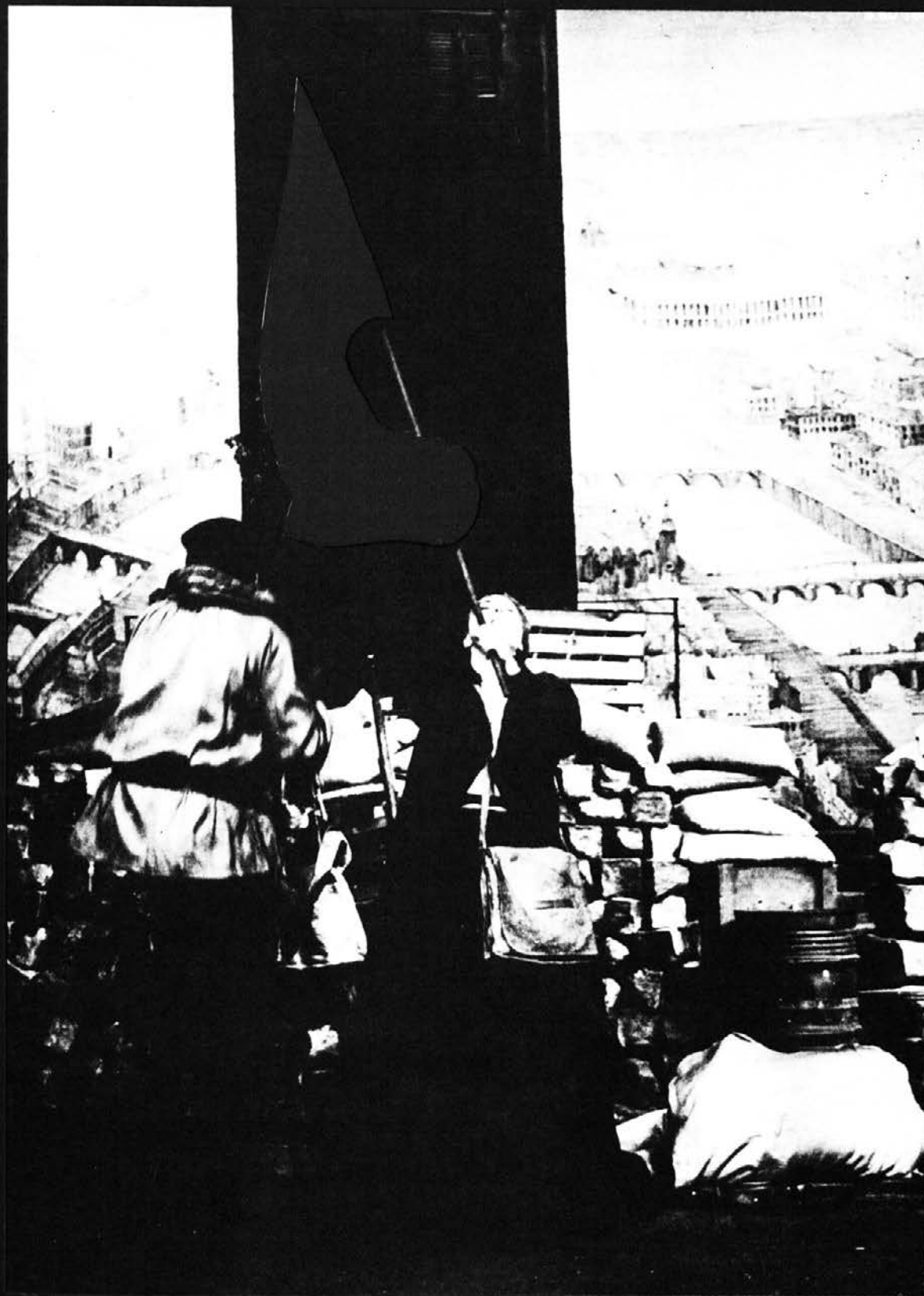


GM

5



1940 — I. Stravinski: SYMPHONIE IN C
 D. Šostakovič: KLAVIRSKI KVINTET
 B. Britten: SEDEM SONETOV NA MICHELANGELO
 A. Copland: MIRNO MESTO
 L. M. Škerjanc: KONCERT ZA KLAVIR
 IN ORKESTER
 B. Bartók in D. Milhaud emigrirata v ZDA



Paul Hindemith

Sergej Prokofjev

1941 — F. Oester: balet ILUZNE
 B. Brecht: MATI KORAIZA

Pierre Schaeffer

1942 —
 A. Schönberg: KLAVIRSKI KONCERT
 ODA NAPOLEONU
 O. Messiaen: TEHNIKA MOJEGA GLASBENEGA
 JEZIKA
 Th. Mann: JOSEPH IN NJEGOVI BRATJE
 A. Camus: TUJEC



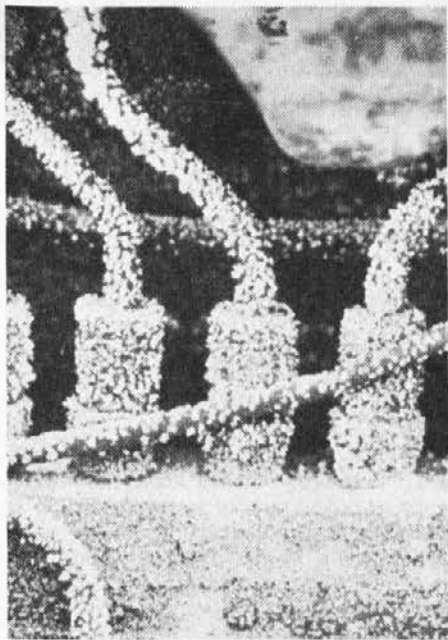


Foto: LADO JAKŠA

UREDNIŠKI ODBOR

glavni urednik — Primož Kuret, **odgovorna urednica** — Kaja Šivic, **urednik** — Peter Barbarič, **likovni urednik** — Miloš Bašin, **oblikovalec** — Jurij Pfeifer, **urednik fotografskega gradiva** — Lado Jakša, **lektorica** — Mija Longyka, **Radio Student** — Ičo Vidmar, **stalni sodelavci** — Peter Amalietti, Igor Longyka, Tomaž Rauch, Roman Ravnič in Irena Sajovic

IZDAJATELJSKI SVET

Dr. Janez Höfler (predsednik), dr. Marija Bergamo (FF-PZE Muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Lea Hedžet (GMS), Nena Hohnječ (PA Maribor), Zdravko Hribar (GMS), Nevenka Leban (DGUS), Mojca Menart (GMS), Lovro Sodja (ZDGPS), Dane Škerl (DSS), Ida Virt (ZDGPS) in delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

NASLOV UREDNIŠTVA

REVIJA GM, Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA, p. p. 248, telefon (061) 322-367. Račun: SDK Ljubljana, št. 50101-678-49381. Revija izide osemkrat v šolskem letu. Cena posameznega izvoda je 150 din, celoletna naročnina za XVII. letnik znaša 1000 din (po 1. 2. 87. 1200 din). Rokopisov ne vračamo, fotografije pa le v primeru vnaprejšnjega dogovora.

RADIJSKE ODDAJE

Opozarjamo vas na oddaje iz dela Glasbene mladine Slovenije, ki so na sporedu prvega programa Radia Ljubljana vsako drugo soboto ob 18.30. Oddaje v naslednjem mesecu: 7. in 21. marec.

Hkrati vas opozarjamo na novo oddajo »alternativnejših« revijalnih prispevkov Druga godba revije GM, ki je na sporedu 2. programa Radia Ljubljana vsako drugo nedeljo ob 22.15. Oddaje v naslednjem mesecu: 8. in 22. marec.

RGM RGM RGM RGM RGM RGM
RGM RGM RGM RGM RGM RGM

RŠ NA NAŠEM VALU

Ne na našem, ampak na njihovem. Namreč na valovih drugega programa Radia Ljubljana ob nedeljah v 45-minutnem terminu (od 22.15 do 23.00). Takšno gostovanje Radia Student z 90 minutami na mesec v programu, ki naj bi se razlikoval od »našega«, seveda nudi priložnost tistim, ki bi si nas želeli poslušati, pa nas ne morejo. To je seveda lepa usluga.

Po drugi strani pa je jasno, da je še teh 90 minut preveč, saj odgovorni radijski možje na »ta veliki hiši« ves čas ugotavljajo, da te oddaje niso odmevne, da nimajo dovolj širokega kroga poslušalcev. Zakaj bi se ta oddaja potem sploh pojavljala v programu, ki vendar stremi za poslušnostjo?

Spet vam bodo isti možje navrgli argument: te oddaje so pomembne, ker pokrivajo glasbeno produkcijo (morda drugačno?), ki je potisnjena na obrobje, vendar je potrebno, da naše poslušalce seznanjamo tudi s takšno glasbo.

RŠ na »njihovem« valu kot garant kar najbolj široke glasbene politike Radia Ljubljana?

Že, toda samo do trenutka, ko slučajno doživimo zmago v Kitzbühlu ali pa nas presenetijo vroče seje predsedstva Nogometne zveze Jugoslavije o regularnosti prvenstva.

Takrat je najmanjši problem, da se zaradi športne nedelje, ki se zna zavleči v termin na »našem valu«, oddajo enostavno skrajša, najbolj pogosto celo odreže, prekine.

In to se dogaja na »njihovem« valu.

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

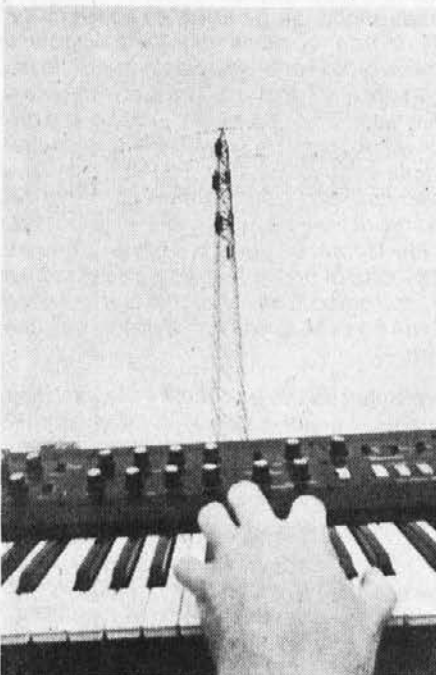
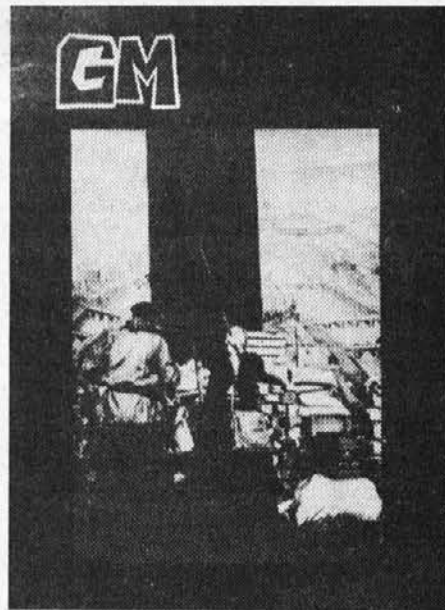


Foto: LADO JAKŠA



REVIJO GM IZDAJA GLASBENA MLADINA SLOVENIJE

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

REVIJA GM/L. 17/ŠT. 5
FEBRUAR 1987

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

Naslovnica:
Kurt Weill in Bertold Brecht med
8. februarjem in 8. marcem
Oblikoval: Jure Pfeifer

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

IZ VSEBINE

2—3 — Komentiramo, 2—3 — Ko-
4 — GM novice, 4 — GM novice, 4
5—8 — Odmevi in telegrami, 5—8
Predusmerjene strani, Predusmerje
9 — Glasba XX. stoletja, 9 — Glasba
10—11 — Malo mešano, 10—11 Malo
12—13 — Četrto in peto desetletje
14—15 — Pisma in Kaji, 14—15 — Pi
16 — Istranova, 16 — Istranova, 16
17 — Reggae Workman, 17 — Reggie
18—19 — Kurt Weill, 18—19 Kurt W
20—21 — Gun Club, 20—21 Gun Club
22—23 — Tolpe bumov, 22—23 — To
24 — Izdaje, 24 — Izdaje, 24 — Izdaje

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

Revijo RGM lahko kupite na uredništvu revije (Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA), v Trubarjevem antikvariatu (Mestni trg 25, Ljubljana), v Mladinski knjigi na Nazarjevi ter v Muzikalijah Državne založbe Slovenije (obe prodajalni ravno tako Ljubljana).



DELEGATSKO VPRAŠANJE

V zdravstvu menda novosti najprej preskusijo na živalih, v vzgojnoizobraževalnih procesih pa to žal ni mogoče. Prav zato je v razvitem svetu navada, da nove ideje dodobra analizirajo, dodelajo in najprej preverijo na majhnih, tako imenovanih vzročnih skupinah ljudi, za katere nato tudi poskrbijo, če poskus ni bil uspešen.

Pri nas je malo drugače. Ker se naša revija ukvarja predvsem z glasbo in kulturo, najbrž slutite, kam merim. Resnično me skrbi, in najbrž ne samo mene, kaj bo z našo glasbeno vzgojo. Najprej smo, ne da bi vnaprej preverili možnost slabih rezultatov takega početja, uvedli opisne ocene v predmetu glasbene vzgoje na osnovnih šolah. S tem smo degradirali ta predmet, obenem pa tudi znatno znižali ugled glasbenemu znanju. Kdo je temu kriv? Najbrž »nihče«, kot se to pri nas pogosto dogaja. Prišli smo do situacije, ko je poznavanje glasbe nepomembno, ko te sme vsakdo povsod bombardirati z zvoki najslabše kvalitete, ko glasba ni več glasba, ampak zvočno okolje, ki zbija koncentracijo in »uspava« množice. V hotelski veži in restavraciji, v čakalnicah, avtobusih bobni glasbena plaža in če bi si kdo zaželel malo kvalitetnejših skladb ali pa celo (bog ne daj) tišine, bi ga imeli za nenormalnega. Nekoliko višja kulturna osveščenost, ki temelji na znanju ali vsaj poznavanju, je postala ne le nepotrebna ampak celo grajana, predvsem pa je osveščenemu človeku v napoto, kazen, saj mu povzroča kup težav.

Naslednja poteza v izobraževanju v kulturi je bila uvedba kulturološkega oddelka v srednjem usmerjenem izobraževanju. Ne da bi vnaprej pripravili profil delavca (kuturnega organizatorja) v našem združenem delu, smo nekaj generacij izobrazili, in to podpopprečno, za to delo, ki se je izkazalo za nepotrebno. Pametni mladi

ljudje bodo verjetno lahko ta spodrsrlaj nadoknadjili, nekaterim manj sposobnim pa bo lahko črna dota za celo življenje.

Morda zgloda, da posplošujem, vendar je treba malo pretiravati, da se bomo zavedeli teže situacije. Glasbenih pedagogov strahovito primanjkuje in to vsako leto bolj. Še tisti, ki so se za to delo zavestno odločili, zapuščajo svoje vrste in iščejo kakršnokoli drugo delo, da se le ne bi več mučili... In pri tem menda ukinjamo glasbeni oddelek na Pedagoški akademiji v Ljubljani! Kdo ga ukinja? Logično vprašanje, na katerega ni nihče pripravljen odgovoriti. Pedagoški oddelek na Akademiji za glasbo številčno nikakor ne more zapolniti te vrzeli, saj že v tem trenutku v Sloveniji manjka več kot 200 glasbenih učiteljev. Sredstva javnega obveščanja objavljajo proteste študentov Pedagoške akademije, profesorjev te šole in glasbenih pedagogov, druga stran pa se ne javlja. Je morda obvezna glasbena vzgoja v osnovni šoli komu postala trn v peti? Je res nepotrebna? Proces, ki ga opazujemo v zadnjem času, bo najbrž prej ko slej pripeljal do tega, da bo glasbeno izobraževanje postalo fakultativno in bo zginilo s seznama obveznih predmetov. Ne bi bili edina dežela na svetu, kjer bi bila glasbena izobrazba »elitna«, vendar smo se v naši družbi po vseh splošnih dokumentih sodeč odločili, da bo kultura last nas vseh in da bo vsak izmed nas deležen kulturne vzgoje.

Menim, da v to bazo sodi tudi Glasbena mladina — kot društvo, ki združuje vse mlade glasbene navdušence, in kot gibanje, ki skuša spodbujati zanimanje za glasbo med ljudmi. Zato v imenu Glasbene mladine javno sprašujem:

Odkod in zakaj prihaja predlog za ukinitve oddelka, ki je doslej usposobil največ glasbenih učiteljev, ter kdo in predvsem kako bo to vrzel, ki bo nastala, zapolnil?

KAJA ŠIVIC

BLIŠČ IN BEDA GLASBENEGA ZALOŽNIŠTVA

Literatura — takšna in drugačna. Kaj bi človek počel in kaj bi bil brez nje, je veliko vprašanje. Če pogledamo samo pri nas doma: upam si trditi, da ni družine, ki ne premore kopice knjig — bodisi otroških slikanic, pravljic in drugega otroškega čtiva, leksikonov, enciklopedij, strokovnih knjig, romanov... Med vsemi temi bukvi in bukvicami pa se najde tudi tu in tam kakšna glasbena knjiga. V ogromnem svetu pisanega zaklada knjig lahko vsak bralec, ki hoče nekoliko spoznati glasbeni svet, najde sebi primerno knjigo.

Jasno je, da je položaj glasbene knjige v primerjavi z umetnostno knjigo ali literarnim tekstom povsem drugačen. Literarna knjiga predstavlja neposredno svoje delo in je sama umetniško doživetje. Glasbena knjiga pa je v vsaki obliki izdaje samo »knjiga o...«. Ljubitelj glasbe stopi v knjižnico, ali knjigarno z namenom, da spozna delček glasbene preteklosti ali sedanjosti. Takšnega vedoželjnega največkrat privlačijo glasbeni romani, glasbene monografije, glasbeni eseji, glasbene anekdote. Čim močneje se vsebine glasbenih knjig držijo strokovnosti, tem manj je potencialnih bralcev. To nam je na svoj način jasno, saj strokovna knjiga rabi z vsem svojim obsegom najbolj človeku, ki se profesionalno ukvarja z določeno stroko — v našem primeru z glasbo. Vendar pa se moramo pri tem zavedati nečesa: glasbena knjiga oziroma založba, ki to knjigo izda, ne živi od sposobnosti, da nekdo pozna note, temveč od učnega (kot strokovnega pripomočka) ali kot darilnega karakterja knjig. In ravno s tem drugim momentom se širša javnost nehoti glasbeno izobražuje. Za darilo pridejo največkrat v poštev glasbeni romani,



anekdote in biografije slavnih glasbenih osebnosti in podobno.

Koliko nove glasbene literature je na razpolago, lahko največkrat ugotovimo na knjižnih sejmih širom po svetu. Včasih pa nam ravno ti sejmi zameglijo resnično podobo knjižnega sveta.

Na letošnjem frankfurtskem knjižnem sejmu je bilo mogoče od približno 45.000 novih izdaj okoli 400 vrst pripisati glasbenim. Na letošnjem knjižnem sejmu pa je predvsem zbujala pozornost maloštevilna udeležba tradicionalnih glasbenih založnikov, kot so Breitkopf und Härtel, Peters, Schott. Regensburška založba Bosse, kot važna založba glasbene pedagogike, in žüriška glasbena založba Atlantis sta si razstavni prostor na frankfurtskem knjižnem sejmu delili na borih petih metrih. Majhen prostor za ti dve tako veliki založniški hiši?! In zakaj tako? Vzroke za tako maloštevilno zastopanje glasbenih založb na frankfurtskem knjižnem sejmu moramo med drugim iskati tudi v zgodovini geneze glasbenih in knjižnih založb. Velike glasbene hiše so bile že v 18. stoletju ločene od drugih založb. Šele ob koncu našega stoletja sta se ti dve področji začeli nekoliko zblíževati, a ne vedno s pozitivnim učinkom.

Mreža trgovin z muzikalijami je veliko manjša od mreže knjigarn povsod po Evropi, posebno pa še pri nas. In če hočejo priti glasbene knjige do publike, se ne smejo pomešati in skriti poleg druge specialne literature, temveč morajo dobiti nego, razumevanje, podobno kot velja za mlado literaturo.

