrabca Rdeč zaton (zdrav bodi v svoji rasti, viharja se ne boj, vihar vsak mine). Pri izvajanju tako jasne in angažirane misli dirigentu ni lahko pri srcu. Njegova interpretacijska svoboda mu sicer ostane, vprašanje je le, kaj bo iz skladbe naredil. Jo bo danes (ko smo vendarle že malo odmaknjeni od 40-ih let, ko naša rast ni zavidljivo zdrava, ko se - taki, kakršni smo - še vedno bojimo viharjev) predstavil kot „globoko poanto“, ali bo morda spregledal, da take poante niso več niti škodljive niti koristne in so zato nepotrebne. Se pravi, izvedba je lahko mehanična in tako upraviči nepotrebno, lahko pretirava, lahko pa se striktno drži avtorjevega zapisa. Slosarju je najbolj odgovarjala zadnja varianta. Izdelal jo je dosledno, več pa iz nje ni mogel narediti.

Podobno bi lahko trdili tudi za skladbo Radovana Gobca Tovarišev plašč.

Aldo Kumar je napisal Vedro barvo leta 1981, ko še ni „izkristaliziral svojega osebnega sloga“. Skladba ima sicer nekatere tipične nastavke, zasnovane na milih kontrastih... nekaj je bilo v pesmi, kar ni bilo dokončano... Če je bilo to narejeno namerno, potem je bilo premalo namerno in je učinek odtaval drugam, kakor je bilo najbrž mišljeno. Čeprav se je zbor zelo potrudil.

Osrednji del prvega dela koncerta sta izpolnila Očenaš in Ave maria (Pahor, Cosetto). Očenaš hlapca Jerneja je vsekakor eno izmed najbolj močnih in tehničnih del v naši zborovski literaturi, nekak preskusni kamen izvajalca. Ta, s srdom in obupom zapeta molitev, ki ni popustila

niti za trenutek, je oblikovala prvi višek večera. Bili so to trenutki maksimalne koncentracije, poenotnih glasov in dihov, da se je kar gostilo, naprej in naprej do konca skladbe.

In potem so se hitro zvrstile olajšane priredbe ljudskih pesmi: istrske, primorske, čičarijske (Ronjgov, Krek, Slosar), sledila je podelitev Gallusova plakete (utemeljitev: širjenje zborovskega petja na Primorskem).

Po pavzi smo poslušali Verdija, Schaferja in Bernsteina, skladbe treh stilno popolnoma oddaljenih skladateljev, pa vendar - v primerjavi s prvim delom - na nek način bolj enotnih, tako da so se kontrasti kar imenitno dopolnjevali. Drugi del je torej dodobra zgladil ne ravno prepričljiv izbor in osledje pesmi v prvem. Interpretacijsko sta izstopali Verdijeva Laudi alla vergine Maria in Bernsteinovi Chichester Psalms. Slednja, uglasbitev nekaterih hebrejskih nabožnih pesmi, nam je prikazala Bernsteina drugačnega kot sicer. Običajno „muziklško“ melodiko je zamenjal čuden splet židovskih napevov, orffovsko postavljenega vzgona in še kaj. Tako se je tudi prej nekoliko zastr zvoke zboru sprostil. Vtis koncerta bi bil torej polnejši, če bi dirigent Slosar izbral skladbe, ob katerih bi zbor lažje in hitreje prikazal to, kaj najbolj zmora.

MIRJAM ŽGAVEC

NOVE NOTNE IZDAJE DRŽAVNE ZALOŽBE SLOVENIJE PREDSTAVJENE GLASBENIM PEDAGOGOM

Glasbeno šolstvo se je v letih po vojni močno razvilo in z veseljem lahko ugotovimo, da ima danes vsaka slovenska občina vsaj dislociran oddelek, če ne že samostojno glasbeno šolo. Hitri razvoj glasbenega šolstva pa spremljajo težave, saj v kratkem razdobju ni mogoče zagotoviti vseh pogojev za učinkovito in kvalitetno poučevanje naglo rastočega števila učencev. Najhujša težava, ki razen finančnih

tare slovenske glasbene šole, je pomanjkanje kadrov, ki jih ni mogoče izšolati v tako kratkem času. Ne majhen problem je doslej predstavljalo tudi pomanjkanje za pouk primerne in kvalitetne notne literature, zlasti pa še pomanjkanje domačih šol za posamezne instrumente in skladb slovenskih skladateljev. Zato je bila predstavitev novih izdaj, ki jo je priredila Državna založba Slovenije, pomemben dogodek, ki vzbuja upanje, da bodo sčasoma pomanjkljivosti na tem področju odpravljene. V soboto, 19. marca je oddelek za izdajanje notnih izdaj pod vodstvom Pavle Uršič-Kunejeve v dvorani Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje v Ljubljani, ob sodelovanju znanih slovenskih glasbenih pedagogov, skladateljev in učencev Zavoda pripravil za učitelje slovenskih glasbenih šol predstavitev novih zbirk in izdaj.

Tomaž Lorenz je predstavil zbirko Mladi violinist. Doslej je izšla v dveh zvezkih, tretji pa je v tisku. Lorenz je poudaril pomemben delež skladb jugoslovanskih, še posebej pa slovenskih skladateljev v učni snovi vsakega učenca glasbene šole in



Branko Petrovič izvaja skladbo Albina Weingerla

zbranim zaigral nekaj Lipovškovič, Štuhecovič in Lovčevih skladb.

Rok Klopčič je predstavil zbirko v treh zvezkih, ki nosi naslov Miniature, vsebuje pa originalne skladbe in priredbe iz svetovne literature ter dve slovenski noviteti. Za mlade violi-

niste bodo zanimive kot študije z razvojem muzikalnih in tehničnih prvin.

Igor Dekleva je mladim pianistom predstavil in zaigral Etude po belih in črnih tipkah. Namenjene so učencem v drugem in tretjem razredu glasbene šole in bodo končno zamenjale osovražene Loeschornove in Koehlerjeve etude. Napisane so v starih lestvicah, v vsaki od njih pa se kot rdeča nit pojavlja motiv iz 24. Chopinovega preludija.

Matija Lorenz je pripravil predstavitev zbirke Mladi violončelist, ki je zasnovana podobno kot zbirka Mladi violinist. Njegov učenec je lepo predstavil skladbo Lucijana Marije Škerjanca Arietta.

Naša znana flautistka Irena Grafenauer je pripravila izbor šestdesetih skladbic za komorno zasedbo sopranskih instrumentov. Žal izdaje ni mogla sama predstaviti in smo dobili le kratko informacijo o tem, da bo zbirka uporabna za vsa sopranska glasbila v čistih zasedbah ali kombinacijah.

Erno Sebastijan je na kratko orisal novo zbirko za harmoniko skladatelja Albina Weingerla, iz katere so nekaj skladbic predstavili učenci profesorja Sebastijana in profesorice Isteničeve z ZGBI v Ljubljani. Zbirka za harmoniko je izšla prav na skladateljev 60. rojstni dan. Na koncu so predstavili še šolo za harmoniko Rudolfa Pillicha ter šoli za kljunasto flauto in flauto avtorjev Natalina Tomšiča in Tomaža Buha, ki so nastale na pobudo in razpis Zavoda za šolstvo SR Slovenije, izdaja pa jih Državna založba Slovenije.

Pavla Uršič-Kunejeva je vse zbrane obvestila še o vprašalniku, ki je v teh dneh že prispel na slovenske glasbene šole, in je namenjen razreševanju težav, ki jih imajo glasbeni pedagogi in učenci z nabavo not in učbenikov.

Glasbeni pedagogi pozdravljamo takšne akcije in si jih želimo še več. Mogoče bi se kazalo povezati z Zavodom za šolstvo in predstavitev vključiti v seminarje za učitelje glasbenih šol.

MAJDA JECELJ

KOMENTIRAMO

„VELIKA ROCK'N ROLL PREVARA“ V DISCU ŠTUDENT

Nič čudnega ni, da je predstavitev filma *The Great Rock'n'roll Swindle* mladega britanskega režiserja Juliana Templea kar dvakrat napolnila porostore Forumovega Video kluba. Swindle skuša namreč obdelati fenomen „vzpona in padca“ enega ključnih bendov „punk revolucije 1976/77“, Sex Pistolsov. Pri tem se je Temple lotil pištolarske „sage“ na tako brezkompromisen, punkoiden in anarhičen način, da njegov izdelek ni ušel očem britanskih cenzorjev, katerih škarje so ga pošteno okrnile. Zato deluje *Prevara* na trenutke nedodelano in v njej zijajo očitne luknje. Hkrati pa skuša film tudi sam šokirati z neurejenostjo in s časovnimi preskoki. Film namreč teče na treh popolnoma različnih časovnih nivojih, njegovi akteriji pa prav „čudno“ skačejo z enega na drugega. Rdečo nit Swindlea ustvarja prosluli manager Sex Pistol Malcolm McLaren. Ilustrira nam svojih deset zapovedi na temo kako jih treba manipulirati razvito industrijo zabave. Ravno z njegovimi „nauki“ pa film izgubi svojo verodostojnost. McLaren namreč „batine“, ki so jih dobivale po glavi Pištole zaradi svojih spontanov provokacij, razlaga kot dolgo načrtovane rezultate potez svojega makiavelističnega „genija“. McLaren naj bi izumil punk rock, planiral ekscese Sex Pistol, manipuliral firme, novinarje, vse to z namenom iz „prevare“ odnesti čimveč denarja. Poleg take samohvale *The Great Rock'n'roll Swindle* tudi drugače poudarja Malcolmovo videnje pojava Sex Pistol. Tako je v njem vloga ključne Pištole, pevca Johnnija Rottna, skržena na minimum. Toliko več besede imata v *Prevari* obe „poslušni“ Pištoli Steve Jones in Paul Cook. Na Swindle kot na vir informacij o Sex Pistolah se tako ne moremo zanesti. A film še vedno ostaja zanimiv zaradi že omenjenih kratkih časovnih stikov, pa tudi zaradi izvrstnih risank, ki so kar napite s podpomni, zanimivih dokumentarnih posnetkov in izjav ter ne na koncu zaradi nekaterih glasbenih „spotov“, med katerimi izstopa pariška „ekshibicija“ bendovega „grduna“ Sida Viciousa.

Takole. *The Great Rock'n'roll Swindle* je s svojo provokativnostjo, punkoidno anarhičnostjo in nekon-

vencionalnostjo eden tistih filmov, ki jih povprečen potrošnik aktualne rock kulture ne bi smel prezreti, kljub šoku, ki ga po prvem gledanju zapusti. Nikakor ga znova ne zamudite!
pbč

HEAVY METAL, RISANKA...

Risanka Heavy Metal nikakor ne bi smeli povezovati s fenomenom novega butnglavstva. Heavy Metal je namreč tudi naziv ene zanimivejših ameriških „stripov“. Tako je istimenska risanka nastala na podlagi „oživitve“ bolj ali manj zaključenih delov njenih šestih stripov. Po besedah poznavalcev je risanka precej manj zanimiva od svojih strip virov. Poleg tega pa je tudi zelo natrgana. Njeni posamezni deli so med sabo zelo okorno povezani, hkrati pa se tudi zelo razlikujejo, ne nazadnje tudi po izvedbi, risbi, saj je vsak del izdelala posebna ekipa animatorjev. Poleg tega se posamezni deli popolnoma razlikujejo po motivih, pristopu, ideologiji... V Heavy Metalu se tako srečamo z risano burlesko (carrygrantovski piratski kapetan in njegov proces, usoda Pentagonove tajnice), grozljivko (B-17), iskrivo eksotično pustolovko (Den), punkovsko apokaliptičnim motivom glavnem pomeni njegovo postransko

(newyorški taksist) in končno tudi s težkometalnim vikinjskim „epom“. Tako je na mestu obravnavati vsak del, oziroma vsako risanko posebej. Različne risanke so tudi različno prepričljive. Samega me je s svojo atmosfero še najbolj pritegnila kri ledeneča „demonška“ grozljivka B-17, ki ji uspe mračno vojno ozračje povezati s fiktivnim „zlom“.

In glasbe Heavy Metala? Ta v komponento, prihaja pa z vseh možnih polov popularnoglasbenega ustvarjanja, od mističnega hard rocka in težkega metala (Black Sabbath, Blue Oyster Cult) prek AOR-a (Stevie Nicks) do elektro popa (pozni Devo). Še najefektnejše se v Težki metal vključijo Devo, ki se v eni izmed risank pojavijo tudi v sliki. Za ostalo „težkometalno glasbeno opremo“ pa je poskrbel eden najbolj znanih ameriških obrtnikov filmske in drugačne scenske glasbe, Elmer Bernstein.

Na trenutke uspel izdelek, a v glavnem zanimiv le kot informacija.
pbč

GLASBENI NOVOSTI LJUBLJANSKE TV

V marcu smo si lahko ogledali kar dve glasbeno-scenski deli, ki ju je po nekajletnem premoru realizirala

Prizor iz opere o kralju Malhusu



ljubljska TV hiša. V naših studijih so se lotili operne enodejanke Tomaža Sveteta in koreografske simfonične pesnitve za violo in orkester lva Petriča. Stvaritvi družji vsebinski del, ki obkraj izhaja iz Cankarjevih zamisli.

KRALJ MALHUS

Leta 1966 v Ljubljani rojeni skladatelj Tomaž Sveta, ki je na ljubljanski Akademiji za glasbo končal študij kompozicije in dirigiranja, se je lotil Cankarjeve novele o kralju Malhusu. Zgodba je satira o osamljenem in domišljavem vladarju, ki ga zamika ljubezen z navadnim dekletom. 26-minutna enodejanka je nastala kot diplomsko delo v razredu profesorja Daneta Škerla. Mladi skladatelj, ki se je libreta lotil kar sam, je pevske vloge posvetil le moškim glasovom – basu in trem tenorjem, medtem ko je žensko stran v zgodbi prikazal kot zapeljivo vsakdanje življenje – v plesu. Koreografija je delo Vlasta Dedoviča, pevce Belamariča, Koresa, Robinšaka in Jeriča spremlja orkester RTV Ljubljana pod vodstvom Milivoja Šurbeka.

Delu samemu in izvedbi bi lahko očitali predvsem pomanjkanje napeotičnosti in humorja, za kar zgodba sama ponuja dovolj možnosti. Precej pa je oddaji v škodo tudi play-back posnetek, ki ustvarja nesproščeno vzdušje.

TAKO JE GODEL KURENT

Drugo delo, ki smo ga že dolgo pričakovali, saj je od prvih načrtov zanj preteklo že več let, je balet *Kurent*, za katerega je glasbo napisal lvo Petrič, koreografijo pripravil Henrik Neubaer, scenarij pa sta skupaj izdelala Matjaž Klopčič in Henrik Neubaer. Delo je naročila ljubljanska TV in je ena redkih glasbeno-scenskih stvaritev, ki so pri nastanku nastale prav za ta medij.