MAJDA ZAVRŠNIK
po Frankfurter Allgemeine Zeitung

ČUDEŽA NE BO

Ob poslušanju kasete Čudeža ne bo (založba FV-4, 1986), na kateri je ujeta ena izmed ključnih manifestacij slovenske hard core gverile 25. maja lani v ljubljanskem Študentskem naselju, se nikakor ne moreš izogniti izbruhu malodušja. Le kaj je danes, po devetih mesecih, ostalo od takratne eksplozije energije, želja po iskanju lastnega izraza in novorockovskih odtrgancij? Bolj ali manj le posnetki. Večina od takrat predstavljenih skupin (S. O. R. iz Idrije, Polska malca iz Krškega ter ljubljanske G.U.Z., Tožibabe, 2227 in III. kategorija) je namreč trenutno v fazi globokega mirovanja. Razlogi za to zamrznjeno stanje so različni. Najbolj razviden je »služba domovini«, ki leto za letom pospeši razpad številnih obetavnih skupin, ki po dveh ali treh letih prisilnega ne-delovanja nato seveda nikdar več ne pridejo skupaj (od Lublanskih psov in U.B.R. do S.O.R. in G.U.Z.; zato pa je, kolikor mi je znano, SMB izlet izdatno pripomogel pri izoblikovanju Laibach-obraza). Vsekakor pa navedeni razlog ni najbolj usoden. Skupine precej bolj onemogoča drugi, do danes že tolikokrat razvpiti, a nikoli rešeni sklop pogojev za razvoj mlade rockovske scene: pomanjkanje prostorov za glasbeno produkcijo in reprodukcijo. Prostor za vaje je skupini v Ljubljani in verjetno tudi po Sloveniji približno tako »enostavno«



najeti kot mladi družini z otrokom in dvajsetimi milijoni v žepu primerno družinsko stanovanje. Najtežje je seveda skupinam, ki niso usmerjene v igranje po plesih, in ki ne zmorejo plačevati visokih najemnin. Brez prostora za vaje pa seveda ni skupine, vsaj ne skupine, ki bi se glasbeno razvijala. Za tako prostorsko stanje je v največji meri zaslužna mladinska organizacija, vsaj na občinskih in mestnih ravneh. Pomoč mladim skupinam, še posebno alternativnim, pomeni lokalnim mladinskim funkcionarjem le nepotreben trud in izpostavljanje. Zakaj bi si z njo načenjali živce in hkrati tudi ogrožali kariero občinskega politikanta? Še usodnejši dejavnik je pomanjkanje mest za koncerte po Sloveniji. Skupina lahko vadi v svoji luknji, toda če se ne bo stalno preverjala na koncertih, v dialogu s publiko in z drugimi skupinami, se iz nje ne bo razvilo nič, le kavarniška samohvala v stilu »Uh, mi smo pa tak špon!« Tudi za to pomanjkanje lahko krivimo v tej smeri nedejavno mladinsko organizacijo na lokalnih ravneh. Ta pač svojo glasbeno aktivnost vidi le v prirejanju plesov, »maskenbalov« in podobnih storitev za lokalne sive mladince, niti najmanjšega razloga pa ne vidi, da bi izgubljala čas in denar s prirejanjem alternativnih koncertov, ki izven Ljubljane pač ne

polnijo dvoran, hkrati pa prinašajo številne neprijetnosti, od »aufbiksa« lokalnih juncev naprej. In po zaslugi vsega tega je »naša lipova dežela« tretjerazredna rock'n'roll provinca in daleč zaostaja za Srbijo, Hrvaško ter delno tudi Bosno in Hercegovino. Čudeža ne bo. In ga tudi ni bilo. Koncertna promocija kasete Čudeža ne bo decembra lani je bila prava polomija.

Ali bo v prihodnje kaj bolje? Upamo že lahko in ob tem izrazimo simpatije vsem tistim, ki so na tem področju že kaj naredili (predvsem mladincem iz Huma ter Šempetra pri Novi Gorici). Sicer pa so tudi v Mariboru pred kratkim znova rešil vprašanje prostorov za vaje tamkajšnjih drugačnih skupin, ravno tako pa so rešili (končno!) vprašanje prostorov za manjše koncerte. V Ljubljani, na Kersnikovi 4, kjer »obratuje« tudi uredništvo naše revije, v kleti te dni grmijo težki svedri. Legendarnemu K4 (oziroma njenemu očetu CIDM-u) je končno v žep padel kupček denarja in tako klet zdaj usposablja za družabno-prireditvene namene, tudi za manjše koncerte. Slovesna otvoritev prostorov naj bi bila v jeseni. Le upajmo! Da ne bomo takrat znova tullili: »Čudeža ni in ga tudi ne bo!«

PBČ

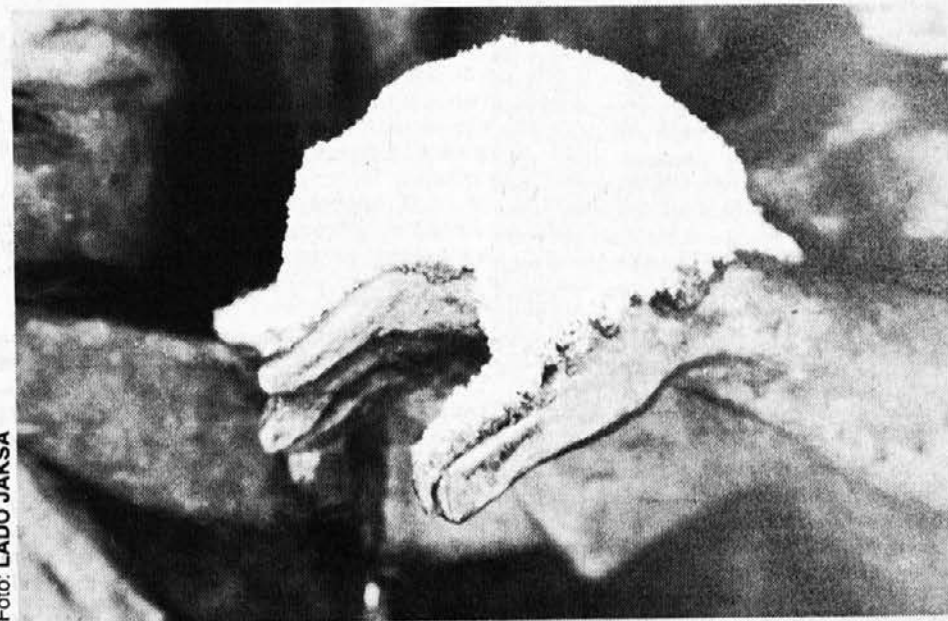


Foto: LADO JAKŠA



Mladi solisti v programski knjižici Glasbene mladine Belgije — na slikah sta čelistka Marie Hallynck in bobnar Giovanni Dumortier.

MLADI BELGIJSKI TALENTI

Tekmovanje so ena od najpomembnejših poti mladih glasbenikov k popularnosti, saj so vedno povezana z mediji in publiciteto.

V Jugoslaviji skrbi za afirmacijo najmlajših glasbenikov tekmovanje učencev in študentov glasbe, ki ga vsako leto organizirata Zveza društev glasbenih pedagogov in Skupnost glasbenih šol. Podobno prireditve poznajo že nekaj let tudi v frankofonskem delu Belgije, kjer se tekmovanja loteva televizijska hiša — njen oddelek za glasbo, opero in balet. Ker imajo v zahodnoevropskih deželah veliko zanimivih mednarodnih tekmovanj, namenjenih študentom glasbe in akademsko izobraženim glasbenikom, so to tekmovanje pripravili za mlade umetnike do 17. leta starosti, ki še niso visokošolci. Jeseni 1986 se je prijavilo kar 600 tekmovalcev, ki igrajo najrazličnejše instrumente. Frankofonski del Belgije, ki šteje približno štiri milijone prebivalcev, ima 89 glasbenih šol in tri kraljeve konservatorije, na katerih se uči okrog 60.000 učencev (med 10 in 15.000 jih čaka na vpis!).

Med najzanimivejšimi nagradjenj zadnjega tekmovanja so 12-letna čelistka Marie Hallynck, 17-letni tolkalec Giovanni Dumortier in prav tako 17-letni trobilec Dominique Bodart. Njihove izjave po končanem tekmovanju so zelo zanimive.

MARIE: Tekmovanje mladih solistov mi je odprlo ogromno možnosti za koncertiranje. V tej sezoni se začneja daljša turneja v organizaciji Glasbene mladine Belgije in zaradi razvejane glasbene aktivnosti sem se odločila za nekaj časa prekiniti redno šolanje. Nekoliko sta najbrž name vplivala tudi starša,

ki sta oba glasbenika, vendar je bila končna odločitev moja.

GIOVANNI: Že pri šestih letih sem se trdno namenil igrati tolkala. Od nekdaj sem vedel, da bom bobnar. Zdaj poleg rednega šolanja sodelujem v več skupinah, tudi zabavnih.

DOMINIQUE: Krilni rog je manj popularen instrument, vendar mi ne manjka priljubljenosti za udeleževanje. Igram v raznih ansamblih, pri fanfarah in tudi v trobilnem orkestru mesta Namur.

In kaj menijo o samem tekmovanju?

Prineslo nam je predvsem veliko novih izkušenj. Spoznali smo oblike tekmovanja, javno nastopanje pred zahtevno publiko in tudi pred kamerami. Še posebej napet je bil finale, ki ga je televizija direktno prenašala.

O pouku glasbene vzgoje v splošnih šolah so kritični:

Pouk je omejen in včasih prav nič zanimiv. Šolam dajejo premalo možnosti in premalo denarja, da bi organizirale dobre glasbene ure. Ena ura solfeggia na teden je vendar smešna, s tem ne moremo učencev navdušiti za glasbo. Tako postaja glasba v šoli manjvredna, obrobna, kar je velika škoda. Pri študiju na glasbenih ustanovah pa bi se morali zgledovati pri nekaterih sosednjih deželah, kjer splošne predmete poučujejo dopoldan in glasbene popoldan. V Belgiji se lahko z glasbo ukvarjamo šele po četrty uri popoldan, kar je mnogo premalo. Če smo nekateri dosegli določeno raven, je to prav gotovo zasluga naših profesorjev, ki so nas spodbujali in nam v lastno veselje nudili dodatne lekcije.

Prevedla KAJA ŠIVIC

VABILO K SODELOVANJU

GLASBENIKI — animatorji, pedagogi, muzikologi, ljubiteljske skupine, glasbene šole, osnovne organizacije in občinska društva GM ... VSI, KI ŽELITE IN ZNATE POSREDOVATI GLABO ŠOLSKE MLADINI v zaokroženih, komentiranih glasbeno-mladinskih programih, približno eno šolsko uro dolgih celotah, primernih za nižjo, srednjo ali višjo stopnjo — **prijavite nam svoje glasbene dogodke**, tematske in animacijske programe, šolske koncerte, predavanja o glasbi — vse, kar se vam zdi zanimivo, koristno, poučno, prijetno in vzgojno! GLASBENIKI — mladi koncertanti, ki si želite nastopati na koncertih in drugih javnih prireditvah, **prijavite svoje koncertne sporede!** Želimo le, da so ti smiselno oblikovani in da vsebujejo čimveč mlade, tudi slovenske glasbe!

Pisne prijave programov s predstavitevjo nastopajočih, za snovo šolske ure ali opisom programa in točnim naslovom pošljite Glasbeni mladini Slovenije, Kersnikova 4, Ljubljana do 15. aprila 87!



POLETNI GLASBENI TABORI V TUJINI

1. **Mladinski jazz band** — Lunnevad, Švedska: trobilci, pihalci, tolkalci in kontrabasisti v starosti od 17 do 25 let, avgust 87, možnost stipendije, rok za prijave 15. april (GM Švedske).
2. **Seminar in Festival Bartokove glasbe** — GM Madžarske v juliju 87: dirigiranje, klavir, violončelo, godalni kvartet, trio (klarinet, violina, klavir), klavirski duo, petje, kompozicija in muzikološki seminar; prijavni rok 1. maj 87.
3. **Tekmovanje in Tečaj za mlade dirigente »Arturo Toscanini«** skupaj s skladateljskim tekmovanjem »Goffredo Petrassi« — v Parmi (Italija): tekmovanje dirigentov v starosti do 32 let, tečaj od 23. junija do 31. avgusta, prijave do 30. aprila 87.
4. **Mojstrski tečaj kitare »Georges Czifra«** — v Keszthelyju (Madžarska) od 28. julija do 11. avgusta 87.
5. **Osmi Mednarodni festival in seminar za mlade kitariste** — v Esztergomu (Madžarska) med 5. in 18. avgustom 87.

Informacije dobite pri GMS, Kersnikova 4, Ljubljana, tel.: 322-570. O domačih in drugih tujih taborih pa prihodnjič!



GLASBENI SLALOM V ZAGREBU — SLOVENCİ USPEŠNI



Največje jugoslovansko tekmovanje glasbenikov je prav gotovo zagrebško, ki je letošnjega januarja že enaindvajsetič zbralo nadarjene instrumentaliste iz cele države. Kot prejšnja leta je bilo razpisanih več kategorij — pomerili so se pianisti, godalci in pihalni komorni sestavi. Največ se je seveda prijavilo pianistov. Najuspešnejši med njimi je bil komaj osemnajstletni Ante Milić iz Zagreba, ki je prejel drugo nagrado, prva ni bila podeljena. Tretjo nagrado je dobila naša **Tatjana Ognjanović**, ki se po odlično opravljeni diplomni na ljubljanski Akademiji za glasbo pri profesorici Dubravki Tomšič izpopolnjuje pri profesorju Hansu Petermandlu na Dunaju. Njen nastop v finalu, kjer je z zagrebškim simfoničnim orkestrom izvedla koncert Rahmaninova, je bil pravi boom. Tekmovanja se je udeležila tudi **Bojana Krstulović**, študentka ljubljanske Akademije, ki je za las »zgrešila« finale.

Pri godalcih se je izkazal čelist **Igor Mitrović**, študent 2. letnika ljubljanske Akademije — dobil je drugo nagrado in se tako uvrstil takoj za prvonagrajeno Suzano Stefanović, izjemno mlado umetnico, ki trenutno študira na glasbeni univerzi v Indiani (ZDA). Med mladimi violinisti ni bilo nobenega Slovenca, omeniti pa moramo izrednega prvonagrajenca Dejana Bogdanovića, študenta 4. letnika Akademije v Novem Sadu, ki že nekaj let sodi med najbolj obetavne glasbene umetnike pri nas.

Pri pihalnih ansamblih je bila konkurenca precej manjša, saj so se prijavile le štiri skupine — dva tria s flavto, en trio z oboo in pihalni kvintet. Vendar število prijavljenih ni posebej pomembno, kajti nagrada je odvisna od števila točk, ki jih v vsaki etapi posameznemu tekmovalcu podelijo člani žirije. Trio iz Ljubljane v sestavi **Aleš Kacjan** (flavta), **Jure Jenko** (klarinet) in **Zoran Mitev** (fagot) je bil zelo uspešen in si je prigrabil drugo nagrado. Nobeden od ansamblov ni prejel prve nagrade, trio s flavto iz Zagreba je prejel tretjo, trio z oboo iz Beograda drugo in pihalni kvintet iz Zagreba tretjo.

Kako izgledajo priprave na tako tekmovanje, zakaj se pravzaprav zanj odločiš in kaj so potem posledice uspeha, nagrade?

Aleš, Jure in Zoran so se razgovorili:

... Do tega tekmovanja nismo skupaj muzicirali v triu, smo pa bili kolegi na akademiji in v orkestru in se že dolgo dobro poznamo. Vsi smo že tekmovali v Zagrebu kot solisti in to tekmo-

vanje poznamo. Ko smo videli razpis za letošnji januar, smo se odločili skupaj poskusiti. Za kvintet ni bilo možnosti, ker naši najboljši mladi oboisti trenutno študirajo v tujini, med hornisti pa še ni takšnih, ki bi bili dorasli tem zahtevam...

Tekmovanje v Zagrebu je sicer namenjeno mladim glasbenikom do 30 let starosti, vendar je zelo zahtevno, zato je treba veliko vaje. Urili smo se doma, tudi še v času tekmovanja in v Zagrebu smo se vozili kar iz Ljubljane. Delali smo z več mentorji, ki so nam veliko pomagali. Barok in klasiko smo predelali z dirigentom Urošem Lajovicem, s flavtistom Rudijem Pokom smo izdelovali pihalno tehniko, s flavtistom Fedjo Ruplom, našim profesorjem, smo se ukvarjali predvsem s skupno igro, komornim muziciranjem, še posebej pa smo se posvetovali s skladateljem Ivom Petričem glede sodobnih skladb...

Uspeh je pravzaprav moral priti. Ko smo po tekmovanju prebrali rezultate — točke, ki so jih posamezni člani žirije dodelili ansamblom, smo bili veselo presenečeni, saj so bili v glavnem zelo korektni in realni. Lepo je tudi to, da so rezultati vsem na vpogled... Sploh lahko rečemo, da je to tekmovanje odlično organizirano, dvorana Hrvatskega glasbenega zavoda, kjer tekmovanje poteka, je izredno akustična in pogoj za delo so zelo dobri. Celotna organizacija je v rokah Društva glasbenih umetnikov Hrvatske. Do pred približno desetimi leti je to tekmovanje potovalo po Jugoslaviji, vendar se je izkazalo, da so ga Zagrebčani najbolj pripravljali, zato od takrat naprej stalno poteka v Zagrebu...

Veseli smo, da smo se vsi tekmovalci iz Slovenije dobro odrezali — deležni smo bili mnogih pohval, občudovali so tudi pianista Darka Mlinarića, ki je odlično spremljal čelista Igorja Mitrovića. Še posebej moramo povedati, da je bila izjemnega sprejema pri publikii deležna Tatjana Ognjanović. Pri podelitvi nagrad jo je dvorana nagradila s cepetanjem, vpitjem in divjim ploskanjem...

Kaj bo nagrada pravzaprav pomenila, bomo šele videli. Kot posamezniki smo pihalci že tekmovali v Zagrebu, vendar naše nagrade doslej niso imele kakšnega posebnega efekta. Pod nagrado si poleg tiste simbolične denarne stimulacije predstavljamo predvsem odskočno desko za afirmacijo po Jugoslaviji. Veliko premalo je kulturne izmenjave in slabo se med seboj poznamo, čeprav imamo po celi Jugoslaviji ogromno zelo dobrih mladih glasbenikov!

sestavila KAJA ŠIVIC

SLOVENSKI FESTIVAL JAZZA? DA!

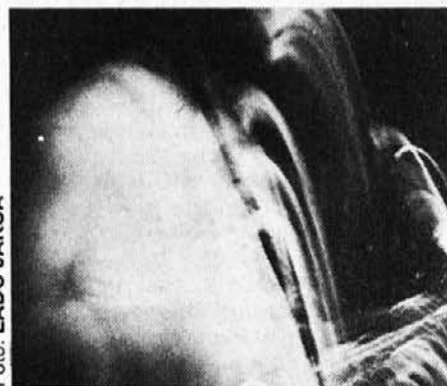


Foto: LADO JAKŠA

Odločitev, da Slovenci potrebujemo svoj festival jazz, se je spontano rodila med glasbeniki samimi, saj v več kot šestdesetletni tradiciji slovenskega jazz se še niso imeli priložnosti pojaviti pred občinstvom skupaj z drugimi domačimi skupinami, kar bi omogočalo kakršnokoli primerjavo. Ideja pa je padla na plodna tla, saj se je pojavila v pravem trenutku, namreč v času prednovoletnega veselja in veseljačenja. Že ob pripravah na I. slovenski festival jazz, ki se je nato odvijal 29. XII 86 v Študentskem naselju, so se pojavile govorice, češ da Slovenci ne potrebujemo še enega festivala jazz. Seveda pa so se te govorice izkazale za zlonamerne in zgrešene, saj jih je že samo dejstvo, da je do festivala prišlo in da se je z uspehom končal, najjasneje zanikalo.

V čem vidim uspeh I. SFJ? Nadvse važen je podatek, da so vsi nastopili brezplačno, in ta spontanost in entuziazem izvajalcev, ki mu v teh časih, »ko je vladar denar«, nimata tekmeča. Celoten festival je bil organiziran na prostovoljnem delu, razen stroškov ozvočenja, luči, prevoza in dvorane ter seveda občinskega davka, ki so pogotilni ves prihodek. Honorarju se je odpovedala celo plesna skupina Arruba, ki na področju jazz baleta ni le vodilna v Jugoslaviji, temveč v vsej Evropi, in je veselo presenetila in navdušila obiskovalce, saj je nastopila nenapovedano. O glasbenem programu festivala pa tole: celoten vtis o vseh 24 nastopajočih glasbenikih je ugoden, pet skupin je prikazalo stilno raznolikost in pestrost slovenskega jazz, obenem pa tudi soliden profesionalni nivo večine izvajalcev. Z zimzelenimi jazzovskimi melodijami so se uspešno predstavile vokalne solistke Nada Žgur in dve njeni učenci ob spremljavi tria Gajič, Haula, Kozlevčar. Vokalni jazz je pri nas najbolj zanemarjen in tu bo v naslednjih letih odločilno vlogo odigrala Nada Žgur, ki je na ljubljanski srednji glasbeni šoli prevzela vodstvo novega oddelka za popularno glasbo in jazz, iz katerega bodo prav gotovo izšli prenekateri dobri jazzovski pevci. Njeni učenci sta pokazali izreden talent, ki je pod skrbnim učiteljevim okriljem in ki lahko doseže neslutene višine.

Bobnar Dragan Gajič se je predstavil kar v dveh točkah. Naslednji je namreč nastopil trio Pečenko, Herbert, Gajič, ki so z mehkim, vendar preciznim ter razpoloženim muziciranjem, s katerim nas tako rad prevzamejo, navdušili vse prisotne. Nič manj ni bilo šeststoglavno občinstvo zbrano in pozorno ob nastopu novega akustičnega kvarteta bobnarja Raleta Divjaka, ki je prav gotovo eden naših najaktivnejših glasbenikov. To je bil njihov drugi skupni nastop in fantje

so se prav neverjetno ujemali. Poleg virtuoza flautista Matjaža Albrehta so se izkazali tudi vsi drugi člani: Rale z odličnim solom, Sašo Borovec z dovršenim basom ter Milko Lazar, ki zadnje čase občinstvu odkriva tudi svoj drugi obraz, saj poleg pihal vse več igra tudi klaviature, in to z velikim uspehom.

Zadnja točka rednega programa so bili Mila-dojka Youneed, ki so pogumno nastopili brez dveh svojih članov kot kvintet in s svojim rockersko ostrim »hardcore jazzom« ter fortissimom odigrali nekaj skladb z njihove kasete, ki je isti dan izšla pri založbi FV.

Čeprav je bifeju pijače zmanjkalo že pred enajsto uro, je velika večina občinstva še kar naprej vztraja in tako tudi pričakala jam session, ki so ga otvorili Quatebriga in po nekaj skladbah se jim je pridružil gost festivala ameriški saksofonist Paul Stocker, ki je z vročim in virtuoznim improviziranjem pokazal, kaj se trenutno igra v Amsterdamu, kjer že deset let uspešno nastopa. Ko je na oder prišel še njegov bobnar, sicer Slovenec, Zlatko Kavčič, sta skupaj z Ninom DeGlerio in Milkom Lazarjem uspešno zaključila I. SFJ.

Akcijski odbor festivala pa je sklenil že naslednji mesec (marec) prirediti II. SFJ, to pot predvidoma v Kranju. II. SFJ se odvija pod motom: Psi lajajo, a karavana gre dalje. Njegov program vam bomo predstavili drugič.

P. AMALIETTI

PODELJENA PRIZNANJA PLES 86

GRAND PRIX ALPSKEMU SANJARJENJU



Priznanja so namenjena izjemnim stvaritvam na področju plesnobaletne umetnosti (konkurirajo tako tuji kot vsi domači ustvarjalci), ki so bile izvedene v preteklem letu v Sloveniji. Strokovno žirijo so sestavljali Niko Goršič (predsednik), Breda Kroflič, Neja Kos in Marija Vogelink.

GRAND PRIX PLES 86 je prejela predstava **Alpsko sanjarjenje** Plesnega teatra Ljubljana v

koreografiji in režiji Ksenije Hribarjeve in vizualni podobi Alenke Vogelinkove.

Enakovredna PRIZNANJA PLES 86 pa so prejeli ustvarjalci:

— MILKO ŠPAREMBLEK, LANE STRANIČ, VOJKO VIDMAR za koreografijo in izvedbo Siegfriedove idile na glasbo R. WAGNERJA v predstavi Baletni triptih SNG Opere in balet iz Ljubljane.

— KSENIJA HRIBAR za koreografijo in režijo Fauvel 86 v izvedbi APZ Tone Tomšič.

— JASNA KNEZ za avtorstvo in izvedbo Interakcije za plesalko in projektorja (II. varianta) Studia za svobodni ples iz Ljubljane.

— MAJA MILENOVIČ za koreografijo in režijo Izgubljeni, opus št. 2. po delu S. Becketta v izvedbi Plesnega teatra Ljubljana ter za ples v njeni avtorski predstavi Abstrakcije, s katero je gostovala na Dnevih plesa 86.

— VERA KOSTIČ za koreografijo plesne miniature Quo vadis na Srečanju jugoslovanskih baletnih umetnikov 86.

Alpsko sanjarjenje Plesnega teatra Ljubljana je nedvomno najpomembnejša predstava zadnjih let na jugoslovanski plesni sceni in istočasno vpeta v najsodobnejša dogajanja v evropskem gledališču. Že druga sezona tega plesnega gledališča pod vodstvom Ksenije Hribarjeve in pogumnega mladega ansambla je presegla vsa pričakovanja strokovne javnosti. Vrednost te skupine so potrdila tudi prva gostovanja drugje po Jugoslaviji in tujini.

In kaj naj rečemo o drugih ustvarjalcih? To so sami umetniki, ki jih srečujemo že deset, dvajset let na naših plesnih odrih in ki prav toliko let predstavljajo najizrazitejše sodobne tokove jugoslovanske plesne umetnosti. Njihov ustvarjalni nemir je videti neizčrpen. To velja za Milka Šparembleka — lahko rečemo — znamenitem Slovencu, ki je po Pii in Pinu Mlakarju najpomembnejši koreograf v naši plesni zgodovini; in simptomatično je, da je bolj znan v tujini kot pri nas. To velja za Lane Straničevo in Vojko Vidmarja, dva vrhunska baletna plesalca, za Vero Kostičevo, dolga leta eno najbolj znanih jugoslovanskih koreografkin, za Ksenijo Hribarjevo, ki se je po svoji karieri v eni najznamenitejših plesnih skupin Evrope vrnila iz Londona in sedaj s svojim ogromnim znanjem odpira nove strani naše plesne zgodovine; pa Jasna Knez, najpomembnejšo osebnost slovenske plesne alternative; Majo Milenovič, odkritelj sezone, ki se je iz Maribora odpravila na šolanje v London in zatem še v New York, kjer zdaj dela. Razvila se je v sijajno plesalko in vrhunsko koreografsko osebnost (inovantno nam je predstavila S. Becketta), s katero bi morala jugoslovanska gledališča vsekakor računati.

NIKO GORŠIČ
Foto: LADO JAKŠA

KRESNIK

Že v drugi številki naše revije smo pisali o skladbi Kresnik tržaškega skladatelja Fabia Niederja, ki je bila izvedena na lanski Štajerski jeseni. Osnova skladbe je stara slovenska ljudska pesem Kresna noč. Po podatkih, ki so bili na razpolago na koncertu, povzemamo o tem za nimivem delu nekaj več podrobnosti, saj mislimo, da bi ga bilo primerno izvesti tudi pri nas.

Skladatelj Fabio Nieder (1957) pravi, da je v tej pesmi našel nekaj magičnega. Pesem je odkril leta 1978 in dobil vtis, da gre za prastaro melodijo in da še ni slutil, kako pomembna bo

pesem za njegovo prihodnost. V slovenski knjižnici v Trstu je nato našel ustrezno literaturo, ki jo je pregledal in ki se nanaša na običaje, navade in šege v slovenskih kmečkih vaseh okoli Trsta ob kresovanju (23. junij). V njih je začutil prastare sončne običaje, ki se stapljajo s krščanskimi elementi. Prastari duh ognja — Kresnik — se je spremenil v krščansko figuro Janeza Krstnika. Ko je proučil te folklorne vire, je že pred 10 leti prvič uporabil ljudsko pesem Kresna noč. Sestavljali so jo trije večkrat očarljivo negibno ponovljeni toni in njegova predstava o Kresniku je že takoj določila osnovno strukturo in s tem kompozicijo. Magična prisotnost slame obsega vidne in slišne elemente Kresnika: osem slamnatih bičev — tolkalcev in nevidni dečki, slami podobni šumi zbora, doseženi s pomočjo soglasniških učinkov in s papirjem prepariranim klavirjem kakor tudi — na vidni ravni — slamnata maska in kostum igralca (Kresnika). Celoten zvok dela se podreja prasketanju ognja in šelestenju slame. V tem gledališču se razblinijo vsa pričakovanja občinstva, slabo osvetljeni duh Kresnik ostaja kot prikazen iz Brechtovega gledališča ves čas skoraj negibno čepeč na podiju, medtem ko za odrom nevidni dečki pojejo in se premikajo kot metafora sonca od leve proti desni (njihov ton je ves kot sonce, sole, sonne). Na običajnem mestu gledališkega dogajanja stojijo okrog klavirja zbor in tolkalci. Hipotetičnemu dogajanju ustreza čista glasbena forma. Vsak na določen prostor fiksirani tolkalni instrument predstavlja simbolični signal. Bistveno za dojemanje strukture je zato gibanje zvokov in šumov v prostoru. Svobodnemu, skoraj improvizacijskemu začetku dela sledi nato v sredini dela s strogim kanonom realizirana forma, na zaključku pa se spet ponovi začetna situacija. Makro strukturo dela Nieder primerja z goro, katere spodnje dele pokriva gozd, ki nato preide v ledenik. — Tekst sestavlja le sedem besed, od katerih so prve štiri (pojejo jih mladi glasovi) vzete iz slovenske ljudske pesmi Bog daj dober večer, ostale tri pa iz Paula Kleeja Tropfen von Tief. Posebnost teh različnih glasov dobro izraža po Niederju posvetno-duhovno naravo slovenskega praznika Kresovanja.

LUČKA WINKLER

ABONMAJSKI KONCERTI V MARIBORU

V letošnji koncertni sezoni bo v Mariboru 11 abonmajskih koncertov, največ (5) bo komornih, trije simfonični, ostali pa bodo recitali. Vsi koncerti bodo v unijski (trenutno edini primeri) dvorani. Na prvem koncertu je v okviru Dnevov kulture Beloruske SSR nastopil **Komorni orkester iz Minska** s solistko, violinistko Olgo Parhomenko, dirigiral je Genadij Provatorov. Program koncerta je bil sestavljen s poudarkom na baroku in klasicizmu, predstavili so tudi delo rojaka L. Abeiloviča. Izvrsten godalni ansambel in solistka (nastopili so tudi v Ljubljani) so na mah osvojili številno občinstvo in se zahvalili tudi z dodatki. Sledil je simfonični koncert. Nastopil je **Simfonični orkester Opere SNG Maribor** s solistom, klarinetistom Alojzjem Zupanom in dirigentom Markom Munihom. Klasično sestavljen program je obsegal novo slovensko delo »Sen prve mladosti« Pavla Mihečiča (posvečen

M. Munihi), solističen koncert (Webrov Koncert za klarinet in orkester št. 2 v Es-duru) in eno najbolj priljubljenih simfonij, Beethovnovi Simfonijo št. 5 v c-molu. Mariborski glasbeniki so se pod vodstvom izkušenega dirigenta zelo dobro izkazali. Vsi izvajalci so bili deležni pravih ovacij nabitno polne dvorane.

Na tretjem abonmajskem koncertu so nastopili gostje iz Italije, **Komorni orkester Padova in Veneto**. Bil je to baročni koncert z dell italijanskih (Albinoni, Tartini, Vivaldi) in nemških (Pachelbel, J. S. Bach) mojstrov. Solista sta bila violinista Lidia Kantardijjeva in Piero Toso, ki je tudi dirigiral. Višek večera je bil znani Bachov Koncert za dve violini in godala v d-molu. Znani ansambel in solista so prepričali z zrelo in muzikalno interpretacijo, lahko pa bi jim očitali nekoliko (za baročni stil) preveč agogike.

Znana zagrebška umetnika **Dunja Vejzović**, mezzosopran in **Darko Petrinjak**, kitara in lutnja, sta nastopila z recitalom, ki sta ga imela pred letom tudi na Poletnih igrah v Dubrovniku. Pravkar je izšla tudi njuna plošča. Večer je bil posvečen izključno španski glasbi, zgodovinskemu prikazu španske vokalne glasbe in glasbe za lutnjo in kitaro od 13. do 20. stoletja. Zvrstili so se gregorijanski korali, pesmi renesančnih mojstrov s spremljavo in tudi brez nje, ciklusa znanih novejših mojstrov Granadosa in de Falle ter dela za solo lutnjo in kitaro. Umetnika sta se izkazala kot tenkočutna, prefinjena komorna glasbenika, le unionska dvorana je prevelika za tak intimen komorni koncert.

Sledil je ponovno simfonični koncert, gostoval je **orkester Slovenske filharmonije**, dirigiral je Samo Hubad, solistka je bila mezzosopranistka Sabira Hajdarović. Tudi filharmoniki so začeli s slovenskim delom, s Koncertom za orkester Daneta Škarla. V Wagnerjem ciklusu Wesendonck Lieder smo spoznali S. Hajdarović kot kultivirano koncertno pevko z lepim polnim glasom. Oboist Drago Golob je bil solist v Koncertu

za oboo in godala D. Cimarose, ki je v originalu sonata za čembalo (šele 1942 jo je A. Benjamin priredil kot koncert za oboo). Sklepna točka večera je bila Haydnova Simfonija št. 104 v D-duru, »Londonska«. Izvrsten simfonični korpus in dirigent sta pokazala svoje vsestranske kvalitete.

Šesti abonmajski koncert sta zapolnila gosta, francoski violinist **Pierre Hommage** in italijanska pianistka **Giuliana Gulli** z večerom sonat nemških skladateljev Beethovna, Brahmsa in R. Straussa. Bili smo priče poglavljenemu muziciranju, pianistka je bila za spoznanje nad violinistom. Škoda, da je bil klavir povsem odprt, prekril je violino, zlasti v nižjih legah.

Mariborski ljubitelji koncertne glasbe so že vajeni zmrzovati v unionski dvorani sredi zime, zato so koncerti v tem času slabo obiskani. Ni prijetno dve uri sedeti v plaščih in mrzli dvorani!

MIRA MRACSEK

ŠTIRJE GLASNIKI SLOVENSKE GLASBENE POUSTVARJALNOSTI

V času, ko občudujemo izredno gibčnost smučarjev, nenadkriljivo spretnost drsalcov, neverjetno nezmotljivost šahovskih prvakov, vse premalo pozornosti posvečamo tistim mladim in najmlajšim glasbenim interpretom, ki nas na svojih koncertih presenečajo z nezmotljivo igro, zavidljivim sporedom in muzikalno zrelostjo, posledico miselnih in čustvenih vrednot v njih.

Tesno zapored so se konec januarja in v začetku februarja zvrstili v veliki dvorani Ljubljanske filharmonije in Cankarjevem domu štirje instrumentalisti, ki že spadajo v vrhunski razred naše poustvarjalne umetnosti: čelist M. Iloš Mlejnik, violinist Tomaž Lorenz, umetnik na kljunasti flavti, Klemen Ramovš in flavtist Cveto Kobal.

Prva dva že uživata tudi zunaj Jugoslavije upravičen ugled v igri, ki je tudi tokrat navdušila. M. Mlejnik zna iz svojega instrumenta izvesti dinamično zelo pestro igro, ki ne oblikuje mojstrsko le velikih glasbenih lokov, ampak tudi drobne motive; celo posameznim tonom vzdihuje očarljivo zvočnost. Vključil je v tehnični spored zadnjo Beethovnovi sonato za čelo, ki predstavlja svetski svet tega nenehnega iskalca novega glasbenega izraza tudi za ceno mrkega razglabljanja.

T. Lorenz se je odločil za češki spored, v katerem še vedno prednjači elementarni L. Janaček, medtem ko epigonski V. Novák čedalje bolj blede v družbi svojih rojakov. Z nepojmljivo pri-sebnostjo T. Lorenz leto za letom izvaja svoje pestre sporede na pamet s tako intenzivnim življenjem v glasbeni izraz, da potegne poslušalce v bogati svet svoje poustvarjalne fantazije.

Klemen Ramovš je zagnan propagator igre na kljunasto falvto, ki je bila v dobi glasbenega baroka zelo cenjen instrument. Čeprav je na preprosti ravni dostopna tudi mladini, zahteva v mojstrovinah baročnih skladateljev veliko razgledanosti in spretnosti. Do kod ti dve lahko sežeta, je K. Ramovš pokazal v izvedbi obširne solo-sonate J. S. Bacha, transkripciji mojstrove violinske sonate v a-molu.

Vrsto uspešnih solističnih nastopov je zaključil najmlajši med njimi, flavtist Cveto Kobal, ki zna svojemu instrumentu dati tisti lesk in igri na njem tisto eleganco, ki premošča posledice njegove siceršnje krhkosti.

Pohvalno je treba omeniti sodelavce naštetih: pianiste J. Šetinca, A. Šček in A. Jarčaččembalisti A. Missona in čelista A. Mordeja.

P. Š.

SLOVENSKI GLASBENI DNEVI 87



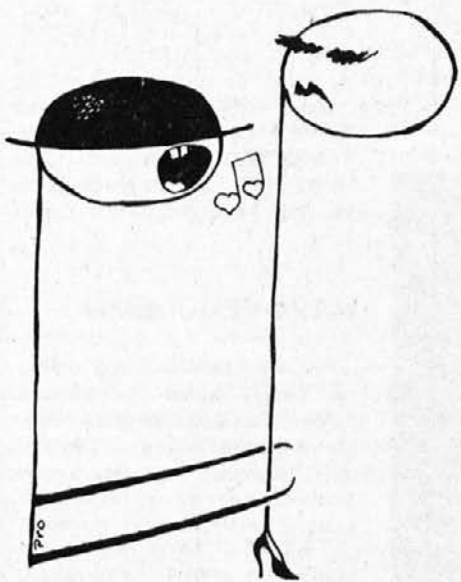
Slovenski glasbeni dnevi

Slovenski glasbeni dnevi imajo očiten namen postati tradicionalni, tako bodo letošnji — drugič zapored — potekali v Ljubljani in na Zemonu med 31. marcem in 4. aprilom. Programski odbor dnevov — predsednik Primož Kuret, Leon Engelman, Janez Gregorc, Janez Höfler, Rok Klopčič, Marko Munihi in Milan Stibilj — je za osrednji del — strokovno posvetovanje izbral temo Vidiki sodobne glasbene vzgoje, torej temo, ki je spričo klavrnega stanja naše glasbene vzgoje sila žgoča in aktualna. Zato na tem mestu vabimo glasbene pedagoge, da se posvetovanj, ki bodo v Cankarjevem domu, udeležijo. Zagotovo bo veliko zanimivega in koristnega, saj bo predavalo 21 predavateljev iz 10 evropskih držav (največ iz ZRN in Avstrije, pa tudi iz Madžarske, ČSSR, Italije, NDR, Lichtensteina, Švice, Poljske in Nizozemske) ter deset domačih. Posvetovanje bo potekalo v treh tematskih sklopih; prva dva bosta obravnavala didaktična vprašanja glasbene vzgoje s teoretiškega in praktičnega vidika, tretji pa glasbeno vzgojo in kompozicijo — glasbene primere iz 20. stoletja. Med predavatelji so mnogi ugledni, strokovnjaki, ki so veliko publicirali na področju glasbene pedagogike in zagotavljajo strokovnost na evropski ravni.

Ob posvetovanju bodo, kot integralni del SGD, potekali koncerti slovenskih glasbenih del. Njihov namen je opozoriti domače (in z izmenjalnimi koncerti tudi tuje) občinstvo na slovensko glasbo in uveljaviti izvedbe del kar največjega števila slovenskih skladateljev. Na koncertih bo nekaj del izvedenih prvič, med izvajanimi bo tudi skladatelj Božidar Kos, ki sicer živi in deluje v Avstraliji. Od petih koncertov bo prvič eden namenjen tudi jazzu, v dvorcu Zemono se bo predstavil trio Silva Stingla. Novost bo tudi predstavitev Ptujске zbirke — delčka slovenske kulturne dediščine, s tem bo upoštevana baročna glasbena dejavnost pri nas, čeprav tujih skladateljev.

Obetajo se nam zanimivi glasbeni dogodki, s katerimi bo tudi slovenska glasba dobila pridobitev, na kateri se bo lahko soočila z javnostjo, tako kot imajo take prireditve že vrsto let druge umetnosti — gledališče, film, grafika...

ROMAN RAVNIČ



BANG JOHNA RUTTERJA MLADINSKA OPERA?