Glasba je sicer samostojna simfonična pesnitve za violo in orkester in je bila pred leti izvedena na opatijski Tribuni, vendar delo temelji na vzdušju Cankarjeve povesti *Kurentu*, ki svojo dušo proda za gosli, s katerimi tolaži in bodi nesrečne in ponižane.

Balet je ustvarjen in izveden profesionalno, posebej pa se v vlogi *Kurenta* odlikuje mladi plesalec Matej Selan, ki je lik prefinjeno izdelal KAJA ŠIVIC

ODMEVI

DAVID MURRAY V CANKARJEVEM DOMU

O minulem koncertu kvarteta pihalca Davida Murraya v veliki dvorani Cankarjevega doma bo najbrž še veliko govora, saj nam ta dogodek pušča precej odprtih vprašanj. Dejstvo je, da tako medlega, ob vsem tem pa še razvlečenega nastopa od Murraya — po vseh njegovih zadnjih ploščah in uspešnem nastopanju po Evropi (med drugim tudi na lanskem ljubljanskem jazzovskem festivalu) — nismo mogli pričakovati, še posebej če upoštevamo, da so mu pomageli tako renomirani glasbeniki, kot so Ed Blackwell, Reggie Workman in John Hicks. Povsem upravičeno se lahko vprašamo: „Kaj za vruga se je sploh dogajalo?“, kajti tako samozadovoljnega in vase zaverovanega nastopa že dolgo nisem videl. Sama zasedba, lahko bi rekli tipično coltraneovski kvartet, je pogojevala tradicionalistično zastavljeno godbo. Končno smo to od nje tudi pričakovali. Toda že po uvodnih taktih prvega komada je bilo jasno, da nas David tokrat ne bo ogrel. Zdolgočasnega igranja, neprepričljivih solističnih intervencij kar ni hotelo biti konec. Verjetno so tudi glasbeniki sami začutili,

da z njihovim nastopom nekaj ni v redu, zato so se oprijeli preskušene recepta — preigravanja starejših, že ničkolikokrat odigranih skladb. Začele so se vrstiti uspešnice: The Last of the Hipmen, Ming, pa seveda obvezne Rože za Alberta. Edina skladba, kjer smo lahko vsaj približno zasluhteli resnične zmožnosti glasbenikov, je bila De Johnnetova One for Eric, pri kateri je prišel do izraza Murrayev značilni lirični saksofonski slog — ob odlični pomoči basista Reggieja Workmana, edinega moža na odru, ki je bil ta večer vreden aplavza. Višek je bil zadnji komad večera, posvečen Johnu Coltraneu. Prepričan sem, da bi ga prvi zavrnili prav ta velikan jazzovske godbe, na katerega je Murray tokrat tako prisegal. Če bi stvar še zasolil, si je David privoščil akshibicionistični dodatek, češ poglejte moje obvladovanje instrumental David, morda smo te pa res preveč kovali v zvezde?

IČO VIDMAR

Prvi vtis ob soočenju z „veličastno sceno“ osrednjega templja slovenske Die Kultur, v katerega je bil postavljen nastop Davida Murraya, je bil takle: omenjeno okolje je delovalo kot razstava abstraktne skulpture, pomešana z rekviziti in ozračjem koncerta komorne glasbe. Še bobni so na strogem, sterilnem geometrijskem ozadju delovali vse prej kot proizvajalci sub—kulturalnega

„afrikankega“ hrumanja. Obilna paša za artistično senzibilnost ljubljanske fotografske šole... Pri tem pa mi ne gre za padanje v nostalgijo ali apologijo avtentične prvinskosti/v mitologijo jazzovskega boemstva v „podzemnem“ ali „podstrešnem“ okolju nasproti evropskemu kulturnemu izročilu, ki se je v svoji spervtirani, rahlo vulgarni, parvenijski subalpsko-mitolevropsko-socialistični inačici materializiralo v stolni dvorani nacionalne kulture (katedrala je vsekakor premočan izraz). Bognedaj! Gre le za poskus artikulacije bizarnega, paradoksnega, ki je — vsaj tako se zdi — kar dvojno posredovan: prvič s protislovnim prepletom določene, čeprav imaginarne profanacije kulturnega templja (ki je bil resda že tudi pokozian, in to ob spremljavi „resne“ glasbe — jazz se je v tem pogledu izkazal za resnejšega); drugo pa je prispevala glasba sama, ki je z dobro mero stila in „feelinga“ ponudila (novo) priložnost za desakralizacijo fetiša, ki se je imenoval „sodobna improvizirana glasba“ ali tudi „velika črna glasba“. Koncert Davida Murraya, glasbenika, ki morda ni najboljši „avantgraden“, gotovo pa sodi v širši krog imen novega jazz, je z umestitvijo v posvečen prostor naše oficijalne kulture tako rekoč s presežkom realiziral prosvetiteljsko/emancipacijsko poslanstvo sodobne improvizirane glasbe, kajti Murray s sodelavci je to glasbo postavil v bolj „jazzovski“ koncept,

ki pa je zdaj že dosti bolj deficitaren kot ponudba visoke jazzovske kulture. Institucionalna promocija njegove glasbe je izzvala še ostrejšo nezadovoljstvo tistih, ki v skladu s etiko/estetiko generalne povprečnosti Laibach—kulture pričakujemo, malone zahtevamo od vsakega sračnjaka takšne vrste odkritje, razsvetljenje, pa še odrešenje povrh. Neš ljubi jazz festival s svojimi obredi ležerne družabnosti in ozračjem „drugacne“, alternativno-elitne skupnosti v ustreznem neformalnem okolju je lahko delno omilil ta problem. Okolje velike dvorane KDIC, nabito z vsemi konotacijami vladajoče kulturne ideologije pa ga je moralo izostriti. David Murray pač ni bil pripravljen igrati vloge radikalnega inovatorja, izzivalca zdaj že ustaljenih „progresivnih“ senzibilnosti in okusov; vprašanje je, kateri glasbenik bi to vlogo v sedanjem, vedno bolj „post-modernističnem“ času lahko odigral. Tako pa je — nekoliko karikirano rečeno — „visokokvalitetna barska godba“ v KDIC predstavlja le ironično pozitivno sankcioniranje, potrditev „statusa“, ki ga tej glasbi nihče, ki mu je res kaj do nje, ne privošči. Nezadovoljstvo bo treba spet usmeriti v neulovljivo, perverzno prilagodljivo tarčo vladajoče kulture politike/ideologije, ki pa zdaj že ni več čisto nekaj „tujega“, ampak vedno bolj tudi del naših samih — poslušalcev in aktivistov.

IGOR VIDMAR

GLOBE UNITY ORCHESTRA

Končno so tudi veliki dvorani Cankarjevega doma „zaupali“ jazzovsko godbo in vrsta tistih poslušalcev, ki je na prejšnjih koncertih v srednji dvorani ostala brez vstopnic, je sedaj lahko „prišla na svoj zvok“.

Po nastopu saksofonista Davida Murraya, ki je prvi „swingal“ v novi dvorani, je zadnje nedeljo v februarju nastopila mednarodna zasedba sodobnega jazza Globe Unity Orchestra. Ves čas svojega delovanja (orkester je leta 1966 zbral pianist Alexander von Schlippenbach, ko je dobil glasbeno naročilo za berlinski jazzovski festival) zbuja pri kritikih in poslušalcih zelo različna mnenja, od spontanega odobravanja do popolne odklonitve. Nekateri o njihovi glasbi govorijo kot o norčevanju iz



poslušalcev, ropotanju, eksperimentiranju zaradi eksperimenta samega, skratka nekakšni zvočni provokaciji, drugi pa „slišijo“ v njej tehno združevanje zvočnosti takomenovane „resne“ glasbe in jazz, vnaprej pripravljene glasbene zgradbe in spontane improvizacije. To drugo,

pohvalno mnenje je izrekel tudi skladatelj Krzysztof Penderecki, ko je leta 1967 slišal igrati skupino skupaj z 18-članskim orkestrom. Zvok na tem nastopu ga je tako navdušil, da je izrazil željo, da bi še sam kaj načrtil za to zasedbo.

Tudi odmevi ljubljanskega jazzovskega občinstva (pridružilo se mu je tudi precej tistih, ki na jazzovske koncerte sicer ne hodijo, a jih je tokrat privabilo vzdušje velike dvorane Cankarjevega doma) so bili razpeti med obema omenjenima skrajnostima.

Globe Unity Orchestra v zasedbi: Gerd Dudek, Evan Parker, Kenny Wheeler, Toshinori Kondo, Albert Mangelsdorff, Johannes Bauer, Guenter Christmann, Bob Steward, Alex von Schlippenbach, Alan Silva in Paul Lovens je v Cankarjevem domu izvedel dve dolgi zvočno zelo „gosti“ in „pestri“ skupinsko/solistični improvizaciji ter na koncu še krajši dodatek, ki sta mu dala sočnost še oba zamudnika — Alber

Mangelsdorff in Kenny Wheeler. Zaradi tehničnih težav sta namreč prispela v Cankarjev dom šele na koncu koncerta in tako zaigrala skupaj z ostalimi le to zadnjo skladbo.

Sicer smo slišali vrsto zanimivih „prijemov“ instrumentalnega zvočenja, ko so glasbeniki do obisti pretipali svoje instrumente, ter nekaj glasbeno svežih solističnih vložkov. Beseda vložek je na mestu, saj so bili solistični deli precej strinjeno vpeti med bloke skupinskega igranja in se niso mogli do konca izpeti — seveda je temu vzrok tudi velika zasedba in je zato razumljiva omejenost solističnega zvočnega prostora za vse nastopajoče glasbenike. Ravno te drobne iskrivosti posameznih glasbenikov — vsi po vrsti so mojstri svojih instrumentov — so izstopale iz sicer enoplastnega, ves čas kaotično-urejenega skupinskega zmuziciranja, ki je na trenutke zablestelo v igrivem veselju sprotnega ustvarjanja in zvočnega pretakanja med glasbeniki. LADO JAKŠA

BERND ALOIS ZIMMERMANN

SKLADATELJ

Med skladatelji, rojenimi okoli leta 1920, je zbujal posebno pozornost tudi Bernd Alois ZIMMERMANN (1918–1970). Pripadal je generaciji, ki je odrasčala v času nacizma in priprav na vojno in tudi Zimmermannove študije je prekinila vojna. Tako je bil star že 32 let, ko jih je tudi formalno zaključil. Že pred tem, od leta 1948 do 1950 je obiskoval poletne tečaje v Darmstadtu pri Fortnerju in Leibowitzu ter živel kot svobodni umetnik v Koelnu. Leta 1958 je dobil profesorski naslov na koelnski visoki glasbeni šoli ter tam vodil tudi seminar za filmsko in radijsko glasbo.

Zimmermannova dela so bila sprva pod močnim vplivom Igorja Stravinskega (Koncert za oboo, 1952). Kasneje, leta 1955, je napisal PERSPEKTIVE za dva klavirja, ki v njegovem ustvarjanju označujejo preobrat. Zimmermanna je pritegnila serialna glasba postwebernovske generacije. Poleg tega se je začel vedno intenzivneje ukvarjati z odrsko glasbo in zlasti opero. Na tem področju je tudi ustvaril svoje glavno delo, s katerim je zaslovel daleč prek domačih meja in si utrdil ugledno mesto med sodobnimi opernimi skladatelji. To je opera „VOJAKI“ iz leta 1960. Delo je nastalo po drami Jakoba Mihaela Lenza (1751–1792). Lenz je dramo napisal pozimi 1774/75 in jo v pismu Herderju označil kot delo, ki je „vzelo pol njega samega“. Bil je Goethejev mladostni prijatelj, predstavnik viharneškega obdobja in edini v njem, ki je znano geslo „propadel bom in ugasnil v dim in hlap“ verificiral s svojo bridko usodo.

Dogajanje „Vojakov“ in njihova zgodba nista nič nenavadnega. Ljubko meščansko dekle se zaljubi v oficirja plemenitega rodu. Zaradi njega zapusti svojega meščanskega zaročenca in pade, sama in zapuščena, vedno niže. Zapeljano meščansko dekle, rjene razuzdanosti so rekviziti „viharništva“. Zimmermanna je po njegovih lastnih besedah pritegnila pri tej drami

ne toliko „razredna drama“, sociološki pogled ali socialna kritika, ki je sicer močno prisotna, marveč dejstvo, kako so tu v neki posebni situaciji v bistvu nedolžni ljudje, kakršne lahko srečamo v vseh časih, podvrženi dogajanju, kateremu



se ne morejo izogniti. Kolorit časa je samo osnova, temelj, iz katerega se dviga dogajanje.

Zimmermann se je trudil nekaj let, da je to izjemno težko delo spravil na oder. Nekaj časa je celo veljalo za neizvedljivo. Ob premieri (1965) pa je skladatelj dosegel najpomembnejši uspeh svoje dotodanje kariere. Pred tem je napisal številne baletne in mnoga nenavadno virtuozna komorna dela. Lahko bi celo rekli, da je močno opazna prednost, ki jo Zimmermann daje solističnim in koncertantnim delom v svojem celotnem ustvarjanju. To so solo sonate za violino, violo, čelo in solo koncerti z orkestrom za oboo, violino, čelo (dva koncerta) in za trobento. Vsem tem delom je skupen efektno-briljantni slog, bleščeča zunanja oprema in hvaležne partije za soliste.

Po Charlesu Ivesu je bil Zimmermann prvi skladatelj, ki je zavestno uporabil danes tako moderno tehniko kolaža in montaže ter ju estetsko utemeljil. Zimmermann je uporabil termin „pluralistična metoda“, s čimer je mislil kompozicijsko tehniko, ki naj pojasni običajni pojem časa (kot zaporedje do-

gajanja) v prepletu dogajanj. Zimmermann je težil k temu, da je čas, kot se je izrazil, ustavil, da bi ga lahko dojel kot sedanjost. Zato je svoje teme in motive, ki se pojavijo drug za drugim, v skladbi družil vedno tesneje, dokler niso bili drug z drugim identični. Ta postopek je imenoval collage. Želja po istočasnosti zgodovinskega in sodobnega glasbenega procesa ga ni vodila samo od tega, daje v zadnjem dejanju svojih „Vojakov“ ponovno uporabil vse mogoče že znane prizore, slike in ključna dogajanja dela z novim, marveč je po potrebi segel tudi po delih tujih skladateljev.