V pestrih prednovoletnih dneh je bila v srednji dvorani Cankarjevega doma premiera predstave z naslovom Bang, ki jo je organizator v programskem listu predstavil kot mladinsko opero. Angleško delo skladatelja Johna Rutterja in tekstopisca Davida Granta so naši igralci in pevci z režiserjem Alešem Janom ter dirigentom Mariom Rijavcem postavili na oder z veliko mero domiselnosti in izvajalskega žara, odlikovali so se predvsem tenorist Karel Jerič, mezzosopranistka Sabira Hajdarović in baritonist Jože Humer ter mladi pevci — člani APZ Tone Tomšič. Kljub temu mi ne da miru vprašanje, zakaj je to delo zašlo na naš oder. Razen glasbe, ki je prijeten, okusen musical na osnovi starih angleških pesmi, je vse drugo temačno in pesimistično, brez humorja in poante. Izsek iz tragične angleške zgodovine, krvavo kaznovana zarota iz začetka 17. stoletja se sklene z zanosnim Agnus Dei... Dvomim, da naše poslušalstvo podrobno pozna angleško zgodovino, zato samo besedilo ne prinese drugega kot grozljivo dramo, ki se precej brezizhodno izteče. Delo je v Veliki Britaniji le ena od izobraževalnih odrskih postavitev, ki jih tam ne manjka. Prav gotovo je to zanimiv način, kako mladim približati zgodovino, in vemo, da britansko ministrstvo za šolstvo vsako leto razpisuje nagrade in naroča takšna gledališka in glasbena dela. Žal pri nas mladinsko opero uprizorimo le vsakih nekaj let in lepo bi bilo, če bi skušali sile usmeriti najprej v lastno zgodovino in lastna dela.

KAJA ŠIVIC

**Dvorana SF, 24. 1. 87, 2. koncert
zborovskega abonmaja
Mladinski pevski zbor iz Fellaha,
ZR Nemčija, dirigent Alfons
Scheirle**

Zbor, ki bi pri nas sodil v kategorijo mladinskih mešanih zborov, je pevski sestav, kakršnih je kljub znameniti pevski množičnosti v Sloveniji morda deset (?!). Zato je uvrstitev takega zbora v zborovski abonma popolnoma upravičena. Zbor se je predstavil z lepo oblikovanim zvokom, solidno vokalno izobrazbo, zborovsko disciplino in z nekaj dobrimi solisti. Dirigent svoj posel obvlada in mladih glasov ni nikjer eksponiral, morda v škodo obsega dinamike in delno interpretacije. Program je bil za naše prilike neobičajen; prvi, sakralni del je bil rahlo enoličen, čeprav so izvajali zahtevna dela, drugi, pestrejši in precej zabavni del pa bi lahko mirno utrpel kakšno skladbo, ki ne sodi na »(za)resen« koncert, kljub temu da mladi pevci (15 do 23. let stari) take

reči radi pojó. Občutno premalo je bilo v programu mladega zbora mlade glasbe, s tem pa ne mislim, da koncert ni bil za obiskovalce poučen.

ROR

Simfoniki RTV — Ljubljana poživljajo svoje abonentske sporede z redkeje izvajanimi skladbami najraznovrstnejšega kova. V petek, 23. januarja, je v Cankarjevem domu najprej zazvenela živahna in predvsem zabavna uvertura k operi Semiramis G. Rossinija. Sledila ji je tenkočutna Serenada za tenor, rog in godala angleškega skladatelja B. Brittna, ki si je zanjo izbral pesnitve iz prejšnjih stoletij in jih ovil z žlahtno glasbo izjemno pretanjene zvočnosti. Koncert je sklenila II. simfonija finskega skladatelja J. Sibeliusa. Njeni glasbi, ki niha med postavljatvostvom in razneženostjo, tudi izvrstno podkovani ameriški dirigent Robert Gutter ni mogel vliči več neposrednosti in prikupnosti. V Serenadi sta se zelo dopadljivo uveljavila hornist J. Falout in tenorist B. Robinšak.

P. Š.

Misty In Roots, hala Tivoli, 21. december

Korekten, profesionalno izveden reggae koncert in nič več. Njegov enkrat bolj, drugič manj osladen »zabavniški« dolgčas (očitno bi se moral pred njim nujno nabasati z jah sensimillio) je imel le dva vrhunca, prvega v zadnji tretjini uradnega dela koncerta, ko so Misty vanj končno vnesli tudi temnopolto urbano tenzijo in ostrino, ter drugega v njegovem velikem finalu, ko se je od vsega »dobrega« odrgalo pred tem prav cenenu in preveč izpostavljenemu saksofonistu in je ta v naše uboge glave spustil pravi plaz improviziranega drvenja.

PBČ



Misty In Roots v Ljubljani. Foto: Božidar Dolenc

Big band RTV Ljubljana, Cankarjev dom,

Zamudil sem tričetrt ure koncerta (upam, da je bil to njegov najboljši del) in uspelo mi je slišati le čudovito balado, ki jo je Janez Gregorc napisal za pozavnista Emila Spruka. V drugem delu sta se predstavila tuja gosta — danska pevka Hanne Boell in nemški kitarist John Schroder, ki sta septembra z velikim uspehom nastopila z našim Big bandom na Nordring Gala International. Tokrat sta me oba razočarala, še najbolj zanimiv je bil Privškov aranžma Milesove So What. Orkester se je odlikoval z ubrano, brezhibno in precizno igro, njegovi solisti pa so odigrali nekaj dobrih in nekaj manj dobrih solov. Končno je bil tudi zvok v dvorani znosen, kar v CD običajno pogrešamo. V celoti (manj prvih 45 minut) je prireditev izzvenela nekoliko preveč rutinsko in brezkrvno, čeprav je treba povedati, da se je občinstvo odzvalo z razkošnim in naklonjenim aplavzom.

J. A. H.

mnogih ansamblov, organizacij in ustanov, v katerih je Ivo Vuljevič deloval. Še posebej se je od njega poslovila Glasbena mladina — bil je eden njenih ustanoviteljev, dolgoletni predsednik Glasbene mladine Jugoslavije in tudi njen častni predsednik.



Ivo Vuljevič

**NAGRADE
OB KULTURNEM
PRAZNIKU**



**V ZAGREBU
SO SE POSLOVILI
OD IVA VULJEVIČA**

V prvih dneh februarja je preminil Ivo Vuljevič, eden tistih kulturnih delavcev, ki je pol stoletja posvetil nesebičnemu delu in intenzivnemu pospeševanju glasbene kulture na Hrvaškem in v celi Jugoslaviji. Bil je ne le organizator in pobudnik skoraj vseh zanimivih glasbenih akcij, od festivala Glasbena tribuna v Opatiji pa do Glasbenega bienala v Zagrebu, bil je tudi velik poznavalec in ljubitelj dobre glasbe, kar je oboje bogatilo delovanje

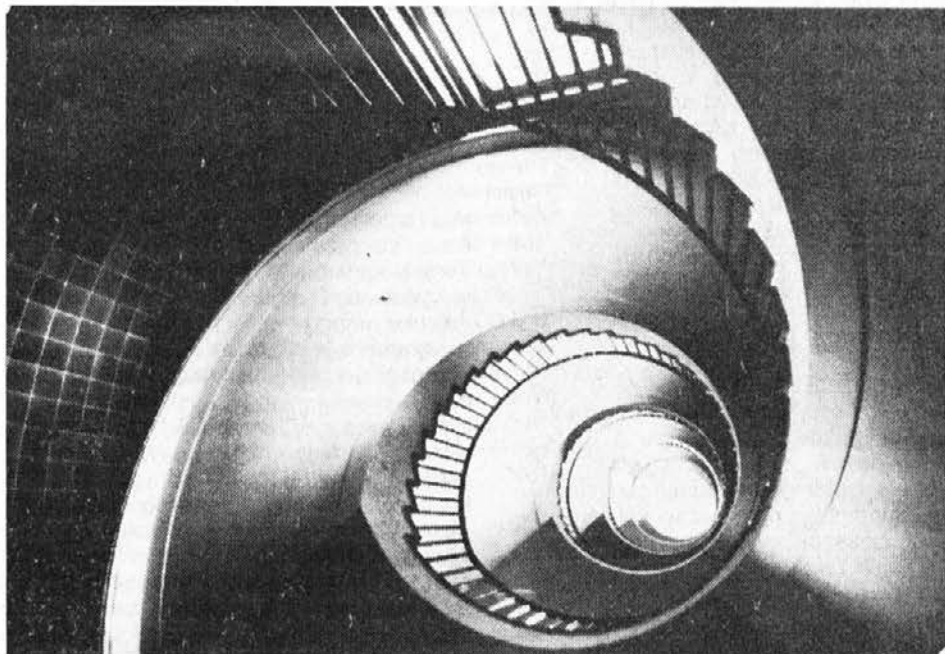
V glasbenem dogajanju lanskega leta sta ob slovenskem kulturnem prazniku prišli na površje dve glasbeno-gibni stvaritvi: za koreografijo večera BALETNI TRIPTIH je nagrado Prešernovega sklada prejel **Milko Šparemblek**, za izredno zanimivo sodobno glasbeno-scensko delo FAUVEL 86 (o katerem smo v 1. številki že pisali) pa so nagrado Prešernovega sklada dobili ustvarjalci skladatelj **Lojze Lebič**, zborovodja APZ Tone Tomšič **Jernej Habjanič** in koreografinja **Ksenija Hribarjeva**. Glasbena mladina iskreno čestita!

NAPOVEDUJEMO

Prireditve **Cankarjevega doma, Ljubljana**. 2. marca — mednarodni mojstrski ciklus z **Michaelom Pontijem** (klavir), 9. marca — **Trio Lorenz**, 12. marca — predstava nove plošče **Quatebriga** — 25 članski orkester in Andy Harwood (saksofoni), 17. marca — Mladi mladim, 19. marca — klavirski recital **Igorja Dekleve**, 20. do 22. marca — 10. srečanje jugoslovanskih umetnikov balata

Prireditve **Festivala** — 25. marec — **Sofijski solisti**.

GLASBA XX. STOLETJA



Varèsejevi tonski grozdi in njegova predstava o umetnosti šumov je bila v Anaklasis uresničena na poseben način: na godalih je bilo treba igrati grozde velikega obsega, sestavljene iz četrtonskih stopenj in z menjajočim močnim vibratom. S tem je Penderecki prekril mejo med tonom in šumom.

Penderecki je uporabil tudi Varèsejevo idejo o osamosvojitvi tolkal in dal tolkalom osrednjo vlogo. Šel je še korak dlje in dal godalom včasih funkcijo tolkal: s posebno tehniko igranja z lokom ali trkanjem prstov na trup instrumenta. Zvočni poskusi Johna Cagea so vsekakor našli svoje nadaljevanje spet v Anaklasis. Vse pa je podrejeno skladateljevi ideji o prevladi zvočne barve.

V takšni »barvni kompoziciji« imajo toni z določeno višino podrejeno vlogo. Tam, kjer nastopijo posamezni toni, prispevajo le k obogatitvi zvočnih barv. Takoj pa jih nadomestijo nedoločene tonske višine ali jih zvočno prekrijejo, zakrijejo.

Beseda Anaklasis pomeni prelom svetlobe. Podobno kot se pri izhodu iz prizme zlomi svetlobni žarek, tako je v Anaklasis zvočni material »zlomljen«, se pravi, zoperstavljen v bogatih kontrastih. Oglejmo si skladbo nekoliko pobliže!

Sestavljena je iz več večjih delov:

I. Dominantni zvok z določeno tonsko višino, ki je določene igralske tehnike (grozdi, glissando, hitri tremolo, močan in počasen vibrato, igra z dušilom ali brez njega, zburjanje tona z lesenim delom loka, blizu kobilice, med kobilico in držalom strun, igranje najvišjih tonov) tako zabrisana, da je poslušalec ne more določiti: toni se bližajo šumom.

II. Dominantna tolkala in šumi z nedoločeno tonsko višino. Sodelujejo različni instrumenti, kot so ksilofon, vibrafon in zvočniki. Pa tudi klavir, čelesta in harfa s kratkimi, tolkalom podobnimi zvoki. S tem nastaja vtis, da prevladujoči tolkalni zvoki in šumi občasno prihajajo v določeno tonsko višino.

III. Dominantni zvok godal z določeno tonsko višino, ki pa spet zaradi posebnega načina igranja instrumentov ni jasna. Dolžine, iz grozdov sestavljeni zvoki, se mešajo na koncu s posameznimi zvoki tolkal in se nato razrešijo.

Skladba se konča tako, kakor se je začela: s posameznimi absolutno določenimi toni. Na začetku je bil le posamezen ton, na koncu pa skladatelj dosega tri zaključne tone na nenavaden način: tri strune odprtega klavirja igra pianist s prsti, s čimer doseže tolkalnemu zvoku podoben učinek. Odlomka I in II z določenimi in nedoločenimi višinami se v odlomku III združita.

Zdi se, kakor da se je v skladbi Krzystofa Pendereckega Anaklasis uresničila Schönbergova vizija prihodnosti o glasbi zvočnih barv. Od poslušalca pa zahteva takšna skladba ustrezno vajo in pripravljenost, da se poglubi v to povsem novo in novatorsko zvočno dogajanje.

(se nadaljuje)

Foto: LADO JAKŠA

The image shows a page of a musical score for the piece 'Anaklasis'. It features several staves of music with complex notation, including dynamic markings such as 'sub pp' and 'p', and performance instructions like 'gliss' and 'vibrato'. The score is written in a style characteristic of Penderecki's experimental music, with many notes beamed together and some notes marked with 'x' to indicate specific techniques. The page is numbered 'ca 35' at the bottom left and 'ca 25' at the bottom right.

K POSLUŠANJU CARL ORFF CARMINA BURANA



Carl Orff

Po eni od izvedb scenske kantate Carmina Burana je nek kritik Orffu odkrito povedal: »Vaša glasba je, preprosto rečeno, preveč groba! Moj ideal je Mozart, on je ustvarjal glasbo, ne hrup!« »Hrup, hrup!« je blago ironiziral Orff. »Moja glasba je napisana za generacijo z velikimi koncertnimi dvoranami in velikimi orkestri, za generacijo, katere sluh je vaju velemestnega hrupa, ne pa tišine, kakršna je bila pred stopetdesetimi leti.« »Toda danes še vedno poslušamo Mozarta,« je vztrajal kritik »ne glede na vašo teorijo o jakosti zvoka. Vseeno vztrajam ob imenu Mozart, ob imenu, ki se končuje z zlogom zart (nežno)!« »Če pa je stvar samo v tem, kako se končuje ime«, mu je odvrnil Orff, »se moje končuje s ff (fortissimo).«

Anekdota dovolj jasno pove, kakšne težave so imeli samosvoji ustvarjalci s tistimi kritiki, ki so smatrali, da se je glasbeni napredek končal s klasiki in romantiki. Toda bavarski skladatelj CARL ORFF (1895—1982) v primeri z nekaterimi svojimi sodobniki ni v glasbi uporabljal nič novega; vztrajal je pri diatonični melodiki, tonalnostih dura in mola ter preprostih pesemskih oblikah. Ker je njegova glasba večinoma namenjena glasbenemu odru, je bila zares nova le zamisel glasbenega gledališča z novo spojitvijo osnovnih scenskih elementov — besede, giba in glasbe, ki povezuje sodobni izraz s starimi oblikami evropskega gledališča od starogrške tragedije dalje. Kaj je potem motilo kritika?

Scenska kantata CARMINA BURANA (Beurenske pesmi), ki so jo prvič izvedli 8. junija 1937 v frankfurtski Operi, je na evropskih odrih prav zaživela šele po 2. svetovni vojni. Osnova so ji besedila, ki so jih našli v rokopisu iz samostana Benediktbeuren na Bavarskem; čisto posvetne pesmi in pesmice, ki so jih v 12. in 13. stoletju napisali potepuški študentje in mladi duhovni v latinščini, stari nemščini in stari francoščini. Carmina Burana je delo za soliste (sopran, tenor in bariton), veliki in mali

mešani zbor ter plesalce, s spremljavo instrumentov, v treh glavnih prizorih (Pomlad, V krčmi, Sodišče ljubezni) s prologom in epilogom. Dogajanje je postavljeno v čas nastanka rokopisa, izvajati pa ga je mogoče tudi koncertno.

Kot prvi list iz rokopisa pokaže veliko kolo boginje sreče in usode vzpon, vrhunec in zaton človeškega življenja, v tem primeru kralja; tako se začne in konča tudi Orffovo delo s podobo neustavljivo vrtečega se kolesa Fortune. V delu se vrstijo pomladne, plesne in ljubezenske pesmi, pa robate vagantske zabavljivke in bučne napitnice, postavljene v svobodno zaporedje slik — kot od življenja pijana mešanica sreče in ljubezni, vina in pomladi, čudaških čenč in naključij usode. Sprva se zdi, kot da je ritem glavno gonilo te glasbe, pomalem pa dojamemo, kolikšna umetnost je pravzaprav uglasbiti kitično pesem tako enostavno in učinkovito, da je ravno njena melodična preproščina ob krepki ritmični podlagi tisto, kar navduši. In prav na kitičnih pesmih temelji celotna zgradba scenske kantate Carmina Burana — zborovske pesmi, melizmatični recitativi in kratki plesi. Melodije prinašajo različna čustva, elementarni ritem naravnost zahteva plesno poustvaritev, glasba so očarljiva ritmična in zvočna vzburjenja. Povsod je prisotna občudovanja vredna skladateljstva iznajdljivost; uporablja starinske, zgodnje načine muziciranja — ostinato, recitacijo, melizme, psalmodiranje, organum, fauxbourdon.

Skoraj čarobne učinke dosega njegov orkester, veliko nasprotje romantičnemu. Godala so v ozadju, levji delež prevzemajo tolkala — zvonovi, zvončki, ksilofon, gong, činele, pavke, bobni in druga tolkala, ki jim namesto nežne harfe pomagajo dva klavirja in celesta s svojim kovinskim zvokom ter trobila in pihala. Orkester odlikuje svetel zvok, iz katerega se jasno slišijo značilne tonske barve posameznih glasbil.

Orff je Carmina Burana kasneje povezal s Catulli Carmina (1943) in Trionfo di Afrodite (1953) v scensko plesno panoramo — triptih ljubezni z naslovom Trionfi. Iste elemente kot v svojih scenskih delih je Orff povezal tudi v Šolskih skladbah (Schulwerk), seveda jih je prilagodil sposobnostim otrok, tako kot svoj značilni instrumentarij, ki ga sestavljajo enostavna otroška glasbila — tolkala.

ROMAN RAVNIČ

BOWIEJEV EFEKT

Starše najstniških ljubiteljev rocka bo naslednja novica osupnila in obenem potolažila. Ameriški psiholog Harold Dengerink iz washingtonske državne univerze je namreč odkril, da tisti, ki uživajo v glasni glasbi, manj trpijo zaradi nje, kot pa tisti, ki jim taka glasba ni všeč.

Dengerink je dve skupini prostovoljcev izpostavil ali skladbi Davida Bowieja ali pa nečemu, kar je bil predvsem hrup, povzroččen s posebnimi filtri, ki so isti Bowiejevi skladbi odvzeli vse glasbene kvalitete. Kot



je za izpostavitvev intenzivnem hrupu značilno, so prostovoljci začasno oglušeli. Toda to se je pri tistih, ki uživajo v rockovski glasbi, po Dengerinkovih podatkih, dogajalo v mnogo manjši meri.

Dengerink je tudi odkril, da je taka začasna naglušnost manjša tudi pri kadilcih in drugih, ki so nagnjeni k zvišanemu pritisku. Zato sumi, da je ta izguba sluha povezana s krvjo, ki prihaja v notranje uho in da je to pretakanje krvi, ki celice oskrbuje s kisikom; in drugo hrano, moteno z glasno glasbo. Zaradi sile krvnega obtoka oseb z visokim krvnim pritiskom ne doletijo te težave s sluhom. Dengerink še ni našel odgovora, zakaj ima nagnjenost k poslušanju rockovske glasbe podobne učinke pri zaščiti sluha.

Trenutno raziskuje pretok krvi v notranjem ušesu morskih prašičkov, ki jih izpostavlja zvokom tiste jakosti, ki jo najstnik posluša na svojem walkmanu. Seveda pa je, po mnenju velikega strokovnjaka Dengerinka, težko raziskovati glasbeni okus morskih prašičkov.

P. A.

DEPECHE MODE: BLACK CELEBRATION MUTE / ZKP RTVL



Depeche Mode so na tiskovnem gradivu, ki ga je njihova založba Mute poslala novinarjem, ob izidu njihove prve male plošče spomladi 1981, kot zasedbo, ki naj bi najbolj vplivala na njihovo glasbo, na-



vedli duo Simona in Garfunkla, enega ključnih predstavnikov »nežnega« rocka s konca šestdesetih let (uspešnice *Sounds of Silence*, *Bridge Over Troubled Water*, *The Boxer*). Pri tem so imeli v svoji zgodnji, igračkasto-naivni fazi z omenjenima glasbenikoma in njuno čustvenostjo le malo skupnega. Toliko bolj pa njuni duhovi »strašijo« na zadnjih dveh velikih ploščah Depeche Mode, še posebno na *Black Celebration*, pri čemer med njimi in sodobnim pop okoljem Depeche Mode še zdaleč ne pride do takih kratkih stikov, kot bi jih dobili ob njihovemu trčenju z zgodnjimi Depeche Mode.

Depeche Mode v zadnjih letih odnaša v vedno bolj prevratniške pop vode. Zakaj prevratniške? Predvsem zato, ker njihov pop dobe, v kateri nastaja, ne prikazuje apologetsko, kot »srečni novi svet«, namenjen mladostnemu zagonu, sproščeni zabavi in srečni/nesrečni (zadnja možnost je edina »temna« tematika) ljubezni, tako kot to stalno počno instant pop zvezde od *Modern Talking* naprej. Na plošči *Black Celebration* namreč stori lažni mladostniški pop zanos samomor. Poleg tega je tudi večna tema popa — love, love, love — na njej obrnjena na glavo. Tako ta ne predstavlja več odrešenika, osebni izhod iz obremenjujočega vsakdana, ampak je prav tako ohlajena in odtujena kot vsi vsakdanji odnosi v poznoindustrijskem okolju. Odnos z drugo osebo lahko prinese le časovno omejeno zadovoljstvo, trenuten beg iz odtujenosti, osamljenosti, nato pa se znova znajdeš prazen in odtujen kot prej. Takih pretefov med trenutnim erotičnim zanosom in trdnimi tli na *Black Celebration* ne manjka. Tudi zaključek plošče je dokaj nepričakovan. V njem Depeche Mode oddajo za kanček pretirano solzav poziv k spreminjanju stvarnosti okoli sebe. No, kljub vsemu. Depeche Mode očitno dozorevajo.

Tudi glasbeno *Black Celebration* ni brez presenečenj. V nasprotju s preteklostjo Depeche Mode na njej skoraj na polovici skladb »pozabijo« na elektronske bobne kot enega temeljev trenutnega pop šmorna. Namesto tega so nosilci ritma na njej bas klaviatura ali pa šumi civilizacije. Sicer pa bi tudi skladbe z »normalnim« ritmom povprečno disco občinstvo le s težavo pogoltnilo, saj imajo te vse premalo »svetlega« zagona in preveč »temne« agresije. Depeche Mode so danes precej manj pri-

jetni, novopopovsko sprejemljivi. Tako se s posameznimi glasbenimi prijemi navezujejo na podobno osveščeno glasbo zgodnjih Human League (plošča *Reproduction*), nekajkrat pa jim uspe pasti celo v strogo osebni pop v maniri ene ključnih britanskih alter pop skupin, *New Order*. Posebej velja omeniti tudi produkcijo glasu, ki se je zdaj znebil stare enoličnosti, kljub padcem v osladnost.

Pravzaprav moramo takoj na tej stopnji obravnave priznati, da se Depeche Mode tudi na splošno na *Black Celebration* stalno sprehajajo na nevarnem robu prepada osladnosti. Kljub temu pa le dvakrat ali trikrat zgrmijo vanj, medtem ko v ostalih primerih melodramo uspelo izrabijo in z njo celo prepričajo. To je doslej uspelo le redkim zasedbam popularne glasbe (recimo *Soft Cell* ali pa precej prej *Who*).

Pa se zdaj vrnimo na začetek. Depeche Mode danes podobno kot na začetku svojega delovanja iščejo dialog med aktualno glasbo osemdesetih let ter pop glasbo preteklosti. Na začetku je imela njihova igračkasta glasba še največ skupnega z glasbo najstniških »žvečilnih« pop skupinic šestdesetih in sedemdesetih let, po prelomni industrijski fazi pa so s *Construction Time Again* »priplezali« na položaje prepričljivega, s čustvenostjo nabitega in stvarnostjo obremenjenega popa, ki mu ne moremo več očitati cenenosti, popa, ki ni vezan le na malo ploščo, uspešnico, temveč na veliko ploščo kot enega temeljnih kamnov tehtnejše popularnoglasbene produkcije. In tu pridejo stari vzori neoblatenega dua *Simon & Garfunkel* prav. Pa čeprav ju lahko kot Duhova z veliko začetnico zaznamo le na kaki četrtini skladb z *Black Celebration*.

PBC

OD A DO Ž

afterbeat — (angl. after-po, beat-doba) 1. ton ali udarec tolkal, izveden s poudarkom na nepoudarjeni dobi ali pa na njenem nepoudarjenem delu, vrsta sinkope
2. jazzovski ritem s poudarjeno drugo in četrto dobo v štiričetrtinskem taktu

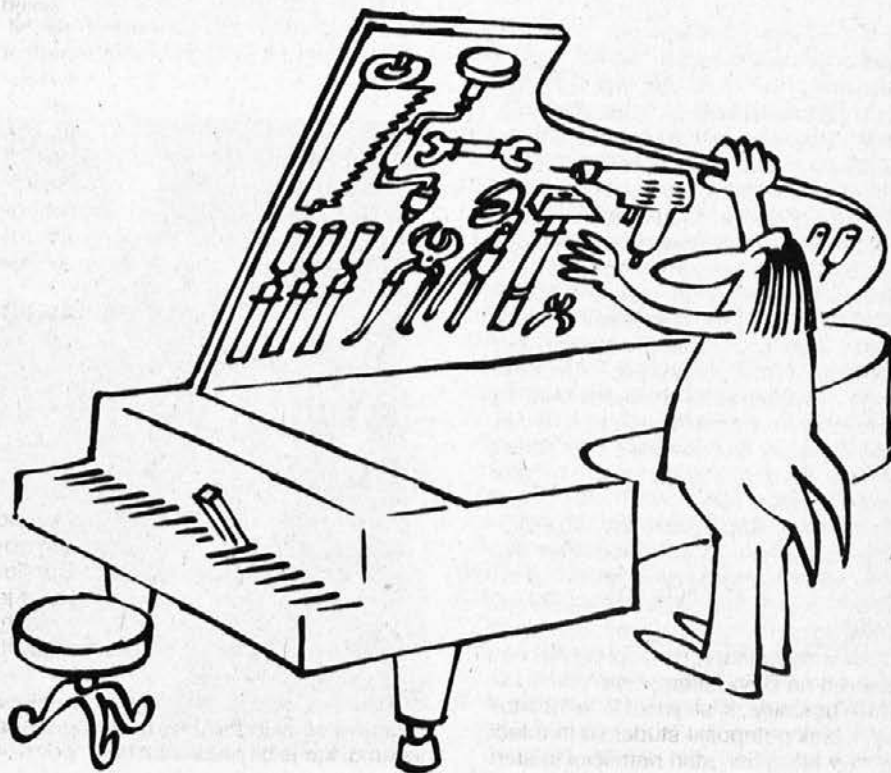
ambažura — iz fr. embouchure) z vajami dosežena drža ustnic in ust pri igranju pihal in trobil, ki omogoča ustvariti zeleni ton

impresarij → (iz ital. impresario) naziv za poslovneža, ki na Zahodu posreduje pri nastopih največjih zvezd operne in druge klasične glasbe

dulcijan — (dulzian, dolcian, dolzaine, dulcina, dulzaina) 1. srednjeveška različica fagota, ki je v drugi polovici 16. stoletja imel 7 luknjic spredaj in eno (za palec) zadaj, kasneje je spredaj imel 8 luknjic
2. ime za orgelski jezični register ozke menzure (tudi dulcijan-flavta)
3. oznaka za sordun

sordun — 1. pihalo iz 16. in 17. stoletja s cevastim nastavkom za pihanje ter dvojnistrnim jezičkom in tremi zaklopkami in 11 luknjicami; gradili so ga v štirih velikostih 2. krita jezična orgelska piščal

trombone — angleško in italijansko ime za pozavno (lat. bucina)



GLASBA ŠTIRIDESETH LET IN PETDESETH LET

K

akšen je bil umetnostni okvir, v katerem se je razvijala glasba štiridesetih in začetka petdesetih let? Zanj je značilen Sartrov ateistični eksistenencializem (*La nausée*, 1939, *Les chemins de la liberté*, 1945...), surrealistične težnje in nihilistični eksistenencializem (Ionescova drama *Plešasta pevka*, 1949, Beckettova Čakajoč na Godota, 1952, Cocteaujev film *Orphée*, 1949). V tem obdobju umre velik del utiralcev novih umetnostnih poti našega stoletja: Klee 1940, Kandinski, Mondrian, Munch 1944, Webern in Bartok 1945, Schönberg 1951. V arhitekturi to obdobje deloma zaznamuje pa še New Bauhaus v New Yorku, ki ga ustanovi Moholy-Nagy (1937), in predvsem vodilni francoski arhitekt Le Corbusier. Takoj po vojni se začne Picassovo bogato ustvarjalno obdobje. Amerika, kamor se pred nacizmom in vojno apokalipso zateče vrsta najpomembnejših evropskih umetnikov, in ki ima tudi velik lasten ustvarjalni potencial, razvija svoje nove pobude.

Naravoslovje in tehnika se razvijata v znamenju atomske energije, najprej, na žalost, v uničevalne namene, ki leta 1945 rodijo atomsko bombo, pomorijo tisoče nedolžnih ljudi v Hirošimi in Nagasakiju in pomenijo nenehni opomin in grožnjo človeštvu in sleherniku povojnih generacij.

Leta 1947 prvo reaktivno letalo doseže nadvzočno hitrost.

Vojna leta predstavljajo v evropski glasbi nekakšno veliko cezuro. V Nemčiji nacizem prepove vso napredno glasbo, še tisti redki skladatelji, ki ostanejo doma, se umaknejo v t. i. notranjo emigracijo — ali sploh ne komponirajo, ali pa partiture zaklenejo v predale za boljše čase. Tako leto 1945 imenujejo na primer »ura nič« v nemški glasbi. Obenem pa svoboda kljub težkemu družbenemu položaju v razrušenih deželah ljudi navdaja z optimizmom in jim daje nov ustvarjalni polet. Glasba, razumljivo, najprej postavi na piedestal pomembne novatorje predvojnega obdobja — v začetku predvsem **Stravinskega**, **Bartoka** in **Hindemitha**. Skladb, ki se zgledujejo pri njihovih delih, bi lahko nanižali kar lepo število, navdušeno sprejetih izvedb njihovih del pa prav tako. Tri skladateljska imena, ki v glasbenem svetu zablestijo po letu 1945, so **Dmitrij Šostakovič** (rojen 1906.), **Benjamin Britten** (rojen 1913), in **Olivier Messiaen** (rojen 1908).

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ, ki se je rodil in šolal v Petrogradu — kasnejšem Leningradu, je z devetnajstimi leti napisal prvo simfonijo in velja za največjega sovjetskega simfonika 20. stoletja. Njegova 7. simfonija, imenovana Leningrajska, je nastala leta 1941 v času nemškega oblega-

nja skladateljevega rodnega mesta. O njej je zapisal:

»... zamislil sem si jo kot glasbeno podobo najvišjega ideala v domovinski vojni. Delo me je popolnoma prevzelo. Ne divji zračni napadi ne mračno ozračje v obleganem mestu mi niso mogli preprečiti dotoka glasbenih misli... Delal sem z nečloveško zbranostjo.«

Po prvi izvedbi 1. marca 1942 v Moskvi in julijski ameriški premieri pod vodstvom dirigenta Toscaninija je simfonija hitro postala eno najpogostejše izvajanih sodobnih glasbenih del. Leta 1945 je glasbeni svet obkrožila skladateljeva 9. simfonija, v nasprotju s pričakovanji brez patosa, njegova najbolj radostna in sveža.

Tako kot Šostakovič je tudi **SERGEJ PROKOFJEV** (rojen 1891), za katerega so vojna in povojna leta bila zadnje ustvarjalno obdobje, v tem času veliko komponiral. (Prokofjev je v teh letih napisal na primer kantato Aleksander Nevski, klavirske sonate, operi Semjon Kotko in Zaroka v samostanu, patriotsko 5. simfonijo). Vendar je bilo to za oba skladatelja obdobje nenehnih ustvarjalnih stisk, vzponov in padcev v smislu družbenega ugleda, saj je sovjetska stalinistična oblast narekovala umetnost v duhu socialističnega realizma. Leta 1948 je tedanji visoki sovjetski politik Ždanov zapovedal: »Skladatelj je dolžan pisati skladbe, ki jih občinstvo razume!« in tej doktrini se je moral nekaj let po vojni

uklanjati ustvarjalni duh ne le v Sovjetski zvezi ampak tudi v drugih deželah Vzhodne Evrope pa tudi pri nas. Anglija je okroglih 250 let po Henryju Purcellu prispevala v svetovno glasbeno zakladnico velikega moža, **BENJAMINA BRITNA**. V glasbeno zgodovino se je Britten vpisal zlasti kot skladatelj z izjemnim občutkom za dramatičnost, za gledališko učinkovitost in svojsko čustveno glasbeno govornico. V mednarodno glasbeno areno je stopil zlasti po premieri opere Peter Grimes leta 1945, pa tudi z dve leti starejšo Serenado za tenor, rog in godala, s Sinfonio da Requiem in očarljivim Vodnikom po orkestru za mlade.

Francosko (prek svojega slovitega učenca Pierra Bouleza) pa tudi evropsko in svetovno glasbo je po letu 1945 s svojo enkratno pojavo zaznamoval **OLIVIER MESSIAEN**. Ta samohodni mistik, verni katolik, neutrudni prisluškovalec ptičjemu petju, odličen orglar je dejal:

»Težim za glasbo..., ki je nova kri, nov značilni gib, neznan vonj, vedno budna ptica..., glasbo, ki prinaša konec obdobja, vsepričujočnost, povečana telesa, božanske in nadnaravne skrivnosti, pravo teološko mavrico.«

Messiaen je prislunil bogastvu vzhodnjaških ritmičnih vzorcev in barvitosti vzhodnjaškega instrumentarija, to pa je znal združiti z evropskim občutkom za urejenost in sistem. Tako njegove skladbe — od značilnega Kvarteta za konec časa, ki



Benjamin Britten s svojim najljubšim pevcem Petrom Pearsom

ČETKA

ga je napisal leta 1940 v nemškem taborišču, prek prelestne simfonije Turangalila iz leta 1948 do prelomne klavirske skladbe Modes de valeurs et d'intensités ter vseh eksotičnih partitur, ki so polne ptičjega petja — kažejo izjemnega samosvojega avtorja, ki je ustvarjalne sokove črpal iz najrazličnejših glasbenih korenin, da bi zraslo enkratno novo drevo.

Ozračje, v katerem je v petdesetih letih lahko zrasla evropska glasbena avantgarda, so ustvarile tudi številne radijske postaje z naprednimi glasbenimi sporedi in z lastnimi orkestri, ki so največ izvajali prav sodobno glasbo. Zrasli so tudi novi festivali in oživeli nekateri predvojni festivali nove glasbe (na primer Donaueschingenski glasbeni dnevi), morda največjega pomena za evropsko glasbeno avantgardo, o kateri bo tekla beseda v naslednjem nadaljevanju, pa je bila ustanovitev **Poletnih tečajev za novo glasbo leta 1946 v Darmstadt**. **Wolfgang Steinecke** je želel s temi vsakoletnimi srečanji zgraditi mostove med starimi in mladimi, med predvojno in povojno generacijo za novo glasbo navdušenih glasbenikov. Prva leta so v Darmstadt spoznavali glasbo Bartoka, Stravinskega in Hindemitha, leta 1948 pa je tja iz Pariza prišel dirigent, skladatelj in profesor dvanajsttonske tehnike **René Leibowitz**, ki je slušatelje popeljal v svet Schönberga in Weberna. Odziv je bil neverjeten. Vpliv njune atonalne in dvanajsttonske glasbe je bil tako velik, da se mu

potem, ko je bil vpet v t. i. darmstadtški slog punktualne in serialne glasbe, ni mogel izogniti takorekoč noben sodoben evropski skladatelj. Če že drugega ne, se je moral vsaj opredeliti — za ali proti.

Schönberg je že od leta 1933 živel v ZDA, Webern pa je sicer med vojno ostal na Dunaju, vendar so mu bila vrata založb in koncertnih dvoran zaprta. Preživljal se je z izdelovanjem klavirskih izvlečkov orkestrskih partitur in s podobnimi deli, proti koncu vojne pa se je umaknil na Salzburško, v kraj Mittersill, kjer ga je leta 1945 pomotoma ustrelil nek ameriški vojak. Verjetno je prav ta skladatelj tragični konec prispeval, da je povojna avantgarda njega in ne Schönberga častila kot očeta nove glasbe. Prav pri najbolj vase zaprtem, najmanj spoznanem, najbolj neznanem Antonu Webernu so mladi, kot je zapisal muzikolog Honolka, iskali strogost zakona, saj je edini obetal, da jih kot Ariadnina nit popelje skozi labirint skepse. Ker je grozil popolni kaos, so se toliko bolj krčevito oklepali popolne determiniranosti tonskega gradiva, ki je po njihovem mnenju odlikovala Weberne skladbe. Največkrat jim je za izhodišče služila Webernova Simfonijska op. 21 iz leta 1928, ki traja manj kot 10 minut. Kompozicijski tehniki, v kateri je napisana, so glasbeni analitiki nadeli ime **dodekafonski punktualizem**. Bistvo njenega prvega stavka je kanonično prajeranje tonske vrste (serie) in njenih va-

riant ter vključevanje ritmičnih vrst, drugi stavek pa je tema z variacijami, v kateri je uporabljena palindromna vrsta, pa tudi same variacije so grajene zrcalno.

Od tod do serialne glasbe »darmstadt-skega sloga«, ki je pravzaprav najbolj značilna za konec štiridesetih in začetek petdesetih let našega stoletja, je le še majhen korak. Zanimivo pa je, da je **prvo serialno delo** nastalo zunaj tega glasbenega kroga — bila je to že omenjena **Messiaenova klavirska skladba Modes de valeurs et d'intensités**, v kateri je skladatelj uporabil vnaprej postavljene vrste (serije) ob tonski višini razširili še na druge parametre zvoka — na trajanje tona in na artikulacijo. Messiaen je to skladbo verjetno napisal kot nekakšno študijo in se s serialno tehniko kot dogmo, kakršna je ta postala, ni več dosti ukvarjal.

Za obdobje, o katerem govorimo, je značilna tudi prav ta zjetost v sponi sistema; problem nedogmatske rešitve serialnosti je šele kasneje rešil **Pierre Boulez** in za prelomno skladbo bi lahko postavili njegov ciklus *Le marteau sans maître* (Kladivo brez gospodarja) iz let 1952-54.

Na drugi strani oceana je na začetku petdesetih let tudi **John Cage** glasbo pripeljal do točke, od katere v isti smeri ni bilo več poti naprej. Potem ko je v letih 1946-48 napisal najbolj ambiciozno delo za pripravirani klavir *Sonatas and Interludes*, je leta 1951. leta v klavirski skladbi *Music of Changes* uporabil naključne procese pri samem komponiranju (amerikaniziral je vzhodnjaške postopke iz kitajske »knjige sprernemb« *I Ching* in za vsak ton določil zvočne parametre z metanjem kovancev) in leto dni kasneje izzval glasbeni svet s skladbo *4'33"* za klavir ali katerikoli drug instrument.

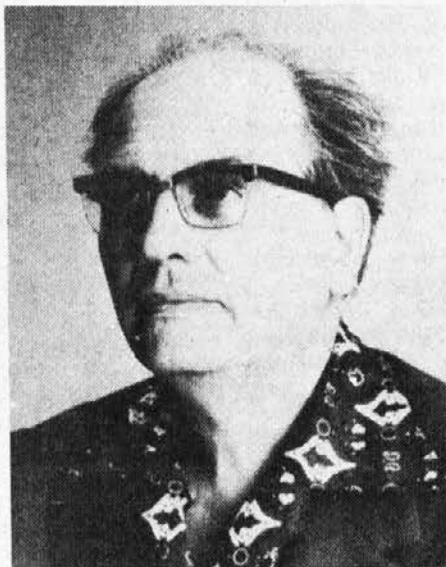
(V teh štirih minutah in 33 sekundah izvajalec samo tiho sedi oziroma stoji z glasbilo na odru, s čimer želi Cage reči: »odprite ušesa, glasba je lahko vse, kar slišimo okrog sebe«.)