Iz njih je prevzel citate, motive, odlomke tem, jih uporabil kot gradivo, na novo oblikoval in prenesel zgodovinsko kar najbolj tujo glasbo v akustični istočasnosti v sedanjost. Tako se prične – denimo – „Entree“ iz baleta „Musique pour les soupers du Roi UBU“ – napisana za berlinsko akademijo – s fanfaro rogov, kjer uporabi Zimmermann prve štiri črke imena Scharoun (takratni predsednik akademije) kot tone (es–c–h–a) citata, sledi citat iz „Konzertantne glasbe“ Borisa Blacherja, ki je bil podpredsednik akademije, nato pa vrsto tem in motivov iz del Fortnerja, Ahrensa, Musorgskega, Wagnerja, Hindemitha, Beethovna, Honeggerja in drugih. Poleg tega je uporabil tudi citate iz svojih lastnih del. Vse to pa je medsebojno tako odtujeno in prepleteno, da poslušalec, ki ne pozna partiture, citatov niti ne prepozna. Zimmermann jih namreč ne uporablja kot stilno izposojajo, marveč kot stilno nevtalno zvočno gradivo, da bi z njim lahko dal novo glasbeno-filozofsko definicijo časa. Zato so citati v partituri tudi natančno označeni: partitura igra vlogo knjige svetovne glasbe, v kateri, kakor v znanstvenem delu, citira iz drugih obdobji in iz drugih zgodovinskih in sodobnih kompozicij z natančno navedbo vira.

Zimmermannov obsežni opus je osebno značilen in izrazit. Skladatelj je bil radikalen zagovornik sodobne glasbe, ki je svoje ideje tudi formuliral, predvsem s svojim ustvarjalnim delom pa je eden tistih skladateljev našega časa, ki je dal glasbi svoje dobe svojske poteze.

PRIMOŽ KURET

DELA:

Simfonija v enem stavku za veliki orkester (1947, 1953); Koncert za godala (1948); Hvalnica neumnosti, burleskna kantata po J. W. Goetheju za 3 soliste, mešani zbor in veliki orkester (1948); Alagoana (Caprichos Brasileiros), baletna suita (1940, 1950); Koncert za violino in veliki orkester (1950); Koncert za oboo in mali orkester (1952); Canto di speranza, kantata za čelo in mali orkester (1952, 1957); Kontrasti, glasba za imaginarni balet za orkester (1953); Nobody knows the Trouble I see, koncert za trobento in orkester (1954); Omnia tempus habent, solokantata za sopran in 17 instrumentov (1957); Vojaki, opera (1958/60); Vokalna simfonija za 6 solistov in veliki orkester; solosonate za violino, violo in čelo (1951, 1955, 1959/60); Dialogi, koncert za 2 klavirja in veliki orkester (1960, 1965); Monologi za 2 klavirja (1960); Presence, scenski koncert za violino, čelo in klavir (1961); La Frescobalda, pet capriccios G. Frescobaldija za komorni ansambel (1962); Giostra Genovese, stari plesi različnih mojstrov za mali orkester (1962); Concerto pour violoncelle et orchestre v obliki pas de trois (1965/66); Musique pour les soupers du Roi Ubu, črni balet v sedmih delih u uvodom (1966); Tratto I/II za elektronske zvoke (1966, 1968); Photoptosis, preludij za veliki orkester (1968); Rekviem za mladim pesnikom (1968/69); Stille und Umkehr, orkestrske skice (1970); Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne, eklesiastična akcija za dva deklamatorja, bas in orkester (1970).

SKLADATELJ GIUSEPPE VERDI

OTROŠKA LETA VELIKIH SKLADATELJEV

V času Verdijevega rojstva je bila Italija v vojni z Napoleonom. Vojske so pustošile po vaseh in nekega dne so vojaki vdrli tudi v vas La Roncole. Prebivalci so se umaknili v najmogočnejšo zgradbo, v cerkev, ena od žena z dojenčkom v naročju pa je splezala v majhen prostor za zvonom v zvoniku. Tako je sebi in otroku rešila življenje. Ko se je vrnil v vas njen mož, je bil presrečen, ko ju je našel živa in zdrava. Možakar se je pisal Verdi in je bil vaški gostitničar.

La Roncole leži v ravni in prašni pokrajini, kjer je doma revščina. V vasico je prihajalo malo ohiskovalcev, eden med njimi je bil potujoči violinist, ki si je služil kruh tako, da je čez dan igral na cestah, zveče pa se je umaknil v gostilno. Ponavadi so ob njegovem prihodu otroci že spali, a Giuseppe je prosil starše, da so mu dovolili ostati pokonci in poslušati glasbo. Ljubil je žalostni, sladki zvok violine. Z veseljem pa je poslušal tudi orgle in zbor v cerkvi. Pri sedmih letih je tudi sam začel peti v cerkvenem zboru. Ker je bila vasica majhna, niso peli zahtevnih pesmi, a bila je to prva in edina priložnost, kjer se je lahko kaj naučil o glasbi. Mama je bila preveč zaposlena s hišnimi opravili in otroki, da bi ga učila pesmic, a našla je čas, da mu je pripovedovala o njuni rešitvi pred vojaki. Nikoli se Giuseppe ni naveličal poslušati te zgodbe.

Giuseppe pa ni le pel v zboru, ampak je bil tudi ministrant. Neko nedeljo je moral duhovniku držati vino in vodo. Duhovnik mu je dal znak, naj mu izroči vino, a prav takrat je organist začel igrati. Dečka je glasba tako prevzela, da je ves čas zrl proti orglam in duhovnika sploh ni opazil. Ta ga je tako močno udaril po ramenu, da je padel po stopnicah pred oltar. Zvečer sta starša opazila podplutbe in deček jima je zaupal, kaj se mu je zgodilo v cerkvi. Povedal jima je tudi, kako močno mu je glasba pri srcu in izrazil željo, da bi se glasbe učil.

Glasbené šole so bile drage, a

oče se je odločil, da bo po svojih močeh ustregel sinu. Za pomoč je prosil prijatelje in eden od njih mu je dal star, poškodovan špinet. Sosed Cavalletti je glasbilo popravil in dal vanj listek, na katerega je napisal „Popravil sem klavir in jih na novo prevlekel z usnjem ter popravil pedala zastonj, saj si mladi gospod Verdi tako zelo želi igrati na ta instrument“. Takrat je bil Giuseppe star osem let in ta špinet je celo življenje ljubil bolj kot vse različne klavirje, na katere je igral kasneje. Učiti se je začel pri cerkvenem organistu in ves prosti čas presedel ob špinetu. Kmalu je učitelja prekosil v znanju in oče je uvidel, da sin potrebuje boljšo šolo. Poslal ga je v Busseto, kjer je na trgu

vsako nedeljo igral mestni ansambel, imeli pa so tudi glasbeni klub z zborom in orkestrom. V tem času je v domači vasi umrl organist in duhovnik je mladeniča prosil, naj ga zamenja. Ponudil mu je vsoto, ki je za Verdijeve precej pomenila, zato je Giuseppe službo sprejel. Tako je čez teden hodil v šolo v Bussetu, v nedeljo navsezgodaj pa se je peš odpravil v sedem kilometrov oddaljeno domačo vas, da je ujel mašo.

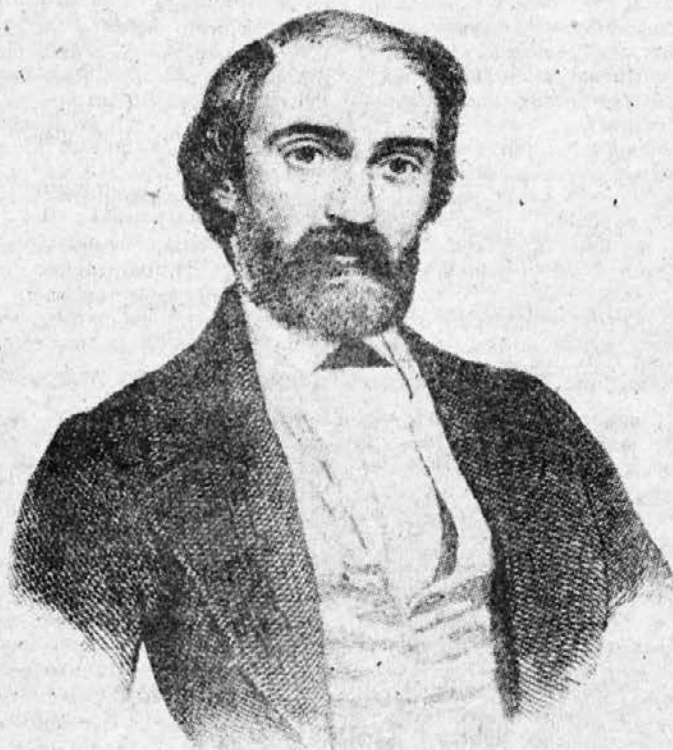
Vodja glasbenega kluba v Bussetu Barezzi je imel tudi trgovino z vinom. Z Giuseppevim očetom sta pogosto prišla v stik in ta mu je omenil, kako zelo njegov sin ljubi glasbo. Barezzi je Giuseppeu ponudil službo v svoji trgovini za nekaj ur dnevno, tako da si je prislužil

nekaj denarja, ostalo pa mu je dovolj časa za glasbo. Pri Barezzi je lahko celo igral klavir. Poučevati ga je začel organist katedrale v Bussetu Provesi, ki je bil organist in skladatelj. Ko Provesija nekoč ni bilo pravčasno k maši, ga je zamenjal Giuseppe. Organist je del igranja vedno zapolnil z lastnimi skladbami in tako je storil tudi Giuseppe. Ko je duhovnik po maši izvedel, da je deček igral lastno glasbo, je bil močno presenečen.

Barezzi, ki ga je skrbela Giuseppeva usoda, se je spomnil posebnega sklada za šolanje revnih otrok, ki je omogočal štiri-letno štipendijo. Tako je Giuseppe z osemnajstimi leti prispel v Milano, kjer je prosil za vpis v glasbeno šolo. Žal pa sprejemnega izpita ni naredil, češ da preslabo igra klavir. Ni se hotel vrniti domov, saj je čutil, da bi lahko bil dober glasbenik. Eden od profesorjev, ki je poznal Provesija iz Busseta, se je zavzel za mladeniča in ga priporočil Lavignu, ki je delal v znameniti operni hiši La Scala. Giuseppe je pri Lavignu trdo delal, saj je moral dokazati, da so ga na konservatoriju po krivici odklonili. Želel pa je tudi dokazati Barezzi, da denarja, ki ga je dal za njegovo šolanje, ni vrgel proč. Včasih je poslal svoje skladbe v Busseto, kjer jih je glasbeni klub ob nedeljah izvajal. Z dvajsetimi leti je postal vodja zboru. Pevci so ga vzljubili, radi pa so peli tudi njegovo glasbo. Kmalu je napisal prvo opero.

Italija je dežela opere. V tistem času je imelo vsako večje mesto svojo operno hišo in ansambel. Torej ni čudno, da je opere pisal tudi Giuseppe, ki je postal največji italijanski operni skladatelj. Njegove opere še danes izvajajo v vseh opernih hišah po svetu, Traviata, Rigoletto, Aida, Otello in druge privabljajo množice poslušalcev. Svojo zadnjo opero Falstaff je napisal, ko mu je bilo skoraj osemdeset let, in morda je prav ta najpomembnejša od vseh.

CATHERINE GOUGH
Prevedla VESNA ČINČ



ODKRITJE FOLKLORE V NEMŠKI SODOBNI GLASBI

Novo in široko zanimanje javnosti za folkloro in zunajevropsko glasbo se je začelo v Nemčiji okoli leta 1965 in izrazito označuje glasbeno sceno sedemdesetih let. Položaj v nemško govorečem kulturnem prostoru je pri tem drugačen kot — denimo — v slovanskih deželah, v Franciji ali v ZDA, kjer so in ti fenomen drugačno težo in zgodovino.

Za nemške avantgardne skladatelje pa sta bili folkloro in zunajevropska glasba v teh letih večinoma odkritje. Pri Karlheinzu Stockhausnu se ob srečanju z azijsko glasbo in vzhodnjaškim načinom mišljenja spremeni odnos do življenja in kompozicijski način. Vendar so tudi vsi ostali pomembni zastopniki nove glasbe — Maurizio Kagel, Hans Werner Henze, Luciano Berio in drugi — vpletli v svoja dela folkloro in zunajevropsko glasbo. In sicer na najrazličnejše načine: kot citat, kot osnovo za obdelavo, pa tudi kot način zvoka in izraza. O tem pričajo programi sodobnih glasbenih dnevov (npr. v Donaueschingenu), koncerti, radijske postaje in tipični festivali (kot je berlinski festival „metaglasbe“ ali prireditve „svetovne kulture in moderne umetnosti“ med XX. olimpiado v Muenchnu). Tu so izvajali zahodno glasbo tudi na gramofonskih ploščah, istočasno in enakopravno drug poleg drugega.

Sedemdeseta leta so sploh značilna po tem, da so na široko odprla meje skladateljske in izvajalske prakse: to velja za vrste umetne glasbe (prim. npr. t. i. „scensko glasbo“) in prav tako tudi za razmerje med različnimi glasbenimi načini, kjer se

kažejo okrepljeni obojestranski vplivi in nove zveze med popularno glasbo, jazzom in umetno glasbo. Skladatelji iz zgodnjega darmstadtskega kroga so skušali z bolj dojemljivo glasbo doseči tudi širše plasti občinstva. Vedno bolj so se zgledovali po tradiciji in ohranjali izrazno območje tonalitete (vključno z oblikami in zvrstmi, ki so v njej razvite). K tradiciji, po kateri so segali, sodi tudi folkloro in zunajevropske glasbene kulture. Pri tem je upoštevanje folkloro in predvsem daljnovzhodne glasbene kulture naenkrat postalo tako samo po sebi razumljivo, da ga skoraj lahko vrednotimo kot modni pojav, temu se je komaj kateri skladatelj lahko ubranil.

Še preden so skladatelji odkrili folkloro in zunajevropske kulture, pa se je pokazalo tudi v Nemčiji živahno splošno zanimanje za folkloro, predvsem za ljudsko pesem. Zanimanje za nemško ljudsko pesem je — predvsem zaradi njene spolitizirane vloge do konca druge svetovne vojne — dolgo stagniralo. Po letu 1960 pa se zanimanje spet polagoma okrepi, kar je pripeljalo danes deloma do že močno skomercializiranega folklornega gibanja v nemško govorečem prostoru. Širše razsežnosti je dobilo šele v začetku sedemdesetih let in odločilno vplivalo na to desetletje.