Taka je torej glasbena podoba na začetku petdesetih let, ki pomenijo začetek pohoda povojne glasbene avantgarde. Podoba je že dovolj raznolika in če ji dodamo še dejstvo, da je prav v tistem času z evropsko tradicijo neobremenjena ameriška glasba začela prodirati na staro celino (ta je prav v petdesetih letih spoznala Ivesa, Cagea in druge), je jasno, da je sredi petdesetih let moralo priti do pravega izbruha na glasbenem področju. Ob tem seveda ne smemo pozabiti, da je tehnični napredek prinesel tudi razvoj elektronskih glasbil. Tudi **elektronska glasba** se je razmahnila po letu 1950, leta 1948 pa je v Parizu Pierre Schaeffer utemeljil še konkretno glasbo — **musique concrète**, ki le deloma uporablja elektronsko proizvedeno zvočno gradivo, v prvi vrsti pa naravne zvoke, ki jih z montažo ureja in elektronsko spreminja. **Z vsemi temi, še modernejšimi načini glasbenega izražanja pa se lahko srečate na deveti strani naše revije GM, v zapisu Glasba XX. stoletja, še posebno v njegovem 4., 5. in 6. nadaljevanju.**

Pripravila: **Mojca Menart**



Dmitrij Šostakovič



Olivier Messiaen

PISMA

Dragi mladi bralci in dopisniki, tokrat objavljamo dve pismi osnovnošolk z Broda pri Ljubljani. Preberite ju, ne bo vam žal. Oba spisa sta ne le prisrčne vsebine, ampak sta tudi jezikovno zelo dobro sestavljena, zato **BARBARO** in **GABRIJELO** nagrajujemo s knjigo **BESEDE SKLADATELJEV**.

Jaz in moja Flavta

Flavta, moja največja zmeta. Pihaj, pihaj, dokler se ne razpočiš, zraven pa imej še ravilno tehniko, glavo pokonci, odprtino na ustnicah dovolj veliko, udarjaj z jezikom in vse skupaj se sliši kot jok neprevitega dojenčka. To bi bilo nekako še znosno, če ne bi bilo izpitov, kjer moraš izvesti vse navedene elemente naenkrat in pri tem ohraniti mirne živce.

Čisto drugače pa je, če stojiš v koncertni dvorani pred izbrano publiko, pred z diamanti posutimi primadonami, kjer vsak košček damine ogrlice vzdihuje v želji, da bi te slišal. Stopiš na oder, premeriš publiko s priprtimi očmi, nastaviš flavto na ustnice ter... neka dama omedli. Toda ne daj se motiti, to je tvoj triumf. Začneš. Živahna in hkrati malo zasanjana glasba, ki se razliva po prostoru, izvabi iz publike tisti OH, UH, neponovljivo!

Glasba, ki je dosedaj kljub svoji živahnosti delovala dokaj umirjeno, se prelevi v grozno in precej bobnečo zadevo. Orkester, ki zapolnjuje preostali prostor, daleč zaostaja.

Tu je vrhunec, še malo, še čisto malo in... konec.

Buren aplavz, vstajanje publike in navdušeni vzkliki samo potrjujejo, kar že veš — nepojmljiv si.

Prikloniš se, vljudno pokažeš na flavto, saj je pri vsej stvari glavna igralka, in potem še na orkester, se zopet prikloniš, tokrat tako globoko, da skoraj poljubiš palec svoje desne noge, potem pa hitro za zaveso, na letalo in v Prago. Jutri pa še v Ženevo, Paris in...

»Barbara, daj, nehaj že fušat' in mi raje pridi nalupit krompir,« tuli mami iz kuhinje.

Kdo je rekel da »fušam«, je kdo rekel da »fušam«? Le solidno sem zaigrala Bachovo Badinerie! Ni res? Kar vprašajte publiko... aja.

BARBARA NEMEC, 8. r.
OŠ Ivan Novak-Očka
Ljubljana

Ljubezen do baleta

Kuhinjo, kjer trenutno pišem domačo nalogo, pridno ogreva radiator. V ušesa mi prihaja glas iz prižganega radija. Nenadoma — kot bi me nekaj zbadlo — se dvignem in se začnem gibati v ritmu glasbe. Straussov valček — moja priljubljena skladba.

Plier, relever, passer, ...; noge se mi kar same od sebe dvigujejo, roke pa nežno potujejo zdaj gor, zdaj vstran, zdaj dol. Naenkrat skočim v zrak in komaj pristanem, že se zavrtim. Vrtim se vedno hitreje, dokler... Oh, ti obrati! Tako so mi pri srcu. Pri vsakem plesu izvedem vsaj deset teh umetniških gibov, kakor da brez njih ni plesa.

Glasba se počasi oddaljuje, dokler dokončno ne utihne. Zadihana se zatečem k stolu in premišlujem. Misli mi begajo vse drugam kakor k domači nalogi. Nenadoma mi zaplešejo pred očmi dogodki iz prejšnjih let. Že se vidim v istem prostoru pred televizorjem. Menda naj bi čez dva meseca praznovala sedmi rojstni dan. Bilo je novo leto in na televiziji so predvajali balet. Tako lep kakor tedaj se mi ni zdel še nikoli. »Mami, rada bi postala baletka.« Vsa očarana od plesa sem se komaj zavedla svoje pravkar izgovorjene želje. »Ali si prepričana? Toliko je zanimivih stvari, toda ti mi izbereš ravno balet. Raje še malo premisli, ker je to zahtevna umetnost.« Mami je bila presenečena nad mojo odločitvijo. Bala se je, da bi me pogoste in težke vaje pri baletu preveč izčrpale. Toda jaz — trmasta, kot sem bila takrat — sem uveljavila svojo voljo in hočeš, nočeš, morala me je vpisati na to šolo.

Doma hranim že pet spričeval, vsa odlična. Šesto leto teče, kar hodim k baletu. Letos sem absolventka. Veliko plesov si moram še zapomniti, ker je to zadnje leto šolanja; zadnje leto mučnih vaj na drogu. Naslednje leto bomo le plesali in se vrteli ob klasični, morda tudi moderni glasbi.

Ples, luči, glasba — brez tega bi bilo moje življenje puho.

GABRIJELA KUZMA, 7. r.
OŠ Ivan Novak-Očka
Ljubljana

Prepričan sem, da je med vami še mnogo takih, ki jim pero gladko teče in jim je glasba blizu, zato vas ponovno vabim, da zberete voljo in pogum.

Da ne bomo predolgo ostali pri isti temi, saj smo na prvo prejeli nekaj prav imenitnih dopisov, tokrat razpisujemo knjižno nagrado za najboljši spis z naslovom **PREŠEREN IN GLASBA**. Mesec februar je eden tistih, ko ste se prav gotovo udeležili kakšne kulturne prireditve ali celo na njej nastopali, gledali ste kulturne televizijske oddaje, poslušali radio... Pričakujem torej vaše prispevke na to temo, prav tako pa bom vesel tudi tistih z drugačnim naslovom, saj je ta stran odprta vsem, ki bi se radi razpisali o svojih razmišljanjih in doživetjih v zvezi z glasbo. Čimprej se lotite dela, da bom vaša pisma lahko objavil že v prihodnji številki! Pa lep pozdrav.

VAS UREDNIK





KAJI

**REŠITVE KRIŽANKE
IZ 3. ŠTEVILKE**

Očitno so vas, dragi reševalci, naše tiskarske prebavne motnje in premaknjeni roki pošiljanja križank pošteno zmedli. Tako nam je tokrat na koncu na rešetju ostala le ena pravilna rešitev. Že drugič v dveh zaporednih številkah se je med nagrajenci znašla **Mojca Pavlič** iz **Kranja**, ki bo tako prejela podvojeno količino plošč.

Rešitev pete letošnje križanke nam pošljite v **dveh tednih po prejemu številke**. Naš naslov je seveda še vedno: **REVIJA GM, Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA**.

Pravilno rešena križanka je (vodoravno): **KV, Dvorak, absint, reverz, Claudia, arena, Kius, oho, Mosez, OC, Selan, oči, Islamabad, dren, Kekkonen, sloka**



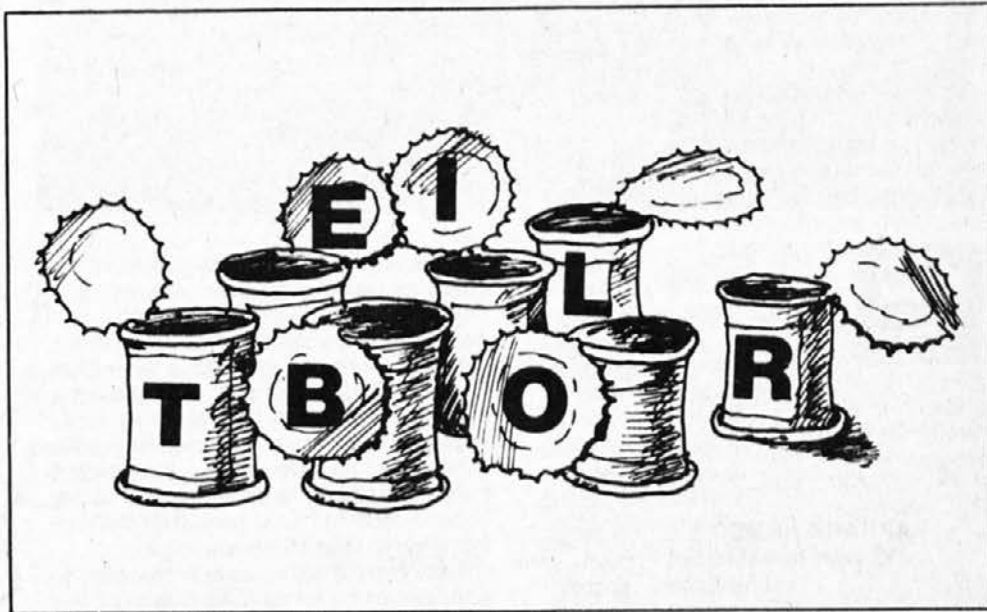
		PRILJUBLJENO DELO SKLADATELJA NA SLIKI	OGORČENOST	VRHUNJE OBLAČILO NAVADNO VOLNENO	SLOVENSKI SOCIOLOG (VLADO)	KESANJE	DEJANJE
		ARMADA					
		ČIK					
		LETNI ODMOR					
		DRŽAVA Z GL. MESTOM BAGDAD				NAČRTOVALKA SCENE	ZRELOSTNI IZPIT V NEKATERIH DRŽAVAH
		ENAKA SOGLASNINKA		VOJAŠKA STOPNJA	SLAVONSKI BROT VNETJE SARENICE		
		PEČICA PETER TER NOVSEK					
		VODNA PTICA SAMO ŠMERKOLJ					
SESTAVIL IGOR LONGYKA	DAN V TEDNU	KAR OMOGOČA ŽIVLJENJE V NARAVI		ALEKSANDER	PRISTOJBINA ZA PRODAJNO MESTO NA TROUJED		
PSEVDONIM EDVARDA KARDELJA					RENJ STAN IN		NEMŠKO IME ZA DOLINO: NEANDERTALITER
DRINA ZEMLJA				OSKAR KOVAČIČ		ITAL. DEN. ENOTA KALJI	
LASTNIK ZELO MAJHNEGA POSESTVA				ZDRAVILO MARJAN LIPOVSEK		SIVE BARVE JUDOVSKI VERBSKI UČITELJ	
BODEČA TRAVNISKA RASTLINA				ODPOSLANEC			SREDNJI NARODNA IN UNIV. KNJIŽNICA
ANGLŠKO: ČAS; ZNANA AMERIŠKA REVUJA				POLJSKA DENARNA ENOTA ENAKA SAMOGLASH		DALMAT. M. IME ANTON NOVACAN	
ODSTAVKI				KEMIJSKI SIMBOL ZA ŽVEPLO	BUČEN PREPIR, PRETEP		
	ALFRED NOBEL		PIYSKI VZKLIK, -DO DNAI-		EDINI PRIMEREK		

ISKANJE BESED

Uganke v 3. številki so se resneje lotili predvsem trije reševalci. Patricija Lovišček iz Nove Gorice je našla 45 pojmov, med katerimi so trije glasbeni, ni pa se ji posrečilo sestaviti najdaljše besede v zvezi z glasbo, **INTERVAL**.

Spet se je oglasila **Irena Varl** iz Kranja, ki je tudi tokrat natančno navedla in razložila kar 283 pojmov, med njimi 13 glasbenih. Seveda je navedla tudi najdaljšo besedo. Presenetil nas je **Peter Skrbliš** z Zgornje Polskave, ki se je lotil le glasbenih pojmov — našel jih je kar 41 in jih tudi opredelil z razlago. Obema uspešnima reševalcema pošiljamo ploščo.

Želimo vam veliko volje pri tokratni uganke in ponavljamo pravila: iz navedenih črk sestavljajte besede — samostalnike v prvem sklonu ednine, ki imajo najmanj 4 črke, posamezna črka se v besedi ne sme ponoviti.



ISTRANOVA



in v svetu nasploh ob bombardiranju z medijsko glasbo (mislim predvsem na potrošno, ki jo vsiljujejo mediji na vsakem koraku)?

Ali ji posvečajo dovolj pozornosti v družbi nasploh in še posebej v kulturi? Ali ji množični mediji, kot sta radio in televizija, posvečajo dovolj prostora ali jo morda celo ignorirajo v tistih svojih programih, ki so najbolj množično poslušani? Še posebej, kakšno zanimanje kažejo za ljudsko glasbo naši založniki nosilcev zvoka in s čim ga utemeljujejo? Kakšne so vaše izkušnje z izdajanjem vaše glasbe na nosilcih zvoka in s predvajanjem v Ra in TV programih?

Ljudski glasbi se posveča dovolj pozornosti (pravzaprav se ji sploh posveča pozornost), le če je dovolj »eksotična« oziroma če obstaja konkreten trenutni motiv (komercialni, politični). Množični mediji pa se ne ukvarjajo kaj dosti ne z alternativno in sodobno »resno« glasbo niti z ljudsko. Malo drugače je na manjših radijskih postajah, ki so kakorkoli vezane na drugačnost (npr. Radio Koper-Capodistria, Radio Novi Sad-Ujvidek, Radio Študent itd). Spet po svoje specifična situacija je v diskografskih hišah. Večina jih je direktno vezanih na komercialnost in so torej načeloma pripravljene izdati vse, kar jim zagotovi finančni rezultat. Ljudska glasba se torej na prednostni listi znajde na dnu.

Jugoton, kot velika in uspešna založba, je izdala našo drugo ploščo samo s pokritjem stroškov, ljubljanska kasetna produkcija pa te naložbe, kljub zagotovljenim denarnim sredstvom, ni hotela sprejeti.

Da malo omilimo situacijo, je vsekakor treba reči, da so se zadnje čase pojavile nove možnosti; z napredkom tehnike in dobre volje posameznikov (ter majhnih neodvisnih založb, kot npr. založbe »Slovenije« pri DID Koper in ŠKUC v Ljubljani) je nekoliko lažje z minimalnimi stroški izdati kaseto.

Zadnje čase je bilo precej slišati, kako je domača zabavna glasba (do nedavna narodnozabavna) edina naslednica slovenske ljudske glasbe. S čim in koliko je takšno mnenje sploh utemeljeno? Če izhajamo iz stališča, da so ljudski godci vsi, ki godejo za ljudi, je ljudska glasba vse, kar ljudje poslušajo, ne glede na vrst. V čem je potem razlika med raznimi godci in kakšne možnosti imajo pri tem godci izvorne ljudske glasbe? Ali se vam zdi, da poslušalci s podleganjem potrošni glasbi (kakršno v glavnem forsirajo mediji in založniške hiše) s pridobivanjem potrošnega okusa izgubljajo tudi zavest o lastni ljudski kulturi oziroma lastno identiteto?

Domača zabavna glasba je tudi ena od oblik sodobne ljudske glasbe. Vsekakor pa njena »nacionalna«, narodna komponenta presega ljudsko. Podobno je tudi drugje. Na jugu naše države imajo t.i. »novokomponovano narodno muziku«, v severni Ita-

Ste ena zares maloštevilnih glasbenih skupin pri nas, ki nadaljuje tradicijo ljudskega godčevstva z glasbo, utemeljeno na ljudski zapuščini!

Kako bi opredelili pojem ljudska glasba, je to izključno zapuščina ali pa nekaj živega, stalno prisotnega? Če ta glasba še danes nastaja, ali jo in kako jo ločevati od potrošne — komercialne glasbe? V kolikšni meri so ljudski godci danes tudi ustvarjalci, ali bolje, soustvarjalci ljudske glasbe?

Zapuščina je samo eden od elementov ljudske glasbe. Morda bi lahko trdili, da je

to jedro, okrog katerega se gibljejo ostale časovno-zgodovinske komponente. Tudi danes najdemo v ljudski glasbi prvine, ki nas vežejo na srednji vek (zapuščina), vendar ne moremo trditi, da je to srednjeveška glasba. Še vedno je današnja, ker v sedanjem času živi. Ljudski godci so še vedno ustvarjalci in soustvarjalci ljudske glasbe, ki se na novo rojeva. Vsekakor jo je treba ločiti od potrošne, čeprav je ta delitev konec koncev lahko le posledica manipulacije tržnih mehanizmov.

V kakšnem položaju se je znašlo ljudsko godčevstvo in s tem ljudska glasba pri nas

liji »liscio«, v ZDA »country« itd. In tukaj smo spet pri potrošništvu. Ker je ta glasba naša komercialni izhod, ji je uspelo ustvariti uniformirani okus. Ze na začetku stoletja je Bela Bartok, veliki etnomuzikolog in skladatelj, vodil polemike v zvezi z »madžarsko ljudsko glasbo«, v resnici glasbo urbanih skladateljev v izvedbi mestnih ansamblov. Ta glasba je veljala (in še danes velja za marsikaterega tujca) za »pravo madžarsko glasbo«. Istočasno je vzporedno obstajala bogata in raznovrstna glasba ruralnega okolja, ki se ni mogla prebiti, ker je pač bila preveč »kmečka in primitivna«. Še en primer, nam osebno dosti bližji, ugotovimo pri glasbi Italijanov severne Istre in Trsta. V prejšnjem stoletju je prišlo do prave kampanje, katere namen je bil skladanje pesmic v ljudskem duhu, ki naj bi nadomestile »neokusne popevke, ki jih poje ljudstvo in pri katerih ne poznamo niti avtorja«. Tako je prišlo do hitre popularizacije neljudskih skladbic, kot je na primer znana La mula de Parenzo; starejše, avtohtone istroromanske in istrobeneške pesmi pa so dokaj hitro tonile v pozabo. Velika preokretnica so bila pozna 60. leta s pojavom ideje o vrnitvi ljudske glasbe ljudstvu. Da to ni bila samo retorika v prid nekakšni »proletarizaciji kulture«, je praktično spoznala tudi Istranova, ko je na enem od svojih »izletov« odkrila v nekaterih istrskih vaseh veliko pevcev in godcev, ki so še zmeraj poznali mnogo ljudskih pesmi in plesov, a jih niso več izvajali. Za razne plesne in šagre so raje najemali skupine narodnozabavne glasbe.

Zelo malo sem doslej vprašal o glasbi vaše skupine. Ker se v Istri srečujejo trije narodi, je povsem normalno, da v svoji glasbi upoštevate vse tri. Kolikor vem, tudi sami zbirate izvorno ljudsko glasbo, ki jo izvajate. V kolikšni meri vplivajo na vaše priredbe te glasbe osebni pogledi in občutki in koliko ste dovzetni za tuje vplive? Ljudski godec se nikoli ni izogibal vplivom sočasnosti, danes se najbrž lahko še manj, v kolikšni meri pa je vseeno lahko izviren?

Ker naša skupina prek svojih članov integriira praktično vse etnične komponente regije, je neizogibno in edino pravilno, da jih tudi vse upošteva. To pa niso samo slovenska, hrvaška in italijanska; v Istri obstaja prav tako istroromanska (vlaška) kulturna in etnična komponenta, ki je, kdo ve zakaj, nihče nikoli ne omenja.

Nekateri naši člani so začeli svojo glasbeno pot že v mladosti kot ljudski godci,

tako da je obstajala konkretna osnova, ki smo jo z nadaljnjim zbiranjem obogatili. To je bila torej zapuščina. Naša sreča (in olajševalna okoliščina) je ta, da smo kar zadeva istrsko glasbo, bili že »notri«. Tako je bil ključni problem že rešen. Če istočasno ali pozneje poslušas tujo glasbo, so vplivi neizogibni, vendar moraš znati z njimi objektivno razpolagati, da lahko postanejo tvoji glasbi funkcionalni.

Kako bi sebe in svojo glasbo najbolje predstavili in zakaj igrate ravno to glasbo? Kaj vas je k njej pritegnilo in kako utemeljete svoj pristop, kakršen je, k ljudskemu?

Smo večnacionalna in večkulturalna skupina, ki igra istrsko glasbo. Istra ima tri tipe glasbe; istrsko lestvico, bugarenje in durško-molsko oziroma temperirano lestvico.

Mislimo, da smo po sedmih letih dela uspeli združiti posebnosti, skupne točke in vplive vseh treh tipov.

Tudi tehnika izvedbe vključuje tako izvorne kot samostojne in prirejene skladbe. Prišli smo do spoznanja, ki ni le naše, da je prava internacionalnost le mozaik, sestavljen iz lokalnega in osebnega. Igramo tisto, kar nam je geografsko in emotivno najbližje.

Ali poznate podobne skupine ljudske glasbe v Sloveniji in njihovo delo? Kaj bi vam pomenilo srečanje z njimi?

Od skupin, ki spadajo v slovenski krog, poznamo trio Omerž-Terlep ter godce iz Prekmurja in Rezije, ki so nam zaradi geografske obrobnosti še posebno pri srcu. Vsaka kulturna izmenjava s temi skupinami je zmeraj dobrodošla.

Še nekaj podatkov o skupini:

ISTRANOVA je skupina za ljudsko glasbo severne Istre, njeni člani so: Luciano Kleva, Dario Marušič, Franco Juri, Marino Kranjac in do nedavnega tudi Vanda Škrk, ki je sodelovala pri obeh ploščah. Skupina deluje od 1980. leta in je v tem času nastopala doma in v tujini na koncertih v Ljubljani, Ribnici, Sežani, Zelšah, Zagrebu, Opatiji, Rovinju, Koprju, Izoli, Piranu, Grožnjanu, Motovunu, po slovenski Istri, v Trstu, Milanu, Mantovi, Bellunu, Bielli, Trevisu, Benetkah, Padovi, Celovcu... Uporablja instrumente: violina, diatonična harmonika, blokflavta, mandola, bajs, mih, šurle, roženice (sopele), cindra, kitara, tolkala, dvojnice, simbole (boben iz Galižane). Izvaja ples: manfrine, dopaši, štajeris, šetepaši, valcer, polke, saltin, vilotte, mažurke, baluni, in pesmi: balade, kontrasti, canti a la longa, villotte, koledniške...

Diskografija:

1. ISTRANOVA, izšla leta 1982 v nakladi 2000 izvodov pri PKP RTV Lj.
2. ČA TO ŠUŠKA, ČA TO GRE, izšla leta 1986 v nakladi 1400 izvodov pri Jugotonu, Zagreb.

Obe plošči sta razprodani, skupina pripravila posnetke za tretjo. Posnetki so bili narejeni v studijih Radia Koper-Capodistria. Tonski snemalec: ing. Cerovac Ivor, producent: Emil Zonta. Izid druge plošče so finančno podprli: Kulturne skupnosti Koper, Izola, Piran ter OZD CASINO Portorož in Skupnost Italijanov Piran.

avtor fotografije LUCIANO KLEVA, spraševal je ROMAN RAVNIČ

POGOVOR Z REGGIEJEM WORK- MANOM



akor se verjetno še vsi spominjate, je v Cankarjevem domu konec lanskega leta potekala glasbena delavnica, ki jo je ob pomoči Lada Jakša vodil slaviti

ameriški basist Reggie Workman. Workman je iz tiste jazzovske generacije, ki se je napajala pri legendarnem Johnu Coltraneu, s katerim je Workman nekaj časa tudi igral. Od tedaj je minilo že skoraj trideset let in v tem času je Workman igral s skorajda vsemi pomembnejšimi glasbeniki, zadnje čase pa vodi lasten kvartet, s katerim si je pridobil tudi ugled izkušenega in uspešnega vodje ansambla, že vrsto let pa širom po ZDA vodi izredno uspele glasbene delavnice, kjer svoje bogate izkušnje in veliko znanje nesebično podarja bodočim generacijam jazzistov. Seveda se tej idealni priložnosti, da je bila Ljubljana gostitelj Reggie Workmana več kot teden dni, nisem mogel izogniti in sem ga prosil za pogovor.

Med afroameriško glasbeno tradicijo in pop glasbo obstaja močna vez od začetkov pop glasbe dalje in v obdobju swinga sta se obe glasbene zvrsti začasno skorajda izenačili. Mislite, da se bo v bližnji ali daljni prihodnosti to spet kdaj ponovilo?

Predvsem moram poudariti, da je naša glasba popularna že danes, le da gre za popularnost v določenem krogu občinstva, ki ne dopušča, da bi ga manipulirale tiste sile, ki hočejo imeti posameznike, ki ne mi-

istranova
W265



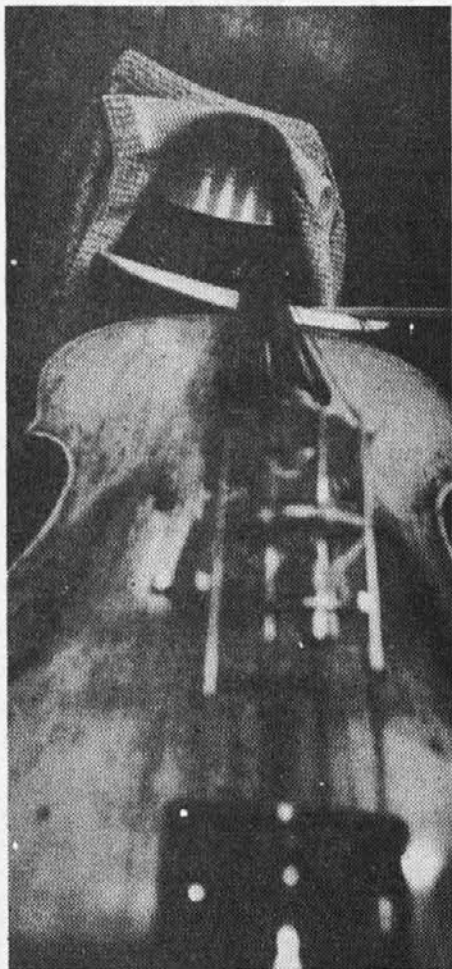


Foto: LADO JAKŠA

slijo, so brez domišljije ter brez ustvarjalnosti. Za sedaj je naša glasba priljubljena le pri manjšem delu občinstva in resnično upam, da se bo ta krog razširil, kakor se to navadno zgodi, saj je količina energije, ki je potrebna, da se ljudem preprečuje njihova rast, ogromna. Ne verjamem, da bodo ljudje dopustili, da se poneumljanje nadaljuje, saj se razvija družba, človeška vrsta in ljudje si ne bodo pustili več zanikati daru glasbe.

V moji teoriji je ena od funkcij glasbe tudi ta, da z njo lahko kontroliramo ljudi. Kaj menite o tem?

Da bi se izognil predolgemu odgovoru, svetujem, da si preberete Konfucijeve modrosti, ki vse to zelo lepo razloži. Zelo zanimiva je tudi knjižica iz knjižnice Rosicruciancev, ki govori o univerzalni znanosti zvoka in ima naslov Celestial Orchestration. Njenemu avtorju, ki je bil za to nalogo posebej izbran zaradi svojega daru, je bolezen sicer dopustila, da je v prvem delu te knjižice napisal nekaj zelo negativnih stvari, kar je mnogo ljudi odvrnilo od njegovega dela, toda če gre človek lahko prek njih, prejme v drugem delu sporočilo, ki je najpomembnejši del te knjige. Pomembno je raziskati to vprašanje, ki je v omenjenih delih že rešeno, medtem ko bi midva potrebovala vsaj še dve uri, da bi vso stvar vsaj delno pojasnila.

Ali med svojo afroameriško glasbeno tradicijo in sodobno improvizirano evropsko glasbo vidite kakšne bistvene razlike?

Seveda so med njima milje, pa ne samo morske, temveč se razlikujeta v več stvarih. Ta nova glasba, improvizirana glasba, je posledica znanstvenih proučevanj raziskovalcev zvoka in je polna glasbenikov, ki razumejo, da gre za jezik, ki ga govorimo, da je nikakor ne moremo omejevati na diatonične ali pentatonične lestvice. Razumejo, da lahko uporabijo kakršenkoli zvok za to, da bi se lahko izrazili v tem univerzalnem jeziku glasbe in da se vsakdo izraža v skladu s svojimi življenjskimi izkušnjami. Zato sem prepričan, da morajo evropski glasbeniki črpati iz dela svojih sodobnikov, ki so preživeli enake stvari, mi pa moramo črpati iz dela tistih, ki so imeli našo izkušnjo. Kadar se občasno povežemo in sodelujemo odkrijemo, da pravzaprav počenjamo iste stvari, toda predvsem gre tu za enkratno izkušnjo.

Kot sem ti že povedal, imam težave s kopijami — če ti nekdo hoče povedati zgodbo iz svojega življenja v slovenščini, nikakor ne pričakujem, da bo uporabil iste besede, kakršne govorim jaz ali ti ali nekdo tretji, temveč pričakujem, da bo uporabil lasten jezik pri tem, ko pripoveduje, kaj je on izkusil med svojim popotovanjem. Le na ta način bo na plažo prinesel še kaj več od peska. Če ni tako pa, ne glede na to, za koga gre, ni prispeval nič novega. V glasbi, ki jo danes najraje ustvarjam, iščem take sodelavce, ki lahko katerem koli občinstvu predajo izkušnjo, ki je samo njim lastna. Vseeno mi je, od kod so, hočem pa vedeti, kaj izkušajo, doživljajo in kako čutijo in ali lahko razumejo najin pogovor.

Aktivnost glasbenih delavnic je pri nas še v eksperimentalni fazi in se še ni uveljavila v tisti meri, kot bi bilo potrebno. Vaša glasbena delavnica je bila že korak naprej v tej smeri. Kakšni so vaši vtisi o naših glasbenikih?

Mislím, da imate mnogo glasbenikov s čudovito odprtím razumom, pa tudi mnogo takih, ki so jim razum zaprli. Večina glasbenikov, ki se je prijavila na delavnico, je bila zelo mlada in neizkušena, toda na srečo ni bilo z vsemi tako v več pomenih. Delavnica ni napredovala dovolj hitro, ker so bili mnogi glasbeniki tako neizkušeni, da smo ogromno časa potrošili na osnovnih stvarih, toda mislim, da so pričakovanja in čustva, globina ljudi, ki so prišli, prispevali k zelo dobri delavnici. Videti je, da je tu v Jugoslaviji nekaj glasbenikov, ki bodo v glasbi počeli še velike stvari. Toda sam sem hotel poglobljenejši študij in upam, da bomo na naslednji delavnici lahko proučevali težjo snov in se bomo lahko spustili v podrobnosti. Toda, gledano v celoti, je bila to odlična delavnica, skupaj smo preživeli nekaj dobrih trenutkov, izkusil smo nekaj novih stvari in mislim, da je koristila prav vsem. Prav rad bi se spet vrnil k vam na novo delavnico. Verjetno pa pridem v Slovenijo že marca, ko sem na evropski turneji z Ali Akbar's Black Swan Quartet. Maja ali pa junija pa nameravam imeti evropsko turnejo s svojim kvartetom in upam, da se bom tedaj predstavil tudi v Ljubljani.

P. AMALIETTI

KURT WEILL

(1910—1950)



Kurt Weill



eillov vstop na prizorišče umetniškega dogajanja je eden od poskusov iskanja v večobraznem umetniškem svetu v letih po prvi svetovni vojni, v času, ko se je

pričela razvijati umetniška govorica glasbe 20. stoletja, ki se je s svojo raznolikostjo postavljala nasproti homogenemu glasbenemu izrazu preteklega stoletja. Obdobje, ki sta ga zaznamovala bujna dinamika življenja in zaostrovanje socialnih problemov, je istočasno porajalo več glasbenih gibanj.

»NAPREDEK MORA OBOGATITI, NE PA SPREMENITI SREDSTVA.«

(Ferruccio Busoni)

Med študijem v Berlinu je na Weilla odločilno vplival njegov učitelj Busoni. Ta je v 20. letih pomembno sooblikoval podobo zahodnoevropskega glasbenega življenja. Kot tipičen predstavnik prehodnega obdobja je v sebi združeval kulturno zavest preteklosti z modernostjo. Tako je kot skladatelj ostajal v Lisztovem svetu zadržanega sentimentalizma, obenem pa je kot najpomembnejši ideolog neoklasicizma zastopal trezno, zadržano, »apolinično« umetnost. Zaradi naklonjenosti politoniji se je naslonil na baročne kompozicijske postopke in glavne elementa Busonijevega ustvarjanja, ki sta našla adekvaten izraz pri Weillu, sta ravno suitni duh in politonija. Busonijev vpliv lahko najdemo v njegovih instrumentalnih delih (Fantasia, Passacaglia in Hymus, Godalni kvartet, Violinski koncert), ki so polna mračne ubranosti in preseñečajo s svojim ostrim melosom. Slavo mu je

prinesel ciklus Frauentanz, predstavljen na Salzburškem festivalu. Ta je pomembno prispeval k njegovi podobi skladatelja neoklasicističnih del, ki pa so bila dostopna le ozkemu krogu poslušalcev.

Čeprav je Weill do leta 1925 komponiral samo absolutno glasbo, je že v teh delih jasno izrazil dramatično tendenco. Ta je pričela sčasoma zahtevati novo upodobitev in tako ni pravzaprav nič čudnega, da je predsedal na področje glasbenega gledališča. Vire njegove preusmeritve lahko iščemo v njegovi učni dobi pri gledališkem mojstru Albertu Bingu in v tem, da je pred prihodom v Berlin v Lüdensheidu deloval kot gledališki dirigent, tako da je do dobra spoznal gledališko obrt. Kot Busonijevemu učenca pa mu tudi niso bila neznan prizadevanja za antiluzioniistično opero: »IN VPLETITE VANJO PLES IN MASKE IN STRAHOVE, DA SE BO GLEDALEC NA VSAKEM KORAKU ZAVEDAL LJUBEZ-NIVE LAŽI.«

Prvo pomembnejše delo, kjer se je izkazal njegov »glasbenoteatrski instinkt«, je glasba h Kaiserjevi ekspresionistični drami **Der Protagonist**, ki oživlja Shakespearov motiv mešanja commedie dell'arte s tragedijo. Gre za zgodbo o komedijantu, ki se tako vživi v svojo vlogo, da naposled ne loči več med fantazijo in resničnostjo, njegova psihološka razklanost se sprevrže v dvojno igro o gledališču in življenju. Istčasno dogajanje na dveh prizoriščih je Weill izkoristil za simbolično uporabo dveh orkestrskih skupin. Pri tem to ni stara delitev na glavno in odsko glasbo, saj Weillova glasba ne ilustrira dogajanja, temveč je le odraz notranje psihološke drame. Pred sabo imamo večstavnico simfonijo, ki jo pogojuje drobljenje scen ekspresionističnega teatra. Weill je uporabil recitativ in

melodramo; dramatična komorna glasba se opira na Bergovega Wozzecka, v pihalnem zvoku pa zasluhimo Zgodbo o vojaku Stravinskoga.

»OPERO BI BILO TREBA BREZ SPREMINJANJA NJENE KULINARIČNE NARAVE VSEBINSKO AKTUALIZIRATI IN TEHNIZIRATI NJENO FORMO!«

(Bertold Brecht)

Proti koncu 30. let je Weill postal že renominiran skladatelj gledaliških del. Vsekakor mu njegov dramski instinkt ni dopustil, da bi zaobšel centralno snov, ki mu jo je nudil njegov čas: socialna vprašanja. Ta so ustvarjalci v glasbi skušali izraziti kot aktiven patos časa, pri čemer je ta lahko ustrezal religioznemu patosu baroka.

Kot je Weillovo prvo obdobje zaznamoval Busoni, je v drugem na svoj način to storil Bertold Brecht. Z njim se je Weill seznanil spomladi leta 1927. Povod za srečanje je bila Weillova navdušena kritika Brechtovega komada Človek je človek v nekem berlinskem časopisu. Prvi plod njenega skupnega dela je **Mahagony**, v katerem je Weill izkoristil dovršen del Brechtovih melodij (DA! Brecht je napisal kar nekaj glasbe). Največji uspeh njunih skupnih prizadevanj je Opera za tri groše oziroma predelava Beraške opere.

BERAŠKA OPERA ALI FIASKO ZA GLEDALIŠČE

Če hočemo odkriti, kje so izviri Opere za tri groše, se moramo vrniti v London v letu 1728 in stopiti na obisk k Johnu Gayu. Pisec, ki so mu

popularnost prinesle »meščanske ekloge«, si je tedaj zelo prizadeval sporaviti na oder baladno opero. Njegovi dotedanji neuspehi mu niso mogli nuditi jamstva. A kombinacija pastorale in zapora, ljubezenske zgodba iz sveta podzemlja, razsvetljenska teza o enakosti vseh ljudi, karikirane znane osebnosti in simpatične Pepusc-heve melodije so bile dovolj, da je opera doživela izreden uspeh. Izraz »opéra« je bil uporabljen ironično, saj je delo izraz odpora do Händlovih in uvoženih italijanskih oper. A ne le to. Nova meščanska publika je z njo dobila svoje demokratizirano scensko delo, s katerim se je lahko odkrito porogala dvorni operi.

DIE DREIGROSCHEN OPER ALI IMETI POMENI KRASTI

Bertolda Brechta je za Beraško opero navdušila pisateljica Elisabeth Hauptman. Brecht je dramo z velikim veseljem predelal, dopolnil in spremenil. Ohranil je jedro Gayeve zgodbe, dogajanje pa postavil v konec XIX. stoletja in svojo satirično ost operil v meščansko družbo povojne Nemčije. Tako je nastalo delo, polno aluzij, ki do danes niso izgubila aktualnosti. Toda njegova popularnost ne izhaja zgolj iz njegove moralno-politične tendence; tema dela je pravzaprav stara in večna: revščina in fatalnosti iz ogorčenja in obupa diktira zvezo s hudičem.

Čeprav Brechtu v nasprotju z Gayem ni šlo toliko za žigosanje osebnosti, njegovi liki niso nikakršne površne kreature. Opravka imamo s starimi, legitimnimi karakterji evropskega teatra, kakršne je nemara Carl Maria von Weber za svojega Čarostrelca našel v Apeslovi knjigi strahov. (Je ti deli res tako nemogoče primerjati? Mackheath v sebi združuje apeljivca Maksa in zvodnika Gašperja, očetovski Kuno je cinično preudarni Peachum in češkega kneza Otokarja lahko najdemo v šefu londonske policije.)



Iz Opere za tri groše



OPERA (?) ZA TRI GROŠE

Opera za tri groše je bazičen tip opere, v katerem se prepletajo elementi opere in drame. Brecht in Weill sta hotela ustvariti nekakšno mešanico, ki ni ne eno ne drugo, vse skupaj pa je pomočeno v nekakšen »jazz-zos«. Aktualnost gledališča z moralnopolitičnimi pretenzijami je zahtevala poenostavitev glasbene govornice. Delo je Weillu nudilo priložnost, da se reši bremen izoliranosti svoje umetnosti, da ujame zgodovinski trenutek ter poišče samega sebe in postane razumljivejši, pristopnejši in tu, če hočete, popularnejši. Sam je dejal: »Ne prihajajte mi z znanjci, danes pišem za danes.«

Kaj je torej storil Weill?

Že Brecht je v dramsko zgradbo Opere vključil pesmi, ki razkrajajo realistično odrsko iluzijo. Weill je pravzaprav samo napisal dokaj celovite in sklenjene glasbene točke, s katerimi potem alternirajo govorjeni odlomki. Tako se glasba zoži v kabaretno obliko songa, v privlačno popularno popevko, ki nosi v sebi prizvok jazzovskih plesnih elementov. Njena harmonija je pikantna in zajedljiva, spremljava pa sloni na umirjeni polifoniji in »Falsch« basih Stravinskega.

Toda Weillov song kljub vsemu nima zveze s šlagerji vsakdanje glasbene konfekcije. Kljub navidezni možni primerjavi pri njem ne gre tudi za civilizirano elegantno ljubkost Offenbachovih melodij. Glasba ne daje udobja polnozasedenega orkestra in arioznih pevskih glasov, saj Weillovi pevci niso poznali velikega opernega odra. Bili so pač igralci, večši gledališke predstave in kabareta. Njim je lahko ustrezala le krepka kontinuirana melodija z epigrami cinične življenjske modrosti, toda kljub njenemu cinizmu in hladni posvetnosti v njej zaznamo resonanco metafizičnega, saj patos diktacije še v formi poulične pesmi ohranja staro testamentsko moč. Na ta način izzveni Peachumovo taktiziranje z biblijo v roki, ki se uteleša v preprosto polifonem Jutranjem koralu, ali sklepnii zbor, ki slovesno opeva človeško usodo.