Leta 1964 je bil 1. Waldeck — Festival, ki naj bi poleg ponovne oživitve nemške ljudske pesmi spodbudil in podprl tudi kvalitetno nemško pesemsko produkcijo. Zgled so bile najprej predvsem irske, angleške in ameriške pesmi ter francoski šanson. Pozneje so uvrstili v sporeda pevcev tudi zgodovinsko pesemsko

blago, predvsem baročno, pozno srednjeveško in politične pesmi, pri čemer je bila kot vir in spodbuda izredno pomembna znanstvena zbirka Wolfgang Steinitza *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus 6 Jahrhunderten* v dveh zvezkih, ki je izšla v Berlinu leta 1954 in 1962. Zanimanje pevcev, pesnikov in poslušalcev je bilo vedno večje. Segalo je od nostalgije sanjarije, romantičnega povečevanja do reform zahtevajoče družbenokritične in politične angažiranosti. Pri tem je bil prisoten socialnokritični in politični interes, ki je v poznejših letih, mnogokrat iz aktualnih razmer (atomska energija, študentsko gibanje, Vietnam itd.) pogosteje stopil v ospredje, ki pa ga prvotno folkloro gibanje ni imelo. Za nekatere pesnike in interprete je festival v Waldecku v šestdesetih letih pomenil začetek uspešne mednarodne kariere.

Veliki splošni interes za folkloro je prinesel s seboj tudi to, da so se v nemški popularni glasbi (rock in šlager) od konca šestdesetih let pojavljali vedno močnejši elementi nemške folkloro. Tudi tu so bili sprva odločilni angleški zgledi. Vendar je v zdnjem času nastala pomembna nemška rockovska glasba, ki je tudi mednarodno uspešna. V zdaj pogosto nemških pesemskih besedilih so uporabljali tudi narečja kot govorno izrazno sredstvo. Mnogi pevci so uporabili za osnovo nemške ljudske pesmi. Ustrezno velikemu zanimanju za Daljni vzhod so upoštevali najrazličnejše načine zunajevropske glasbene prakse.

Morda je novo zanimanje za ljudsko pesem pobudilo tudi interes

skladateljev za pesem, kar se kaže v delih zelo različnih skladateljskih idej in oblik. V svoji skladbi *VOICES* — denimo — je Henze iz bogastva številnih pesemskih tradicij in njenih tipov komponiral umetno in popularno glasbo iz srečanja s študentskim gibanjem od poznih šestdesetih let z novim družbenokritičnim in političnim smislom. Če nasprotno Kagel v svoji t. i. „pesemski operi“ *IZ NEMČIJE* komponira na besedila znanih umetnih pesmi iz 19. stoletja, komponira s tem svoje hrepenenje po nemški romantiki (zanj utopija) v času, ko je romantiko spet aktualno. Njegovo delo naj bi bilo obenem tudi „navodilo za različne načine, vrste in posledice, ki jih je to hrepenenje po romantiki povzročilo“ (Iz Nemčije — razgovor z M. Kaglom o njegovi pesemski operi v *Neue Zeitschrift fuer Musik* CXXXII, 1981, str. 367).

Ukvarjanje s folkloro in zunajevropskimi kulturami, predvsem z mistiko in meditacijo, pa ne zadeva samo glasbene scene, marveč sovpada s splošno in tehtno novo orientacijo v družbi in kulturi.

Vzroki so zelo kompleksni, povezani so tudi z novim navezovanjem na tradicijo, z iskanjem gotovosti ter z željo po trdnosti življenjskih kvalitetah, pri čemer se ljudje v industrializiranih deležih želijo rešiti nasilja razvite tehnike in družbenih vezi. Ta mnogoplastni fenomen je za sedemdeseta leta osrednjega pomena, ker pojasnjuje večino glasbenih pojavov tistega časa.

PETER ANDRASCHKE
Prevedel PRIMOŽ KURET

NA VIŠKU POUSTVARJALNE MOČI

IGOR OZIM

Vsakoletni solistični koncert violinista Igorja Ozima pri nas je vedno pomemben umetniški dogodek. Tokrat je bil Ozimov nastop v dvorani Slovenske filharmonije še toliko bolj privlačen, ker je naš mednarodno priznani umetnik na svojo čarobno stradivarko izvedel zelo tehten spored. Že v prvi skladbi, Bachovi sonati v A-duru, sta se uveljavili dve značilni koncertantovi vrtilni: plemenit zanos in logična muzikalna lini-

ja. Obe sta vcepili Bachovi sicer na videz trezni polifoni glasbi veliko živoga utripa. Žal klavijski ton pianista Guenterja Ludwiga ni odgovarjal prosojnemu in diskretnemu zvoku čembala, za katerega je bil part prvotno napisan. Beethovno sonato v Es-duru iz prve mojstrove zbirke tovrstne glasbe sta koncertanta izvedla z veliko zagnanostjo in močnimi dinamičnimi poudarki. Dva speva za violino-solo Janeza

Matičiča iz njegovega najnovejšega opusa sta zaključila prvi del sporeda. Skladatelj je vnet iskalec novega zvoka in je tudi tokrat presenetil z nekaterimi izsledki, ki jih je violinist Ozim izluščil s skrajno vestnostjo in prizadevnostjo.

V drugem delu sporeda je koncertant najprej zaigral Pet melodij Sergeja Prokofjeva op. 35, ki so se s svojo prisrčno slovansko liriko prilegle poslušalcem, razvnetim od vse-

binsko bolj razgibane glasbe. Višek večera pa je bila znana sonata Cesarja Francka. V njej sta pianist in violinist stopnjevala svoje prizadeto muziciranje mestoma do pravcato doživljajske ekstaze in zvočne prelesti. Polni, prodorni ton Ozimove dragocene violine se je prav v Francovski sonati povsem uveljavil, nič manj pa dovršena igra pianista Guenterja Ludwiga v zahtevnem klavijskem partu. PAVEL ŠIVIC

ZA OČI IN UŠESA

GLASBENI ZVOČNI STROJI IN ZVOČNE SREDINE

V šestem nadaljevanju nadaljujemo s predstavitvijo razstave Glasbeni/zvočni stroji in zvočna okolja, ki je bila leta 1980 v pariškem muzeju modernih umetnosti.

Barva kot zvok in zvok kot plastika: ustvarjalci plastik in glasbe.

Umetniki in iznajditelji niso uporabljali klavirske mehanike le za ustvarjanje zvoka. Tako bi bil lahko „klavir vonjav“ Louisa Bertranda Castela, ki je bil ustvarjen leta 1760, tudi iznajdba Fluxusa. Isti avtor je leta 1734 naredil „barvni klavir“. Vsak ton je bil vizualno predstavljen z določeno barvo. Toni so postali barve zvokov. V tem času so umetniki in skladatelji nenehno raziskovali in tudi pisali o svojih iznajdbah v sinesteziji (zaznavanje barve ob določenem zvoku). V dvajsetem stoletju je s tem nadaljevala Alexandre Scribine. Leta 1911 je napisal skladbo Prometej, pesem ognja, op. 60, za simfonični orkester in barvni klavir. To delo je bilo izvajano v letu 1916 v New Yorku. Slikar Morgan Russel je leta 1913 napisal glasbo za barve: čisti barvni toni njegovih istočasno nastajajočih slik so se prenesli v glasbo skozi točno določene glasbene ključe. Umetniki Weimarskega Bauhauza so se intenzivno ukvarjali z razmerjem med zvokom in svetlobo. Od leta 1923 sta Ludwig Hirschfeld - Mack in Kurt Schwertfeger poimenovala

svoje poskuse Reflektorische Farblichtspiele. Te „igre“ za barvne reflektorske luči so ustvarjale gibanje barvnih površin, ki pa je bilo samo navidezno (zaradi posebnega načina slikanja). Hirschfeld - Mack je, presenečen nad prvim filmom, zapisal: „Časovno zaporedje gibanja je laže razumeti (predstaviti) z zvočno kot z optično artikulacijo. To je tudi bolj eksaktno. Če je prostorska predstava predpisana v času s stvarnim gibanjem, je razumevanje časovnega zaporedja spodbujeno s spremljajočimi sredstvi, akustiko“. S tem vedenjem je Hirschfeld - Mack začel pisati glasbo za igro barvnih luči (Farblicht Spiele). Na isto partituro je zapisal glasbeno in optično gibanje. Odbil je možnost, da bi igre barvnih luči nastale zgolj mehansko. V primerjavi z njim je Goethe slikal in ustvarjal glasbo kot dve reki povsem različnih izvirov in značilnosti, in kljub temu, da se obe izlivata v isto morje: umetnost - se ne moreta nikoli izenačiti v podrobnostih. Ta primer je imel vseskozi v mislih. Mehanka, ki vsakemu tonu odgovori z barvnim ali svetlobnim znakom, je nova in brez življenja. To je globalni koncept glasbene in slikarske kompozicije s čustvenimi vrednotami, z ritmičnimi prilagoditvami časovnim elementom, ki se lahko gradi kot enota. Vprašanje ni mehanka svetlobne igre in vsi poizkusi v tem smislu so napačni.“ Hirschfeld - Mack je moral zaradi prihajajočega nacizma prekiniti

svoje delo in emigrirati. Ljubša mu je bila izoliranost Melburne kot tako imenovani New Bauhaus v Chichagu. V Avstriji je naprej raziskoval glasbo barv. Tako so bili opisani njegovi zadnji koncerti: „Hirschfeld - Mack je dirigiral otroškemu orkestru z dvigovanjem barvnih kartonov. Vsak izmed kartonov je predstavljal en ton. Otroci so na svojih glasbilih igrali tako nakazani ton.“

Leta 1874 je Modest Musorgski, prizadet zaradi smrti svojega prijatelja slikarja Victorja Hartmanna, napisal Slike z razstave. Skladba je sledila zaporedju slik na pregledni, posmrtni razstavi Victorja Hartmanna. Jasno je razdeljena na slike, suite slik in promenade, ki jih povezujejo. Naslov te glasbe in glasba sta vedno zanimala likovne umetnike.

V Dessau je leta 1928 Vasilij Kandinsky predstavil deset slik in šest promenad v scenskem razvoju slik in v gibanju. Premikanje različnih slik je ustrezalo tematskemu razvoju in simboliziralo čas. Leta 1974, sto let po Musorgskem, je K. P. Brehmer po svoje naslikal Slike z razstave (Hartmannove slike so medtem izginile). Brehmerja ni vodila sinestezija, temveč je prepustil prepisovanje glasbe sonografu. Aparat je glasbene motive zapisal tako, da so se motivno zlahka razločevali. Te oblike so Brehmerju rabile pri slikanju njegovih slik. Tam, kjer je Musorgski zapisal promenade (te so

pri Brehmerju ohranile X svoj glasbeno obliko X) je na razstavi leta 1975 v New Yorku uporabil kasetne magnetofone, ki so delovali v določenih časovnih presledkih. Ob vsaki sliki je bila predvajana glasba, ki je k njej sodila. V skladu s predvajano glasbo so se premikali tudi poslušalci/gledalci. Hkrati s slikami je nastal ciklus desetih radirank, na katerih je bil zapisan sonogram. Radiranke so spodbudile skladatelja Phila Cornerja, da je svoje slike na novo prepisal v glasbo.

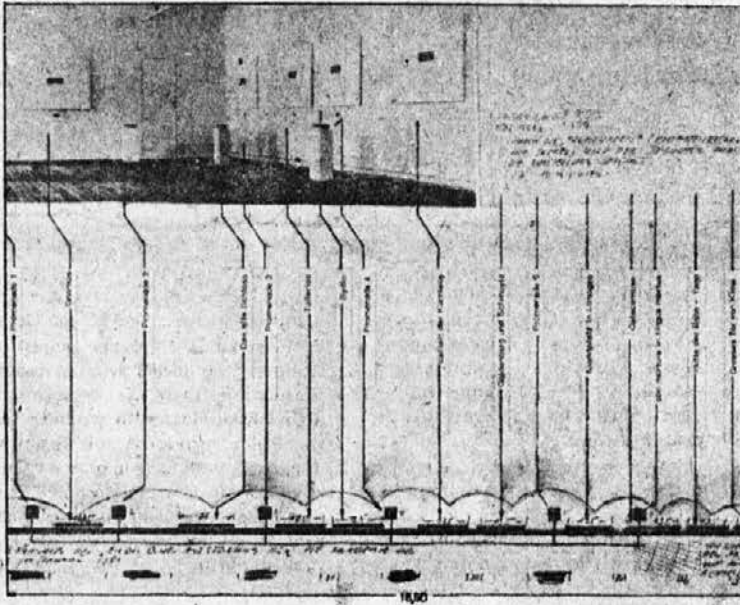
Istega leta kot Brehmer je tudi umetnik Jochen Gerz „poustvaril“ Slike. Ni se ukvarjal z revizualizacijo, temveč je hotel besedno sporočilo vsake slike odtujiti v sporočilu slik Musorgskega. Slikovni razvoj se je omejil na začrtane naslove platen:

- Ne glej me
- Ne približaj se mi
- Ne spomni se name
- Ne opiši me
- Ne primerjaj me
- Ne oceni me
- Ne predstavi me
- Ne ustvari si slike o meni

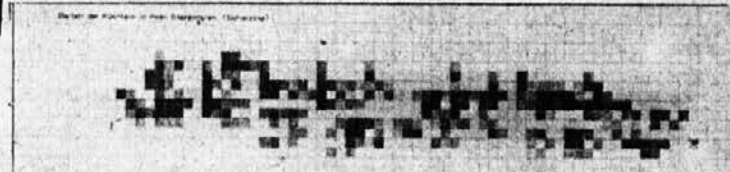
Pripravil: MILOŠ BAŠIN
Prevedli: KATKA in PETER JAMNIKAR, SONJA ŠPENKO

Nadaljevanje prihodnjič

K. P. Brehmer, Načrt projekta Slike s postavitvijo (fotografija) razstave v galeriji Riock (New York). Obiskovalci so si slušno in vidno doživeli razstavo v približno desetih minutah. Deset pobarvanih panojev s slikami (97 cm X 137,5 cm); deset medeninastih plošč, šest magnetofonov z odcepitveno centralo.



Slika z razstave Slike K. P. Brehmerja, Ballet der Kuechlein in ihren Eierschalen (Scherzino).



Jochen Gerz, Brez naslova, deset plošč (50 X 40 cm), kasetni magnetofoni s posneto glasbo Musorgskega Slike z razstave.



GLASBENIK IN NJEGOVO GLASBILO

KLJUNASTE FLAVTE

Ob poslušanju Concerta alla Cadenza za kljunasto flavto in orkester Kazimierza Serockega, ki ga je z orkestrom Slovenske filharmonije izvajal Klemen Ramovš, smo lahko slišali vrsto nenavadnih zvokov in neobičajnih tehnik igranja na ta instrument. Pogovarjali smo se z našim odličnim glasbenikom, da bi zvedeli kaj več o tej plati muziciranja in zvočnega raziskovanja kljunaste flavte, ki jo danes pogosto uporabljajo le kot nekakšen „uvodni“ instrument v glasbeno vzgojo otrok ali predstopnjo učenja bolj „elitne“ sestre, kovinske prečne flavte. Pravo mesto ima le v izvajanju stare glasbe, posebno baročne, ko je kljunasta flavta bila eden vodilnih instrumentov. Te poenostavljene vloge si gotovo ne zasluži. O njenih širokih zvočnih možnostih nas je prepričal tudi koncert Kazimierza Serockega v izvedbi Klemen Ramovša. On sam je povedal, da ni takoj našel stika s tem delom, da pa ga je izzivalo s svojo zvočno raznolikostjo, sodobnim instrumentalnim pri-

stopom in možnostjo precej svobodne poustvarjalnosti. Skladba je namreč nastala v sodelovanju skladatelja Serockega in nekega odličnega flavtista, ki je mojstra seznanil z vrsto nenavadnih in ne prav pogosto uporabljenih tehnik igranja na ta instrument, ki jih je komponist spretno vključil v glasbeni tok celotnega koncerta.

Ker Klemen Ramovš sam pripravlja skupino za sodobno glasbo, ki jo s Studiom za Kljunasto flavto že sedaj večkrat izvaja, ga sodobne tehnike igranja seveda zelo zanimajo. Sam pravi, da precejšen del teh „sodobnih“ tehnik le ni tako nov, saj so na primer v 16. in 17. stoletju uporabljali precej več načinov (kar štiri) osnovne artikulacije tona kot danes. Vendar si skladatelji sodobne glasbe prizadevajo do skrajnih meja razširiti zvočne možnosti instrumentov (pri tem seveda zajemajo iz izkušenj prejšnjih obdobij) in včasih zahajajo tudi v nevarne vode golega eksperimentiranja in prevlade „tehničnega“

izraza nad muzikalnim, je komentiral Klemen Ramovš. Spraveval se je o krizi glasbe, ki se zateka v področje tehničnih fines, da bi povedala kaj novega. Čeprav so nekatere tehnične posebnosti na kljunasti flavti težko izvedljive, nekatere lege pa dinamično omejene („gluhe“), ima ta instrument vendar vrsto drugih zanimivih možnosti za raznoliko niansiranje tona, kar je v sodobni glasbi pogosto v ospredju zvočnega izraza.

Kljunasta flavta je za takšno eksperimentiranje primerna zaradi same tehnične zgradbe: ker nima zaklopka in s tem „vezanega“ sistema odpiranja luknjic, glasbenik lahko z izmišljenimi kombinacijami zapiranja (tudi le polovičnega) le-teh doseže različne zanimive zvoke, večglasje, verige alikvotnih tonov in cele zvočne clustre ter nenavadne „uglasitve“. Ker kljunasto flavto lahko razstavimo, je možno igranje na posamezne dele instrumenta, na primer samo na ustnik ali samo na trup. Poleg tega tudi ustnik

dopušča, da vanj pihamo na različne načine in osnovnemu tonu poljubno dodajamo različne šume, poke in podobne zvoke.

V koncertu Serockega je Klemen Ramovš uporabljal poleg „normalnega“ tvorjenja tona med drugim naslednje tehnike: igranje s sapo, igranje s poudarjenim in šumnim nastavkom, prepričavanje in ustvarjanje zvočnih clustrov, igranje s „tresočim jezikom“, grgrajoči zvok, igranje na posamezne dele instrumenta, igranje na dva instrumenta (ali na dva dela instrumenta) hkrati in podobno.

Seveda delo s tako široko paleto zvočnih odtenkov lahko nastane le ob skladateljevem dobrem poznavanju instrumenta ali pa v tesnem sodelovanju med avtorjem in izvajalcem; pogosto pa daje izvajalcu tudi veliko prostora za lastno ustvarjalno nadgradnjo notirane osnove (notacijo narekuje zvok in „novi“ zvoki zahtevajo tudi nove oznake).

Besedilo in fotografiji
LADO JAKŠA



LJUDSKA GLASBA V POUČEVANJU KLAVIRJA

KONEC

Slovenska ljudska pesem pa sloni na raznovrstnih temeljih, ki so bili doslej zapostavljeni v muzikalni vzgoji ali pa v prejšnjih zapisih celo prirejani v tujem duhu. Na primer – gorenjska ljudska – Hribčki ponižajte se – z umetno potvorjenim punktiranim ritmom v drugem delu, namesto v pravilnem 5/8 taktu.

Siroko

Gorenjska ljudska – priredil I. Dekleva

Sploh pa je zanimiva dokaj razširjena prisotnost petdelnih taktov v slovenski ljudski pesmi: Stoji gora Limbrška (Gorenjska), Pa zakaj b'ne b'la vesela (Dolenjska), Micka vo puengradi (Porabje) ...

Čprav je muzikalna izdelava na prvem mestu pri študiju klavirskih priredb ljudskih pesmi, so le-te lahko tudi prvovrstne tehnične študije, saj sem v vsako vključil reševanje nekakega problema.

Na primer: vajo za lomljen kvintakord v zelo preprosti obliki (Došal je došal zeleni Jurij – Dolenjska),

Veselo

Belokranjska ljudska – priredil I. Dekleva

sekstakord (Lepa ura, sonce sije – Koroška ali Teči, teči bistra voda – Porabje)

Teči, teči bistra voda, bistra voda z Dunaja;
v njej se pelje jedna barka, jedna barka pisana.

Ne prepočasi

Ljudska iz Porabja – priredil I. Dekleva

kvartsextakord (Stoji gora Limbrška – Gorenjska ali Ko pomlad se bliža – Gorenjska).

Odločno

Gorenjska ljudska – priredil I. Dekleva

Podlaga za ljudsko pesem je lahko petprstna vaja

Micka vo puengradi

Ljudska iz Porabja

Ljudska iz Porabja – priredil I. Dekleva

Spavno

Alberti basi so sicer zastarel način spremljave, vendar pa neizogiben temelj, ki ga je treba pripraviti za dela Mozarta, Haydna ali Beethovna. Nekoliko variiran način sem uporabil kot podstat v dolenski ljudski Pa zakaj b'ne b'la vesela

Zmerno

Lahko bi našteval v nedogled, kakšne možnosti nudijo ljudske pesmi za razreševanje tehničnih ali ritmičnih problemov pri klavirskem pouku začetnikov. Samo še dva primera: Vzdržljivost leve in desne roke vadimo v rezijanskih plesih. Ta pustava ali Ta Cakariona (Mali pianist (a) št 22 in 29), punktiran ritem ... pa v štajerski ljudski Zena ide na gostijo, na gostijo klobasijo (Mali pianist (a) št. 50).

Podčrtal pa bi še raznovrstnost lestvic, ki jih vsebuje naša folklor. Uniformiranost dur – mol sistema je resna zavora za glasbeho vzgojo in dožemanje, posebno če je postavljena kot edina danost. Pentatonika, stari modusi, istrska lestvica, vse to je zasidrano v genih našega človeka, saj je izredno raznovrstno glasbeno bogastvo skozi stoletja spremljalo in ohranjalo naš narod. Povezanost človeka z glasbo pa nedvomno traja že od njegovega nastanka. Nekateri znanstveniki celo poskušajo povezati diatonsko, kromatsko in pentatonsko lestvico z ustrojem srčike človeškega telesa – hrbtenice, sestavljeno iz sedmih vratnih, dvanajstih prsnih in petih ledvenih vretenc!

Vsekakor sem mnenja, da se tonovski načini, ki še živijo v našem narodu, (stare moduse, ki so prisotni v severnovzhodni Sloveniji, sem vključil v zbirko dvanajstih etud Po belih in črnih tipkah) morajo ohraniti v prid naši glasbeni tradiciji.

Slovenske ljudske pesmi, ki temeljijo na vseh teh raznovrstnih lestvicah z že naštetimi bogatimi svojstvi (omenil sem seveda samo nekatere aspekte) pa prav gotovo pomenijo neizogibno osnovo tudi klavirski šoli, saj tako na najbolj neposreden in naraven način vzgajajo mladi rod.

To še posebej velja za majhne otroke v petem in šestem letu. Z ljudskimi pesmicami nesuhoparno in skoraj neopazno spoznajo glasbene in klavirske prvine. Obenem pa je s tem dosežen tudi vzgojni namen, kar je bistvo klavirskega pouka v najširšem smislu.

Novi primeri so citirani iz naslednjih klavirskih učbenikov:

Igor Dekleva: Dober dan, Ciciban, Državna založba Slovenije 1977

Igor Dekleva: Mali pianist (a), Državna založba Slovenije 1980

Igor Dekleva: Mali pianist (b), Državna založba Slovenije 1981

Igor Dekleva: 12 etud po belih in črnih tipkah, Državna založba Slovenije 1982

Igor Dekleva: Slovenska sonatina (rokopis), v tisku 1983

IGOR DEKLEVA

V ŽIVO

KONCERTI, KONCERTI...

18. 3. 83 so se v mladinskem klubu v Zgornji Šiški predstavili Skakalet in Jani Kovačič z NUS. Na pol prazna dvorana k sreči ni pokvarila vzdušja koncerta. Mariborski Skakalet so za prvi ljubljanski nastop izbrali svoj standardni program, ki pa so ga ob tej priložnosti izvedli še nekoliko kompaktnejše kot ponavadi, pa čeprav ne brez napak. Jani se je z Neodvisnim Umetniškim Sindikatom tokrat sprehajal v glavnem znotraj bkvira klasičnega rock'n'rolla. Slišali smo predvsem njegove poznejše skladbe, ki so, zanimivo, dokaj neopazno in neboleče zamenjale Janijeve stare „himne“. Ob „žuraško“ usmerjenem rock'n'rollu se je dalo v glasbi NUS-a, pa tudi v nekaterih kitaristovih ekscesnih soliranjih čutiti tudi elemente hard rocka, ki pa niso motili...

Le nekaj dni pozneje smo lahko v veliki dvorani KDIC sledili nastopu Boa Diddleya, enega očetov, zdaj že dedkov rock'n'rolla. Prekaljeni stari maček koncertnih odrov očito še vedno najde veselje v svojih nastopih. Zadovoljen obraz, ležerni gibi in lahkotno obvladovanje položaja na odru to samo še potrjujejo. Tokratni Diddlejev spored je bil sestavljen iz njegove klasične in nekaterih variacij na stare blues in rhytm'n'blues skladbe. Razen svojih dokumentarnih, pa tudi nostalgčnih dimenzij nas je koncert razveselil tudi glasbeno. Poslušali smo dokaj močno osebno izvedbo sicer rutiniranega, a kljub temu občasno še vedno navdahnjenega glasbenika, ki je na trenutke prav presenečal z nenavadnimi prijemi...

Girlschool, Ljubljana. Se enkrat polna velika tivolska dvorana je znorela že pri avstrijskih No Bros, ki so z dokaj kompaktnim izvajanjem novejšega težkega metala in kar dinamičnim, čeprav praznim scenskim nastopom pustili še kar dober vtis. Zato pa so bili Samson tehnično slabi, scensko in glasbeno pa dolgočasni, kar pa poslušalcev ni motilo. Tako je marsikdo utrujeno sprejel Girlschool, pa čeprav je bil njihov nekoliko mehkejši, z ženskimi dimenzijami „razširjen“ heavy metal zanimivejši od glasbe drugih dveh bendov.

Elektropop se prebujata tudi na ljubljanski sceni in to predvsem po zaslugi Videoseksa, katerega prvi nastop je napolnil „podzemlje“ ljubljanskega FV-ja. Splošni vtis predstavitve Videoseksa je še kar simpatičen. Vseeno pa bo morala skupina iz zanimivih zvočnih izhodišč (dva sintetizatorja, ritem mašina, flauta, ženski glas) „izvleči“ precej več kot le plitve elektrodiscoidne aranžmaje,

pa tudi njen vokal se bo moral razbremeniti potez stare slovenske popevkarske šole. Posebno pozornost pa bo moral Videoseks posvetiti tudi besedilom...

Samo kak teden pozneje smo v FV-ju doživeli še en zanimiv pop koncert, nastop Orkestra Titanik. Dogodek je bil zanimiv že medijsko, saj je Orkester igral v prostori; ločenem od disca, v prostorih FV-ja pa smo mu lahko sledili prek televizijskih zaslonov. Orkester je tokrat samo še potrdil ugled v tem trenutku najzanimivejše mlade slovenske pop skupine. Njegovo godbo najlažje označimo z izrazom „pop v opoziciji“, saj povezuje komunikativni, zdaj že popolnoma zvlagarizirani mladi slovenski pop z začetka sedemdesetih let, in pa odtrgane

jazy prebliske (trobilne sekcije). Neobremenjen, iskrič pop Orkestra pa dodatno „podprejo“ njegova ironična in pogosto več pomenska besedila...

O Video klubu v Študentskem naselju v Ljubljani smo pisali že v peti številki Revije GM. Pri tem pa je ravno v zadnjem mesecu ta klub naredil velik korak naprej. V njem smo lahko gledali proslulo „The Great Rock'n'Roll Skindle“, poleg tega pa še video projekte Grace Jones, Stranglersov, The Residentsov, Cabareta Voltaire. Za 17. april pa nam njegovi programski sodelavci obljublajo posebno presenečenje, Dan videa, ki bo potekal v prostorih gledališča Glej. Sledili bomo lahko izboru Ameriškega neodvisnega videa, glasbenega videa, ki

ne nastaja zaradi promocije plošč. Njegovi avtorji so eksperimentatorji, glasbeniki, likovni umetniki. V dobrih šestih urah se bomo lahko srečali z drugačnimi „živimi“ posnetki takih imen, kot so na primer Suicide, Lounge Lizards, Tuxedomoon, Material, z nekonvencionalnimi „video music“ projekti (med njihovimi avtorji sta tudi Brian Eno in Laurie Anderson), z „electronic image processing“ tehniko in na koncu tudi z enim ključnih ameriških ustvarjalcev alternativnega glasbenega videa, Joeom Reesom.

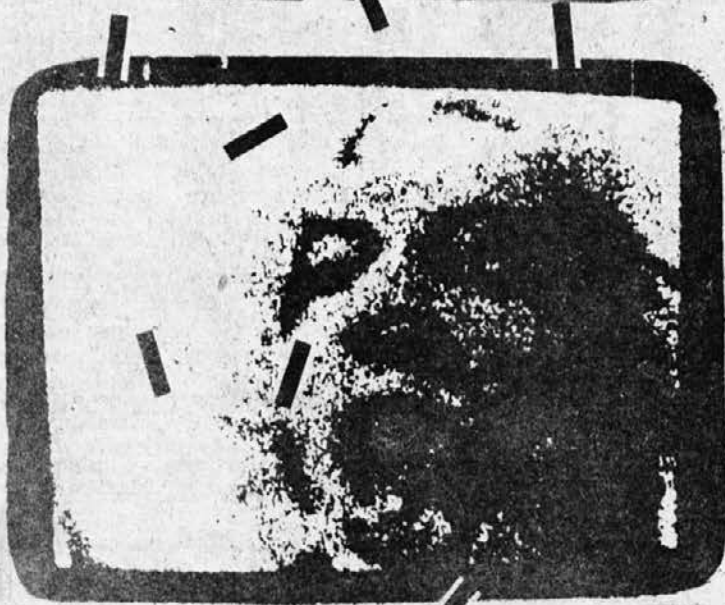
Pa se vrnimo k uveljavljeni rock/pop „kulturi“. Znova nas je zaneslo v Halo Tivoli, tokrat na koncert britanskih težkometalcev Saxon. Razežnosti večera je nakazala že muzika Sneguljčice. Ta je bila celo še bolj nemogoča kot na Novem rocku 82. Dolgovezno poigravanje s hard rock in težkometalnimi klišeji, nedomiseln solo ekshibicije kitarista, besedila v angleščini (upam, da sem slišal prav), kaj bi še hoteli Sicer pa tudi „zvezde“ večera niso bile kaj zanimivejše. Njihova godba se je oprla predvsem na dimenzije njihovega močnega ozvočenja. Tako me je Saxonovo neinventivno, dolgovezno (tudi brez ritualnih solov članov benda ni šlo) in le po lepem številu steklenic (...) dinamično bombardiranje primoralo, da sem prvič po dolgem času Halo zapustil pred koncertem „rock dogodka“. Popolno „zaprlost“ Saxona je potrdila tudi njegova „fuzbalska ideologija“ tipa „Ali se vsi fino počutite?“ in „Zdaj bo tudi Ljubljana norela cel večer!“. Pranje možganov...

Ormož je bil v marcu zelo nepričakovano prizorišče srečanja rottenrollerskih bendov z mariborske, murskosoboške, ljubomerske in ormoške „podzemne“ scene. Slišali smo jih kar sedem: Božjast, Džumbus, Butle, Masakr, Azil, Herr Pes in Gnile Duše. Ob katastrofalnem zvoku smo v glavnem lahko sledili le diletantskemu poigravanju s punk klišeji. Tako so večer „rešili“ le Butli, ki počasi, a zanesljivo razvijajo svoj proletarski punk (glavnina benda namreč združuje delo v neposredni proizvodnji) in Božjast, ki je skušala luknje v svojem zvoku zakriti z odtrganim zgodnjepunkovskim norenjem. Razočarali pa so predvsem Masakr, ki bodo morali poleg odrskega zvezdnitva tudi z glasbo potrjevati ugled najodmevnejšega mladega mariborskega punk benda. Še pohvala Gnilih dušam, organizatorju prireditve (kljub začetniškim napakam), ki ni popustil lokalnim pritiskom in je ob pomoči ormoške ZSMS koncert izpeljal do konca...

Milko Postrak
pbč Fotografiral SINIŠA LOPOJDA



Božjast (Maribor) v Ormožu



Pop - pop video: Kojak/Wang

MNOŽIČNA GODBA

Govorec o načinu proizvodnje množične godbe, ki je zanjo posebej značilen in torej bistveno drugačen od načina proizvodnje „klasične“ ali ljudske glasbe, se znajdemo sredi izrazito marksovske problematike in morebiti bi kdo celo vnaprej posumil, da hočemo umetnost zrednicirati na gospodarstvo. Nasprotno menim, da je tak postopek, če se le zaveda svojih meja, plodnejši in teoretsko pravilnejši od prisiljenega iskanja „revolucionarnega“ v množični godbi, pri čemer je „revolucionarnost“ v slabših primerih le alibi za kritikov okus ali pa tehnični izraz za novost, se pravi za neznanost v primerjavi z doslej slišanim. Razglasištev vsega novega za samoumevno vrednoto pa ni nič drugega kot ideološko, nekritično prenašanje vrednotenja iz tehnologije (tehnične inovacije in izboljšave) na krhko področje, ki so mu nekdanji rekli umetnost, danes pa se mu sramežljivo reče kultura.

Ujetost množične godbe v ekonomijo je dovolj očitna, da lahko njene proizvode obravnavamo tudi kot blaga, ki jih je treba proizvesti, jih distribuirati (razdeliti med potrošnike) in, končno, potrošiti (če ne zaradi drugega, kot je večkrat opozoril Marx, govorec o zvižčnosti, s katero trg ustvarja nove potrebe, že zato, da nam potem ponudi kaj novega). Kaj ustreza tem trem stopnjam v življenjski preobrazbi blag na področju blagozvočnih proizvodov, ki jih trošimo skoz ušesa in skoz glavo? Da bi bil odgovor zgovornejši, poskusimo poprej najti te tri stopnje v načinu proizvodnje najprej „ljudske“, potem pa še „resne“ glasbe.

Ko guslar prepeva — recimo o kosovski bitki, neposredno proizvaja godbo, ki jo poslušalci neposredno uživajo. Če improvizira in sproti kuje stihe, se tudi ne da razločiti, ali gre za „ustvarjanje“ ali za „poustvarjanje“, saj se njegova godčevska večšina prenaša iz roda v rod in je njegovo avtorstvo, se pravi dodajanje novega, pač nujen zasilni izhod, mašilo za praznine v spominu, in le najbolj večji godbeniki znajo iz te hibe napraviti vrline. O distribuciji ne moremo govoriti, saj sta si proizvajalec in potrošnik pred iznajdbo mehanične reprodukcije zvoka pač zmerom iz oči v oči. Če bi vzeli za primer obredno ali delovno pesem, bi odpadla tudi razlika med godcem in poslušalcem, med proizvajalcem in potrošnikom.

Razvoj zahodnoevropske umetne glasbe je bistveno zaznamovala ostra ločitev umskega dela od telesnega: teorija glasbe in komponiranje skladb se popolnoma ločita od obrti

dejanskega izvajanja zvokov iz glasbil. Produkcija godbe se torej razcepji na duhovni trud, ki proizvede notni zapis skladbe in je idealen primer idealistične predstave o umetnosti kot o ustvarjanju iz nič po Stvarnikovem vzoru, ter na tako imenovano „poustvarjanje“, ki je vedno pač le ena od možnih izvedb ustvarjene skladbe in je le sredstvo za použivanje glasbe; slednje pa poteka v duši. Mimogrede dodajmo, da je uresničen ideal tovrstnega platoničnega vrednotenja glasbe pravzaprav stari Beethoven, ki je bil gluhi in je torej doživljal glasbo kot čisto idejo in sploh ni potreboval fizikalnega zvoka kot njenega nujno nepopolnega posnetka. Kot priča celotno zgodovinsko evropske glasbe, je za njeno tradicijo proizvod glasbe napisana skladba, medtem ko njena koncertna izvedba, torej dejanska produkcija zvokov, velja za distribucijo. Delitev dela pa se je v simfonični in še posebej v operni glasbi sila razvejala. Čisto duhovno delo (skladba, libreto, aranžma itn.) se časovno in prostorsko loči od vokalne in instrumentalne izvedbe (vmes so založniki, izvedbene ustanove itn.). Za izvedbo je potrebno pomožno osebje, katerega delež vrednotenja glasbe kot Umetnost

popolnoma odmisli od dejanskega postopka proizvodnje.

Da smo vse doslej povedano sploh lahko zaznali, so morali proizvodi glasbe postati blago med blagi, podvrženo zakonom kapitalistične ekonomije in njenega načina produkcije: od proizvodnje v ožjem smislu, prek distribucije do potrošnje. Blago pa mora imeti tudi primerno podobo in to so lahko zvoki dobili šele z iznajdbo reprodukcije zvoka (gramofon, magnetofon) in z vpeljavo sredstev za distribucijo zvočnih posnetkov: poleg industrije plošč, kaset in trakov sodi sem ko neogiben posrednik RTV.

Bistveno razliko med načinom proizvodnje obeh prejšnjih in načinom proizvodnje množične godbe lahko dojamemo vsak poslušalec radia na lastni izkušnji. Tisto, kar od godbe pride do njega, je posneti komad. To je tisto, kar se mu najpogosteje kot prvo in tudi najtrdnje vtisne v spomin. Šele če mu je bil komad všeč, ga bo zanimal njegov izvajalec. Samo fanatike pa bo zanimal še avtor skladbe in/ali besedilo. Kar velja za poslušalce, velja tudi za godce: šola množične godbe je preprosto njeno poslušanje. Če beremo življenjepise godbenikov, praktično pri vseh srečamo zgodbe

o ploščah, ki so jih preposlušali, in o vzornikih, ki so jih skušali posnemati v igranju, petju in „imidžu“. Kadar član benda „komponira“, mu zmerom gre že za konkretno zvočno podobo komada, ki jo bo bend naštudiral in po možnosti posnel. Načrtovalna pjad dela (skladba, aranžma, besedilo) skoraj ni več ločljiva od izvedbene.

Končni proizvod v proizvodnji množične godbe je posneti komad (pojem komad uporabljamo torej za končno zvočno podobo skladbe, kakšna pride do potrošnikov na ploščah, na radiu, na koncertih ipd.) in ima še to prednost, da kaže na blagovni značaj proizvoda: vnovčljiv in poslušljiv kos godbe. Proizvodnja komadov množične godbe je podružljena: praviloma se komponiranje in pesnjenje zgubi v studijskem delu godcev in tehnike (nasneževanju in naknadnem obdelovanju posnetega materiala, končno zmontiranega v komad).

Komad gre nato v distribucijo, ki je ključni del poti godbe do potrošnika v razviti blagovni družbi, kar se je dovolj jasno pokazalo v zadnjih letih v Britaniji, ko je veliki business mirno prepustil del neposredne proizvodnje komadov „ neodvisnim“ — v zameno za kontrolo nad distribucijo. Slejkoprej je predvajanje na RTV, „airplay“, bistveni moment v distribuciji, saj pomeni hkrati „pokušino“, vzorčno potrošnjo. Če je glavni del posla prodaja plošč, kaset in trakov, pa so nastopi potrebni za promocijo imen. Zraven pa seveda spadajo še agenti distribucije: reklama, predvsem pa kritika oziroma „glasbeno novinarstvo“ v bolj ali manj specializiranem tisku in na RTV.

Zdi se, da se je najmanj spremenilo v potrošnji, saj godbo danes prav tako kot pred tisoč leti poslušamo z ušesi. Spremenjilo naj bi se le to, da glas ne prihaja več do nas neposredno iz glasbil, pač pa iz zvočnikov prek glasbenih konzerv te ali one vrste. Ne bi se mogli bolj motiti, kajti ušesa ob zvočniku niso več ista ušesa kot prej. Nenehno bombardiranje z organiziranimi zvoki zajame vsako prihajajočo generacijo drugače in bolj celovito. Kolikor bolj pa nas godba spremlja v vsakem trenutku, toliko bolj je nezavedno selekcijoniramo na slišano in preslišano in toliko močnejšo vlogo igra kot področje medsebojnega najdevanja in razhajanja. Ravno kot „intimni“ medij je godba področje vsakršnih možnih konfliktov, pač glede na želje, ki jih vanjo odlagamo. Tu pa naš doslejšnji postopek odpove. JOŽE VOGRINC



Photo by Pete Ashworth

The Starazers

PROMOTIONAL PHOTOGRAPH Copyright Reserved All Commercial Uses Prohibited

FRAGMENTI, MARGINALIJE, PRELOMNICE

„Sam! Svet me je pozabil. Vdan sem rumu. Vsi so me nasrali. Sedim doma. Čisto nič se mi ne ljubi. Počutil sem starega. V močvirju kot moja babica!“

(Nina Hagen, TV zijalet)

„V sebi sem vedno ‚čutil‘ mnogo instrumentov in čutil sem se nekako privlečenega v to zadevo. Zanimamo se za glasbo kot dejavnost, ustvarjajočo določeno razpoloženje. Ne zanima me samo tisto: vstati in igrati zaradi samega igranja. Mojo zavest zapolnjujejo druge stvari, kot naprimer ustvarjanje različnih zvokov. Ni tako veliko glasbenikov, ki so se spustili v avanturo spoznavanja lepote svobodne glasbe — sam kar slišim to njeno napetost. Ta napetost je v svetu. Prav tako je v svetu lepota, vse vrste lepote, vse med njimi se dajo igrati. Mislim, da smo Art Ensemble of Chicago ena redkih skupin, ki to zavestno počnemo. Imamo trenutke napetosti, toda nato se naša glasba zlomi v tišino in prostor.“

Roscoe Mitchell, pihalec in skladatelj, član skupine Art Ensemble of Chicago.

Lepota je vedno lepota vladajočih. Lepota je atribut, ki si ga pripenjata vsakokratna moč in zakon kot odlikovanje na svoj frak. Lepota je učinkovita, ker se da zlorabiti za zapeljevanje množic, še posebej pripadnikov obvladanega, delavskega razreda in njegove inteligence. Lepota je vedno lepota vladajočih.

Pojmovanje ustvarjalnosti in njenih rezultatov še vedno prevladujejo, vklepa v svoje spono klasicistični pojem lepega. Kritika tega pojma je vsrkdanji pojav v sodobni umetnosti, še zlasti v tistem njenem delu, ki je zavestno angažiran. Izjava se z odobravanjem uvajanja t.i. grdega, kaotičnega in kakofoničnega v estetiko in v umetnost. Pri tem ne gre zgolj za mutacijo, za spremembo stila, za enostavno zamenjavo enega stila z drugim, pri čemer bi lahko oba stila neobvezno in neprizadeta eden od drugega polnoveljavno obstajala še naprej. Gre za odločitev, ki je socialno, celo razredno opredeljena. V uporabi proti klasicistični lepoti in njenim derivatom, ki so povezani z različnimi tradicionalističnimi gledanji na vrednost predmetov ustvarjalnega akta, je treba zaznati elemente razrednega boja. V

uporu proti bujni mesenosti, proti bleščeči podobi, proti lepoti je vedno plamenelo sovraštvo zoper gospodujočo, srd zoper zapeljivo fasado, za katero se širi zgolj sla po dobičku, izkoriščanje, zatiranje in nepravilnost. Znotraj teh koordinat, ki seveda opredeljujejo specifično poetiko, značilno za sodobni jazz in improvizirano godbo, še dodatno določeno z etnično-kulturološkimi dimenzijami, je treba iskati elemente nove estetike, kolikor se le-ta še vedno vprašuje po lepoti, po lepoti.

„Nujno je najprej razumeti principe, ki jih uporabljajo v kateremkoli obdobju evolucije ustvarjalnosti, da si jih sposoben zamenjati. Čim močnejše je neka pozicija zavarovana, tem pomembnejša postane združitev lastnega dela s celoto. Tako šele smo sposobni videti celoten razvoj kot tudi pomen lastne aktivnosti. V tem pogledu si glasba, ki jo imenujemo jazz, jemlje posebno pomembnost. Vsebuje lastnost, da je lahko spontana vibracija, pripojena obojemu: neposredni glasbeni situaciji in hkratnemu razumevanju celotnega konteksta okolja — pri tem moj namen ni razpravljanje o tem, ali je celotna lestvica glasbe enako lepa in tudi vredna izvajanja. Tako je zaradi tega, ker je jazz od Louisa Armstronga pa do Alberta Aylerja vedno nova glasba. Ni res, da bi se

realnost v tem času bistveno spremenila, nastali so samo novi prizori. Tako izraža naša glasba samo nekakšen odklon, npr. odklon 508 in Fats Waller pokriva tistega 327. ‚Odklon od‘ — to je tisto, čemur danes v sodobnem jazzu posvečamo svojo pozornost.“

Anthony Braxton, skladatelj in izvajalec sodobne improvizirane godbe.

„Končno moramo pripomniti, da je zahodna glasba, zato ker ni naravna, ampak zgodovinska, zato ker je njen notranji razvoj tako zelo odvisen od zgodovine in razvoja naše kulture, obenem tudi smrtna, da mora umreti kot prava aktivnost, izginiti, ko opravi svojo nalogo in ko preneha obstajati tista družbena potreba, kateri je nekoč služila. Dejstvo, da je produkcija plošč tako imenovane klasične glasbe postala v našem času velik trgovski posel, nas ne sme zavesti, da bi spregledali, kako je zlata doba zahodne glasbe bistveno navezana na Centralno Evropo in to na tisti čas, ko je velik del takratne skupnosti izvajal glasbo in jo poznal ‚znotraj‘, na kvaliteto drugačen način kot pasivni potrošniki današnjega časa. Podobno temu: v obdobju, ko pisanje pisem ni več pomembna vsakodnevna dejavnost in institucionalizirana oblika občevevanja, zvrst, kot je roman v pismih, izgubi tako razlog svojega obstajanja kakor tudi svojo družbeno in lingvistično podlago. Prav tako izginjajo nekatere vrste lirske poezije v kulturah, v katerih sta konverzacija in izražanje z besedami brezbarvna in neživljenjska, v katerih ni sposobnosti za dve sorodni obliki širjenja, za zgovornost ali figurativnost...“

Zato v takšnih okoliščinah ni dovolj raven (obravnavanja) v starem pomenu: umetnost nima več opravka s spremembo okusa, ki izhaja iz menjave generacij, temveč s spremembo, okrepljeno, dvignjeno na drugo potenco — s komercialno uporabo umetniških postopkov na vseh področjih naše kulture. Nova glasba se mora uskladiti ne samo z našim poslušanjem, kar je počela tudi stara, temveč tudi z našim neposlušanjem. Od tod izhaja konkretna glasba, ki želi preobraziti nezavedno zaznavanje vsakodnevne življenja — neslišni avditivni pritisk industrijskega mesta — v zavedno. Od tod prihaja tudi hotena ‚grdota‘ moderne glasbe nasploh, kot da v tem stanju patološke oto-

pelosti in brezčutnosti lahko samo še z bolečino spodbudi opažanje.“

(Frederic Jameson, iz knjige *Marksizem in forma.*)

„Tako sem ugotovil, da problem ni v samem klavirju, ampak v načinu, kako se lotevaš klavirske igre. Tako sem sedel in igral samo linije, ne da bi uporabljal akorde in to je bil moj začetek. Vse skupaj me je dražilo in vznemirjalo, kajti učil sem se vsakovrstnih stvari pri Cecilu Taylorju, Sunnyju Murrayju, Albertu Aylerju in drugih, stvari, ki so bile preklemsko različne od tistih, ki smo se jih učili na konservatoriju v Bostonu. Nisem mogel dočakati, da pridem iz Bostona v New York. Vse to početje me je naredilo takšnega, da sem pričel slišati klavir kot čisto nov instrument. Ton mi ni bil več samo tisto, kar je mogoče najti na klaviaturi, postal je tisto, za kar sem ga naredil s svojim dotikom, s svojim ritmom in z vsem, kar sem naredil okrog njega. Pomembno je postalo, kam sem ga postavil med druge zvoke, ki so bili okrog mene. Takšno igranje te sili, da osvobodiš tone, da pomenijo nekaj sami v sebi, strukturi trenutka. Pomembno postane, kaj si slišal, namesto tega, kako se določen ton prilega v delnost akorda, ki je dobil svoj pomen nekje drugje.“

Dave Burrell, pianist.

V osnovno strukturo meščanske družbe je vključen kod, ki distribuira dobrine tako, da najmočnejšemu pripada tudi najboljša in — najlepša. Zato je temeljna naloga ustvarjanja prizadevanje po negaciji obstoječega, po zavzemanju pozicij, nasprotnih meščanskemu redu in ideološkemu žargonu, ki ga legitimira.

Umetnost kot negacija obstoječega je lahko le tista umetnost, ki se je odrekla ali se še vedno odreka pozitivnosti, harmonični pravilnosti, žlahtnosti ezoterične lepote, ambicije po srečnem koncu zgodbe; torej umetnost, ki ni slepa hvalnica življenja, ampak je revolt zoper obstoječo stvarnost.

Kajti: vladajoča zavest je vedno zavest vladajočega razreda, lepota pa je vedno lepota vladajočih.

„Ko bom prišel v nebesa, bom igral na svojo harfo, bom igral po vseh božjih nebesih, ampak samo z mački, ki znajo kaj spremeniti.“

(Dolar Brand alias Abdullah Ibrahim, „Spiritual“; prev. Jure Potočar.)

ZORAN PISTOTNIK



Albert Ayler

SREČANJE Z DMITRIJEM ŠOSTAKOVIČEM

SPOMINI NA SODOBNIKE

Med srečanji z glasbenimi velikani na mojih študijskih popotovanjih imata izjemno mesto srečanja z velikim sovjetskim skladateljem Dmitrijem Šostakovičem in violinistom Davidom Ojstrahom.

Bil je tisti srečni čas po vojni leta 1947, ko si je Evropa že nekoliko opomogla od vojne vihre in je človeštvo z optimizmom zrl v prihodnost. Svobodoljubna Praga, ki je po srečnem naključju utrpela najmanj uničenja, je v majskih dneh gostila glasbene umetnike, ki so se iz vseh delov svobodne Evrope zgrnili na glasbeni festival Praške pomladi.

S sovjetsko delegacijo glasbenikov so prišli mladi, vendar v svetu že dobro znani umetniki, med njimi enainštiridesetletni skladatelj Dmitrij Šostakovič in trlinštiridesetletni violinski virtuoz David Ojstrah. Naključje je hotelo, da sem se tisti-krat, čeprav občutno mlajši od njiju, večkrat mudil v njuni družbi. Vsak dan smo se srečevali v Presburoju Na Prikope, tedanjem shajališču gostov festivala, čisto smo posedali v prijetnih pogovorih ter družno obiskovali prireditve. Vselej se rad spominim tistih čudovitih praških dni in večerov. Šostakovič se mi je včasih zdel kot plah študent, Ojstrah pa je bil bolj temperamenten in zgovornejši. Šostakovič se je po navadi razvel šele po koncertih in opernih predstavah, o katerih smo vneto razpravljali.

Rad se spominjam, kako vesel je bil, ko sem mu pripovedoval o uprizoritvi njegove opere Katarina iz majlova (Ledi Makbet, Mcenskogo ujezda) v ljubljanski Operi, ki je

delo izvedla med prvimi zunaj Sovjetske zveze že v začetku leta 1936 v režiji profesorja Osipa Šesta in pod glasbenim vodstvom ravnatelja Mirka Poliča, ki je imel največ zaslug, da je bila ta sovjetska opera sploh uprizorjena v tedanji Jugoslaviji. Kot je znano, je opera v svoji

Posnetek s koncerta v Pragi 1947, spomin na velika sovjetska glasbenika Dmitrija Šostakoviča in Davida Ojstraha.



domovini pod stalinizmom doživela hudo kritiko in so jo morali kmalu umakniti z repertoarja, kot že pred tem njegovo groteskno opero Nos. Šele po drugi svetovni vojni se je delo v predelani obliki spet pojavilo na opernih odrih v Sovjetski zvezi in po svetu, kjer spontano doživlja velike uspehe. Tudi opera Nos, ki sem jo kmalu po uprizoritvi v brnski Operi videl še v izvedbi moskovske Opere v Pragi, se pogosteje pojavlja na opernih odrih. Na srečo sem mogel v Pragi v najtesnejšem stiku z

obema umetnikoma občudovati tudi njuno umetnost: violinista Davida Ojstraha na koncertnem odru, Šostakovičevo delo pa na filharmoničnem koncertu, na katerem je orkester češke Filharmonije prvič v Češkoslovaški izvedel njegovo sedmo simfonijo, imenovano Leningrajska, ki je nastala 1941 v obleganem Leningradu. Kompozicija in izvedba sta bili pravi triumf Šostakovičeve umetnosti. S sedeža v dvorani, od koder je priložena fotografija, je moral več kot dvajsetkrat na oder. Bled in notranje vznemirjen je skromno, skoraj plaho prihajal na oder, vsakokrat se je z glavo kratko priklonil, preprosto in hitro, kot bi se bal daj časa stati na odru.

Z Davidom Ojstrahom sva se še nekajkrat srečala na njegovih koncertih v inozemstvu, leta 1957 pa celo v Skopju, kjer je še v starem gledališču, ki ga je pozneje porušil potres, nastopil na samostojnem violinskem koncertu. Zadnjikrat sva se videla leta 1972, spet ob njegovem gostovanju na Praški pomladi. Nisva slutila, da se je sklenil krog najinega poznanstva prav v Pragi, kjer sva se spoznala. Jeseni 1974, ko sem se mudil na režijskem gostovanju v Argentini, me je v tamkajšnjem časopisu pretresla vest o smrti tega velikega mojstra in prijatelja naše domovine.

Leto dni za njim je za vedno odšel tudi njegov prijatelj Dmitrij Šostakovič, ki je v znak priznanja Ojstrahovi umetnosti skomponiral violinski koncert.

EMIL FRELIH

PRAZNIK LEPEGA PETJA

MARIJANA LIPOVŠEK

Koncert mezzosopranistke MARIJANE LIPOVŠEK v dvorani Slovenske filharmonije je bil velik praznik lepega petja. Od pesmi do pesmi smo zasledovali, do kako nevsakdanjega umetniškega užitka lahko pripeljejo topel, izvrstno šolan glas, brezhibna intonacija, intenzivno podživljanje glasbene vsebine, spominška nezmotljivost in ne nazadnje

zanimiv spored. Poleg znanih Schubertovih, Brahmsovih in Straussovih pesmi je koncertantka postregla s skladbami, ki so pri nas žal neznane in ki so tokrat zaradi svoje izrazne moči in muzikalne prepričljivosti močno presenetile.

Monteverdijeva arija „Lasciate mi morir“ (Dajte mi umreti) v Orffovi obdelavi nam je razodela ves odski

žar tega starega mojstra iz začetkov baroka. Scena iz Fausta Franza Schuberta nam je pretežno liričnega mojstra prikazala v nepričakovano dramatični luči. Šest monologov iz igre o sleherniku Švicarja Franka Martina pa nam je odprlo pogled v umetniško delavnico tega izjemno izpovednega skladatelja. Gre za pravo solo-kantato, v kateri je

pevski part podprt z bogato in razpoložensko pomembno spremeljavo. Prav v njej se je pokazal velikega mojstra igre in interpretacije dunajski pianist Erik Werba.

Marijana Lipovšek je danes zrela koncertna pevka, ki zna peti z obrestmi glasilk. S tokratnim sporedom se delno usmerja na dramatično področje, ki ji tudi v operni umetnosti zagotavlja prodoren uspeh.

PAVEL ŠIVIC

PLOŠČE / KNJIGE

BULDOŽER/ AKO STE SLOBODNI VEČERAS/ HELIDON

Dvojni „živi“ album Buldožerja samo še potrjuje dejstvo, da se je „buldožerščina“ s svojim „prelomnim“ albumom Izlog jeftinih slatkiša povzpela iz subverzivnega, nekonformističnega freakovskega podzemlja v „čiste“ in varne višine jugoslovanskega rock establishmenta, kateremu pa še vedno pomeni njegov manj konvencionalni pol. Buldožer so namreč s svojim zvokom še vedno daleč od travm jugo (hard)rockerjev. Hkrati skušajo delovati drugače tudi s svojo (pozno) ironijo. Ta se v osnovi popolnoma razlikuje od starih brecljevskih „kratkih stikov“, ki so pomenili aktualnega predhodnika miniranja v novi slovenski „podzemski“ sceni. Pozni Buldožer namreč ne ruši ničesar. Njegovi novo-stari „vici“ so navezani na znane malomeščanske in freakovske klišeje, hkrati pa so v njih neškodljivi prebliski samoironije. Taka populistična „zabavnost“ pozne „buldožerščine“ pa sploh ni daleč od Partijčevih Ščuk in Šifrerjevih Lučkov.

Pri tem pa omenjeni „burleskni“ principi ne obremenjujejo samo številnih „Karlov“, temveč tudi Buldožerjeve nastope in s tem tudi „živi“ album. Neposrečeno igrakkanje z več verzijami „Helge“, lastna narcisoidnost (Buldožer z neškodljivim norčevanjem iz samega sebe le še dodatno pripomore k svojemu novemu „kultu“), puščice, naperjene proti večini trenutno prisotnih glasbenih „stilov“ (od narodno zabavne glasbe do kantavtorstva tipa Tomaža D.), ki jih s svojo topo ostjo prej na novo postavijo, kot pa porušijo in končno kvazi komični intervjuji med skladbami vse to so močne komponente burleske imenovane „Ako ste slobodni večeras“.

Tako. Če vas vse omenjeno ne moti, potem se lahko ob Buldožerju v „živo“ še celo zabavate. „Ako ste slobodni večeras“ je namreč še vedno dinamičnejši in pestrejši od 85 % uveljavljene jugo rock produkcije. Kaj lahko pa najdete tudi dosti bolj „prelomno“ godbo.

PETER BARBARIČ

BIJELO DUGME/ PJESME ZA RADMILU M./ JUGOTON

Ah, Bijelo dugme, legenda jugo-rocka je spet izdalo veliko ploščo. NOVO, bi bilo treba dodati. Buren razvoj zadnjih let je spet vzdržal Bregoviću & Co željo po samopotrjevanju, po tržni afirmaciji lastne kreativnosti, ki je rockovsko tržnost oziroma tržnost rocka pri nas soloh omogočila. Stvar ponosa takorekoč, zelo naše, jugoslovansko občutje, sicer bi se že album Doživetji stotu – s svojo glasbeno modnostjo in neresnim poigravanjem s „provokativnostjo“, aktualno kritičnostjo v besedilih ne pojavil v javnosti. OK, ampak določena nepremišljenost, instinktivna spontanost, mladostno zopervanje je bilo vse-skozi zaščitni znak Dugmašev. Za javnost vsaj. Kajti skrivnost trajnega uspeha Bijelega dugmeta tja do naših (punkovskih) dni je tudi v zgolj „ja sam rocker“ zafrkavanju, v prikrižanju vedno bolj očitne subverzivne plati rock kulture, ki so jo sami pomagali inavgurirati. Ta plat je vendarle morala udariti na dan – s punkom direktno, v omiljeni inačici Štiluša/Azre in celo (deloma) Čorbe pa indirektno. Željko Bebek je že leta 1977/78 povedal, da to nima „veze“, da ni naše. Zakaj bi tedaj od Dugmeta pričakovali, da se bo šel skrivnice z „duhom (rockovskega) časa“? Prepameten je Goran Bregović za to, preveč zrel (glej intervjuja v Startu in Duboku). Logična posledica: album, ki je – tudi po merilih dugmaške produkcije – pošteno neambiciozen, neizrazit, ležeren, „normalen“. Profesionalno izdelan. Produciran. Trošljiv. Elegantly neobvezen. Uzmi, ako hočeš, ako nečeš, sam si kriv.

Poglejmo si stvar od blizu. Pol ducata „osebno-izpovednih“, ljubezenskih pesmi, glasbeno solidnih, a nič posebnega, tekstovno pa že kar standardnih. Pa vendar: ali se bo kdo hotel imeti za podcenjevanega, ko bo na ovitku bral natisnjene celo variacije na stare teme „bitange i

princese“, starševske malomeščanščine, Selme in kdo ve katerih starih najstniških tegob še. V žanru rock balade, ki zapolnjuje več kot polovico albuma, Bijelo dugme/Goran Bregović nima več kaj sporočiti/izraziti, razen lastnega, precej nezanimivega ega. Sem ter tja kaka prijetna melodija, tudi Bregovićev glas je – v primerjavi z Bebekovim macho-balkanizmom – prav osvežujoč, pa rusoidne melodije, melanholijske, zasičenost... Potem pa so tu še obupno klišejske težkometalne ekshibicije, ki prehajajo v banalnost in vulgarnost (glej Polubauk polukuruži pogluevropom – nobenemu mlajšemu bendu takšna slaboumna, glasbeno šablonska analogija „rockenrolla“ ne bi bila oproščena niti tri sekunde). Pa še malo zezanja z albanščino v znamenju funka (nek se vidi, da znamo i to). Tako so Pjesme skoraj gola (kot pri „cesarjevem novem oblačilu“) posledica inercije, čiste volje po moči v obliki afirmacije lastnega obstoja. Bijelo dugme pa je – tudi v luči lastne preteklosti – dodobra „odvečen“ bend. Če je v tem albumu mogoče najti kakšne „komparativne“ kvalitete, potem je to kvečjemu zasluga nizkega poprečja jugo-rock produkcije.

IGOR VIDMAR

JOŽE GREGORČ MOJE IZKUŠNJE IN POGLAD NA ZBOROVODSTVO

Slovenci smo dobili po vojni tri izdatne učbenike za zborovodstvo: Zborovodstvo A. Gröbminga l. 1950, Dirigiranje (tehnika zborovskega dirigiranja) l. 1971 R. Gobca in njegovo Metodiko zborovodstva l. 1958. Letos je Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdala in založila delo Jožeta Gregorčica z (ne)skromnim naslovom Moje izkušnje in pogledi na zborovodstvo. Skromen je naslov zato, ker izdaja prinaša bogat izbor iz predavanj J. Gregorčica na Pedagoški akademiji v Mariboru, kjer je poučeval dvajset let, in ker nas seznanja z izkušnjami, ki jih je avtor beležil med svojim štiridesetletnim delovanjem kot zborovodja. Ne skromen je naslov zaradi tistih poglavij, v katerih Gregorčica govori o pevskih metodah najvidnejših pevskih pedagogov in solistov, o umetniški interpretaciji in izbiri sporedov s posebnim ozirom na umetno pesem. Presoja o teh avtorjevih pogledih spada v delokrog strokovnjakov na teh področjih.



Knjiga Moje izkušnje se prijetno bere in bo poučna za vse tiste zborovske dirigente, ki jih dosedanje izkušnje, tečaj in šolanje še niso dovolj prekačili. Ne moremo pa se otresti vtisa, da je izdaja zakasnila. Današnja zborovska literatura, posebno umetne pesmi, sporedi na amaterskih tekmovanjih v Celju, Trbovljah, Mariboru in še drugod, brezhibne izvedbe že kar izventonalnih umetnin, objave in tisk v reviji Naši zbori segajo po zahtevah in intonaciji daleč prek pevskih vaj, ki so navedene v Gregorčevi knjigi. Gotovo so uspešne za upevanje in postavitev glasu, za kaj več pa že ne. Saj že navedena primera Pahorjevega Očenaša in Arničevega Kiša presegata meje njihovega intonacijskega dometa.

PAVEL ŠIVIC



NAGRADNA KRIŽANKA

NAGRADNI RAZPIS

Rešitve tokratne križanke pošljite na običajni naslov: Revija GM, Krekov trg 2/11, 61000 Ljubljana najpozneje do 18. aprila. Kot je že navada, bomo izžrebali tri pravilne rešitve in reševalce nagradili z LP ploščo MLADI MLADIM.

NAGRADE ZA 5. KRIŽANKO

Tokrat je žreb določil tri reševalke. Knjigo Kurta Pahlena Poslušam in razumem glasbo prejmejo Tatjana VRBNJAK in Biserka SRŠA, obe iz Šentvida pri Ljubljani ter Mateja POLJANŠEK iz Škofje Loke.

REŠITEV 5. KRIŽANKE

(vodoravno) Pogorelič, ekonomist, polemika, epi, ara, cin, If, Stravinski, Iowa, ekolog, pograd, savana, omoti, aker, tarantela, OJ, orel, pantomima, idiot, kan, sinko, Ani.



SESTAVIL IGOR LONGYK	BLOVENSKA LUKA	SKUPINA POKLIČEV. OBČAJNO ROČNIH	POŽELE- NJE	ZMIKAVT	ORGAN VIDA	ŽENSKA KI LIKA	OTDOJE V BALTIŠKEM MORJU	NEKDAŠNJI ODLIČEN NOBILNI TASOVNIK
SRBSKO ME- STO Z LIGNI TOM IN TREM TE								
OBLEKA								
PISEC PHATIKE								
LATINSKI VEZNIK			KEMOČNI SIMBOL ZA KURIJ; CENTIMETER	PODZEMJE V GRŠKI MITOLO- GIJI	JANGL. 2. IME SVETLA ZVEZDA V ORLU			
								ZVER IZ RODU MAČK KI BO JO V ZA- DNIH LETIH SPET NASE- LILI PRI NAS
LISTNATO DREVO Z ZELO TRDIM IN OB- STOJNIM LESOM		EDEN OD STARŠEV						STARO- ŽIDOVSKI KRALJ
		OTEP						
OKRAJŠAVA ZA MERSKO ENOTO HERTZ			IZTERJEVA LEC DAVKOV					
			IZOBČENJE					
EGIPČAN- SKI BOG SONCA								SREDIŠČE MOLOVAVJE
WOLFRAM								ODPOSLA- NEC
								VISOKA IGRALNA KARTA
NEPRIJE- TEN OBČU- TER								
ZE UMRLI FRANC FILM KOMIK JACQUESI								
STRANJA JEZA								
AVTOMOBILEKA OZ- NAKA ZA ŠIBNIK								
MAŠKARA								
BAJESLOV- NI LETALEC								



Ž-MOL



SREČANJE NAMESTO TEKMOVANJA

DESETO SREČANJE GLASBENIH AKADEMIJ V GRADCU

Desetič zapored je v marcu Visoka šola za glasbo in upodabljaljočo umetnost iz Gradca teden dni gostila študente in profesorje evropskih Glasbenih akademij in med tremi akademijami, kolikor jih vsako leto povabijo, je bila letos izbrana ljubljanska Akademija za glasbo. Tako imenovani Woche der Begegnung je bil od vsega začetka zamišljen kot alternativna prirediteljska glasbeno-tekmovalna prireditev glasbenim tekmovalnim sistemi pogosto ustvarjajo mučno rivalsko vzdušje in nezadovoljstvo zaradi neizogibnega subjektivnega ocenjevanja ter sodelujoče odtujujejo med seboj, namesto da bi jih združevala. Na srečanju glasbenih akademij vsako akademijo zastopa štiri do pet študentov, ki se predstavijo na svojem večernem koncertu, po en solist pa na zaključnem koncertu nastopi z graškim Akademijskim simfoničnim orkestrom. Doslej se je v Gradcu na tak način predstavilo že 32 evropskih glasbenih akademij od Helsinkov do Londona, Pariza in Istambula, Dresdena, Benetk, Katovic, Rima, Osla in drugih, med katerimi je bila ljubljanska Akademija za glasbo objavljena kot tretja jugoslovanska, za zagrebško in beograjsko.

Ljubljanski študentje glasbe, sopranistka Irena Vremšak, pianistka Nina Patarčec, violinstka Tatjana Špragar, violončelist Andrej Petrač in flavtist Cveto Kobal so se s svojim muziciranjem zelo izkazali in dokazali, da ni vedno le kvantiteta tista, ki rodi tudi kvaliteto. Premišljeno izbran spored, ki je obsegal ciklus pesmi Modesta Mussoorgskega Detskaja, Matičičeve Danses grotesques za klavir, Tretjo klavirsko sonato Sergej-Prökofjeva in Sostakovičev Klavirski trio v e-molu, je veliko pripomogel k temu, da „ljubljanski večer“ ni izvenel kot nekakšna kvalitetnejša šolska produkcija, ampak res kot zaključena celota. Precizna tehnična izdelanost in velika notranja sugestivnost Ireninega glasu, neustavljiv Ninin temperament ob

njenem izpiljenem tehničnem znanju in v pravem trenutku v resonanco ujeta glasbena hotenja Tatjane, Nine in Andreja v njihovem komornem nastopu so upravičeno prinesli največ aplavza prav našim glasbenikom, ki jim je pripadel tretji večer. Na prvih dveh, ko so nastopili gostitelji in danski študentje, bi težko govorili o izrazito izstopajočih interpretacijah, čeprav je bilo povprečje solidno. Avstrijci so predstavili kar devet študentov in zelo obsežen program, ki že zaradi dolžine in množice nastopajočih ni mogel delovati homogeno; izstopal je delno le violončelist Matthias Czaschke z izvedbo Bachove Tretje suite za violončelo solo, ob njem pa še sordino igra violinista Martina Tukse. Danci so precej nesrečno izbrali program in najbolj očitno je bilo, da bi pianistka Laurie Pickering z enako vložene truda učinkovala dosti bolje, kot ji je to uspelo s precej nezanimivimi, a tehnično zahtevnimi Tremi klavirskimi skladbami Carla Nielsena. Veliko smo pričakovali od četrtkovskega koncerta Akademije Franz Liszt iz Budimpešte in z nastopom violinista Andrasa Kellerja, ki je izvedel virtuozno Ravelovo skladbo Tzigane, tudi doživeli kvalitetni vrh srečanja. Andras Keller je namreč s svojim tehničnim obvladanjem instrumenta,

intonačno preciznostjo, temperamentom in izraznostjo presegel akademijske okvire; s svojo izvedbo bi lahko stal na kateremkoli koncertnem odru in vsekakor si njegovo ime velja zapomniti. To je le še potrdil v Duetu za violino in violončelo Zoltana Kodalya, s katerim sta s Palom Bendo navdušujoče zaključila madžarski večer.

Zaključni koncert štirih solistov z orkestrom graške Visoke šole za glasbo in upodabljaljočo umetnost, ki sta ga vodila tamkajšnji profesor za dirigiranje Milan Horvat in njegov asistent Adolf Hennig, je nedvomno minil v znamenju flavtista Cveta Kobala, ki je izvedel Concertino za pikolo in orkester Uroša Kreka. Za to zelo uspelo izvedbo, ki ji je prisostvoval tudi skladatelj, gre poleg odlične Kobalove igre nemajhna zasluga tudi dirigentu Horvatu, ki se je zelo natančno in zavzeto lotil izdelovanja motivičnih in ritmičnih prepletanj posameznih orkesterskih instrumentov s solistom ter odtenkov orkesterskega kolorita. V nasprotju z drugim delom koncerta, ki ga je vodil Horvat, je prvi del po dirigentovi (Hennigovi) zaslugi zvenel zelo blede in okorno, tako da se niti madžarski pianist Balasz Szokolay, ki je obvladanje instrumenta dokazal že na koncertu svoje akademije, v Mozar-

tovem klavirskem koncertu v d-molu ni mogel prav razživeti.

Ob pogledu na enotedensko graško srečanje štirih evropskih glasbenih akademij, ki se tako po številu študentov in profsorskega kadra kot sploh po razmerah, v katerih delajo, med seboj zelo razlikujejo, smo z ljubljanskim deležem lahko zelo zadovoljni. Čeprav to srečanje ni in ne bo bito tekmovalno, je vendarle primerjanje med različnimi tehničnimi, programskimi, estetskimi in delovnimi pristopi – preverjanje lastnega dela. Ne gre za to, da bi vsak svojo malho hvalil, a vseeno se je izkazalo, da kvantiteta ni vedno porok za kvaliteto, da dobri gmotni in prostorski pogoji za delo tudi niso vse. Gostitelji srečanja so se na primer ob desetkrat večjem številu študentov, kot jih ima ljubljanska Akademija za glasbo, izkazali precej povprečno. Le v igri akademijskega simfoničnega orkestra se je videlo, da ima šola dobro violinsko šolo, zato pa precej slabša pihala in trobila. Za ljubljansko šolo pa je v tem trenutku pomembno, da po nedvomnem uspehu v Gradcu ne bo zaspala na lovorikah, ampak se bo še naprej trudila, da bi svojim študentom čim večkrat nudila možnost podobnega mednarodnega preverjanja in uveljavljanja.

MOJCA ŠUSTER