Največ pozornosti je Weill namenil ljubezenski drami zapeljane ženske. Mimogrede: menda je glavna igralka na generalki izjavila, da ne bo prepevala »svinjarij o seksualni sužnosti«, nato pa so jo prepričali. Še ena zanimivost: Moritaz Mackija Noža je nastal na željo glavnega igralca. Občinstvo je na premieri tudi oba delčka navdušeno pozdravilo. In...

OPERA ZA TRI GROŠE (!!!)

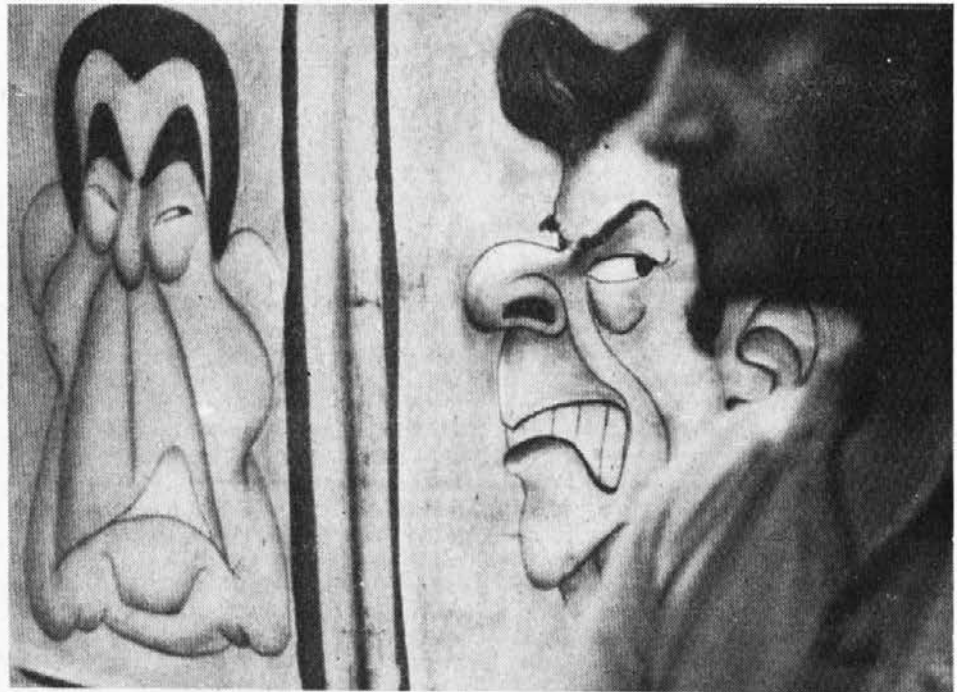
Takšnega uspeha ni pričakoval nihče. Kaže, da je imel Weill nenavaden instinkt za to, kaj bo učinkovalo na množico. V divjem navdušenju so njegove melodije po cestah peli in žvižgali tisoči. V Operi se je tako izpolnilo Weillovo iskanje nove melodične primitivnosti, njegovo hrepenenje po enostavnosti. Poleg tega pa je postal še popularen.

Kritika je oba elementa Brechtovega in Weillovega dela — dramo in glasbo — sprejela z velikim priznanjem. Celo za Theodorja W. Adorna je Opera za tri groše najpomembnejši dogodek glasbenega življenja: »Tako, skozi resnico, se resnično lahko prične rekonstitucija opere.«

Britanski brechtolog Martin Esslin je ugotovil, da je Opera za tri groše »redke primer igre, zamišljene kot resno avantgardno delo, ki je doživelo tako izjemen uspeh.«

(se nadaljuje)

GUN CLUB 2.



Naprej me muči naslednje vprašanje. V svoji glasbi se vedno bolj spogledujete z jazzom. Naslovno skladbo albuma *Love Supreme* ste prevzeli od Johna Coltranea, na ploščo *Las Vegas* ste uvrstili skladbo *Pharaoha Sandersa*, tokrat pa vam je koncert pomagal uvesti eden od posnetkov *Sun Raja*?

Jeffrey: Do tega je prišlo čisto logično. Jazzovska scena je daleč najbolj osveščena glasbena scena v ZDA. Mene samega pa ameriška resničnost zelo vleče. Jazz je precej bolj resničen.

Od rocka!?

Jeffrey: Ne, ne bi točno tako rekel. Rock je bil zelo političen, toda njegovi mitološki valovi so ga razkrojili. Sicer pa se o tem danes ne bi upal preveč razglabljati. Precej manj stika imam z ameriško sceno kot prej.

Kid: Vedeti moraš, da z Jeffreyem že več let ne živiva v Ameriki. Jeffrey dela v Londonu, jaz pa v Amsterdamu.

Ali res?! Potem sta gotovo doma v novi

evropski podzemni sceni. Kako razlagata, da se danes v Evropi vse spet obrača proti Ameriki. Recimo Nick Cave...

Jeffrey: Pri tem moraš razumeti razliko. Umazani Nick dela zelo po svoje.

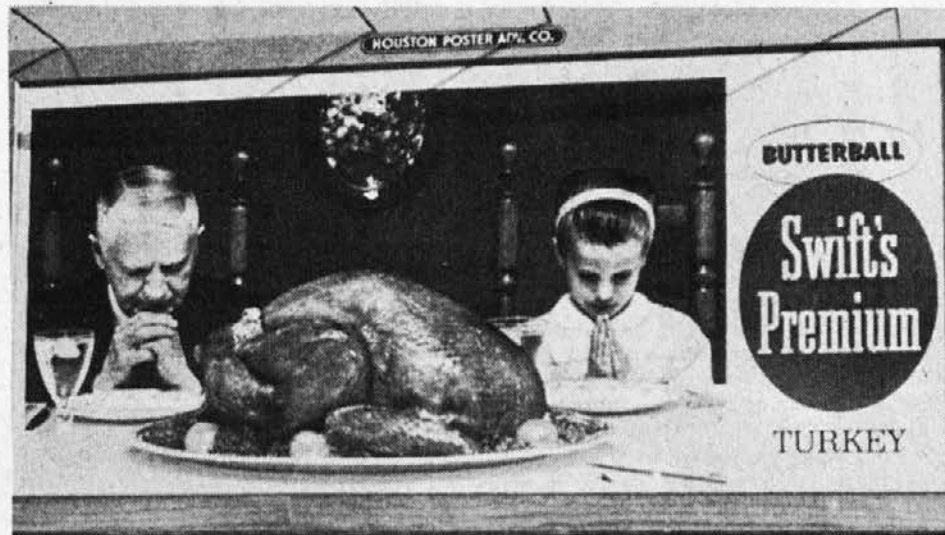
Kid: Nick se ne navdušuje nad Ameriko. On jo raziskuje, prodira v notranjost, skuša najti, kaj je v njej.

Jeffrey: Pri tem mu uspevajo zelo dobre stvari. Sicer pa razumem, kaj hočeš reči. Odpira se proti ameriškim virom. Vseeno pa se poskuša s stvarmi, ki se jih sam ne bi nikdar spomnil.

Pri tem ni edini. Danes se skuša cela vrsta evropskih skupin navezovati na temni rhytm'n'blues, ameriški močvirski alkoholni misticismem....

Jeffrey: Točno. Le kaj sem delal včeraj ponoči? Tulil sem skozi temne gozdove, po avtocestah. Povsod je isto sranje in iste scene.

No, razlik je veliko. Vpliv evropske resne avantgarde na evropske skupine in izvajalce...





Jeffrey Lee Pierce in Kid Congo.
Photo: Janko Corp.

Jeffrey: Te skupine nimajo nič skupnega z rockom. Skupine kot Genesis.

Mislil sem na Blixo iz *Einstürzende Neubauten*, ki je začel z *Bad Seeds* igrati country...

Kid: Mislim, da *Einstürzende*ji niso rock supina.

Jeffrey: Če pa so, dajejo rocku drug, prvotni pomen — rock (skala) (smeh).

Pa se zdaj lotimo samega *Gun Club*. Ko sem prišel v München, sem ves presenečen ugotovil, da z *Gun Club* spet igraš ti, Kid Congo. Spominjam se, da sta z Jeffreyem sodelovala v nekaj skladbah na prvem albumu. Potem si delal skupaj s *Crampsi*. Ali zdaj spet začenjata od začetka?

Jeffrey: Naučil sem ga igrati kitaro. In to na svoj odtrgani način. Tako Kid še dolgo ni znal akordov. Še danes se lovi. Pozna samo ena,

dva tri, štiri po vratu navzgor. A akord je zanj številka pet. Ampak zdaj je strašen kitarist. Vedel sem. Ko igramo Johnsonov *Preaching Blues*, danes to počnemo precej bolj divje. Sicer pa je Kid začel delati z nami že na Las Vegas Story.

No, kljub vsemu. Na koncertu ste se v precejšnji meri naslanjali na že preverjene skladbe. Ali vam je preteklost še vedno tako v ušesih?

Jeffrey: Zame je že kar preudobna.

Kid: Točno, kar gnusi se nam že. V bistvu se nam gnusi ves žanr, ki naj bi ga predstavljali.

????????????

Kid: Tako je. Skušali smo poiskati drugačne skladbe. Toda publika jih ni hotela sprejeti.

Jeffrey: Zato smo se odločili, da si odpočijemo, raziščemo nove stvari in se znebimo hude krvi.

Kid: Iskati naprej, tako da ne bomo zveneli kot vsi drugi. Ta prelom je v nas že dolgo časa.

To lahko čutiš na koncertu. Ali se razvijate v bolj kaotično glasbo?

Jeffrey: Misliš na tisto drugo, skalno vrsto rocka (smeh)?

Kid: Da, poskušamo se z zrelejšo glasbo.

Še vedno me preganja naslednje. V bistvu ste ravno vi in *The Cramps* začeli s povratkom v zgodovino, ki zdaj vedno močneje odmeva v Evropi....

Jeffrey: Blondie mi je povedala, da so naše plošče všeč Keithu Richardsu (op. av. *The Rolling Stones*). V to čisto resno ne verjamem. Vseeno pa bi ona to lahko vedela (smeh). In pred kratkim so me v Londonu napadli *Cocteau Twins* (eden najbolj znanih predstavnikov našega britanskega intimističnega popa, op. av.) in nam povedali, da norijo za nami.

Neverjetno!

Jeffrey: Nikdar ne bi mogel povezati obeh glasb. Zdaj so se *Twins* celo odločili, da bodo producirali našo novo ploščo.

Kid: Ljudje bodo šokirani. Njihovi stalni pred sodki. In zakaj ne? Mi vidimo to možnost. Oni jo vidijo. Zakaj se ne bi poskusili? Še posebno, ker zelo uživamo v lomljenju preprek.

Jeffrey: Veš, ta ideja me je začela kar obsediti.

Nadaljujemo s provokacijo. Zdaj torej v Evropi Evropejcem prodajata Ameriko?

Jeffrey: To je dobra stvar za prodajo.

Kid: Ne, povedati ti moram. Sam ne ločujem Amerike, Evrope, Avstralije. To je samo glasba, enoten pojav.

Jeffrey: Konec koncev je naša basistka šele pred štirimi leti prišla z Japonske v Anglijo.

Kid: Sploh pa si ne morem predstavljati, kako bi lahko ostal v Ameriki in kako naj bi me finančno podpiralo pivo *Budweisser*. Ob tem tudi mislim, da sploh nismo postali evropska skupina.

Jeffrey: Vse se pretaka.

Pa na koncu še povraten skok v umazano Ameriko. Letos smo vsi znoreli ob teksaških odtrgancih *Scratch Acidu* in *Butthole Surfersih*...

Kid: Te skupine sploh niso tako nenavadne. Nabašes se z drogo in dobiš prav čudovite rezultate.

Jeffrey: Nobeden pa ne piše več dobrih pesmi o »usrani«
demokraciji (smeh). Dobrih pesmi in skladb. Samo še jazzisti (smeh).

Kid: Pri tem ne moreš plošče, kakršna je *Rembrand Pussyhorse* *Surfersov*, narediti vsak dan. Zanimivo je, da se ljudje v Teksasu na veliko drogirajo. Nekaj se tam dogaja z njimi. Verjetno je njihovu početju vzrok tudi vročina. Poleg tega imajo tam tudi prav dober studio.

Jeffrey: Pravi grad s kravami pred njim in psi, ki tulijo v luno.

Toda konec koncev je ameriški rock v veliki meri povezan z drogo in pijačo...

Jeffrey: Sam se ne drogiram. In to je danes šele moje peto pivo (smeh).

Vseeno pa mislim, da je bomba najpomembnejša.

Kot v *Sun Rajevi* skladbi?

Jeffrey: Da, začeli so jo delati. Celu tukaj v Evropi ni miru pred njo. Še malo, pa jih bodo začeli prodajati kot otroška darila za Novo leto. In poglej, ali ni tisto tam agent CIE (smeh).

???? Ne, samo naš voznik, ki nas bo po tem polnočnem intervjuju veselo 500 kilometrov vozil domov, v Jugoslavijo.

Kid: Zdaj mi je pa jasno, zakaj je tako nesrečen (smeh).

PBC

Foto: LADO JAKŠA



Eugene Chatbourne/ Country Protest/ (Fundamental Music)

Kaj pravi o plošči Country Protest trezno kritičsko oko oziroma uho? Predvsem to, da ob njej ne moreš ostati trezen, razsoden, kritički. Je vse preveč »out«, perverzna, pomensko sporna, nora. No, kljub povedanemu sem se po dolgotrajnem kopanju po njej prilekel do ene njenih možnih interpretacij, ki pa nikakor ni končna ali obče veljavna. Newyorški alternativec Eugene Chatbourne postavi na Country protest v središče svojega zanimanja predvsem idejno perverznost svoje generacije, generacije, ki je danes v tridesetih letih; to je seveda tista generacija, ki je doživela mlado vrenje konec šestdesetih let in nato ne glede na to, na kateri strani, levi, desni ali sivi, je preživela leta »cvetja«, postala danes le še ena silvih ameriških malomeščanskih generacij, ki konstituirajo trenutno konservativno ameriško stvarnost. »Isto sranje, drugo pakovanje!« pravi Chatbourne in svoje vrstnike obstrelj s pravo kanonado besednega in glasbenega črnega humorja. Tako nas zbode že uvodni Medley In C, kjer Chatbourne s pravo filmsko montažo, sicer očitno enim njegovih rednih ustvarjalnih postopkov, poveže osladne country popevčice, stare evergreene ter hite generacije cvetja, pri čemer vsi prav čudovito sodijo skupaj. Časi so se seveda spremenili. Tako se lahko odcveteli hipi hit pojavi le kot aktualni spreverjeni remake. Eric Burdon, recimo, v San Franciscan Nights prepeva o mladeniču in mladenki, ki uživata v vznemirljivo toplih nočeh San Franciscas. Zato pa te noči Chatbourne namenil je polcajem, starim in mladim.

Podobno sarkastično taktiko postavljanja odcvetele osladne hipi angažiranosti in konservativno (zvočno) okolje, pri čemer ta postaja eden njegovih temeljnih polov, uporablja Chatbourne vzdolž celotne Country Protest. Tako mu uspe na trenutke ustvariti izvrstno ideološko zmešnjavo. SMRT PODGANAM! IN SEVEDA TUDI PODGANI DŽOJU! Ena možnost te zmešnjave. Z montažo, s postavitvijo med ustrezne zvočne efekte, postane osladne country komad učinkovitejši v svojem angažmaju kot pa pokojni angažirani evergreen — primerjajmo samo osladno baezovsko štanco Universal Soldier Buffy Saint-Marie in sarkastično vpeljano country potegavščino When I'm Gone z druge strani. Meje med konservativnim countryem in »naprednim« anti-country protestniškim folkom se na plošči brišejo. Vse je le še enoten del univerzalne post-adolescentne ameriške topoumnosti, samozadovoljnosti, primitivizma. Angažiranost je v najboljšem primeru le še nostalgichen spomin, ki je tako fiktiven kot filmi, ki s svojimi zvoki na plošči stalno dopolnjujejo Chatbourneovo godenje. Amerikanec v zrell dobil pač ne zaupa črnihom in rdečkarjem, ne glede na svoje mladostne zablode, zato pa toliko bolj zaupa v vojaško moč svoje domovine, v nedotakljivost svoje privatne posesti (pri Chatbourneu se v skladbi Perverts On Northridge to zaupanje obrne že kar v paranojo pred so-

sedl), v ameriško mobilnost z avtom kot simbolom moči (I've Got A New Car) in v poslovnost. Poslovnost pa je danes tudi pridelovanje marijuane, še enega temeljnih kamnov drugačnosti mlade ameriške generacije s konca šestdesetih let (Chopping Up Woods). All je bilo dovolj povedanega? Ostri črni humor s Country Protest sodi v sam vrh ameriškega osveščenega glasbenega izraza.

Kljub vsemu povedanemu pa tudi ne smemo dvomiti v naslednje. Country je Chatbourne všeč, nanj je kot na glasbo navezan, precej bolj kot na preminuli angažirani hipi-šmorn, kljub njegovi konservativnosti. Tako ga skuša povleči iz močvirja s tem, da ga izrabl kot osnovo za ustvarjanje glasbene perverzije — za ironično hiperbolo, odtrgancijo, norenje. Postopek pervertiranja perverzije pa lahko ob zadostni količini soli v glavi pripelje do prav posrečenih potegavščin. Kako nore in kako v ospredju trenutnega alternativnega glasbenega dogajanja v ZDA so Chatbourne, pa ugotovimo, če jih primerjamo z dosežki trenutnega vrha ameriškega novorockovskega odšeka, z Butthole Surfers. Chatbourne s svojo norostjo niti malo ne zaostaja za njimi. In poglej, poglej. Chatbourne, Surferji In Scratch Acid so si kar podobni v svoji sfuzlanosti; prav vse bi lahko uvrstili med privlačne rottenroll perverzije s captain beefheartske predznakom. Vsi imajo tudi prav podoben odnos do ameriške malomeščanske izpraznjenosti. Pri tem stojl, za razliko od teksaških tripačev, Chatbourne na precej bolj trdnih, sar-

kastičnih tleh, pozna pa se mu tudi newyorška izkušnja. A še vedno ne morem verjeti — le kje so se ti tipli našli skupaj? Mulci iz zapite vroče teksaške province in kulturni newyorški alternativci. Najboljša razlaga je verjetno v tem, da je Chatbourne v zadnjem času zares dovolj blišča in bede lastne generacije, tudi alternativne. Tako se je začel razvijati v dialogu z mlado rockovsko gverilo, nabit z energijo in zvočno premaknjenostjo. Konec koncev je na Country Protest uvrstil skladbo Black Flag. Še bolj pa očitno ceni Butthole Surferse, saj je njihovi skladbi The Shah Sleeps in Lee Harvey's Grave dal vlogo ključnega komentarja Medleya in C. No, domneve gor all dol. Country Protest pomeni eno samo eksplozijo norosti in črnega humorja. Ej, podgana Džo? All se strinjaš? Čimprej morava ustanoviti najln psycho hard core country pop bend. Ena, dva, tri. Tweeeeng!

PBC

Paul Smoker Trio: Mississippi River Rat (Sound Aspects)

Ob poslušanju tega, kar vsebuje plošča Mississippi River Rat trobentača Paula Smokerja in njegovega tria, se mi porajata dve primerjavi. Prva je aktualna, že kar aktualistična, saj se nanaša na primerjanje danes silšanega s tistim, kar nam je ponudil trobentač Leo Smith s svojo zadnjo ploščo Human Rights, ki je nastajala v istem času kot ta plošča. Druga primerjava je historičnega značaja in jo vzpostavlja asociacije ob Smokerjevi trobentaški igri in sploh preprostemu, včasih že kar asketskemu muziciranju celot-

Paul Smoker Trio: Mississippi River Rat



radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

nega tria, na početje Dona Cherryja na začetku svoje kariere v sredini šestdesetih let, takoj po osamosvojitvi od Ornettea Colemana.

Medtem ko se ena najbolj samosvojljih trobentaških osebnosti Leo Smith, preverjeni borec za inovativen in angažiran odnos do sodobnega glasbenega ustvarjanja nahaja v nekakani prehodni fazi brez jasne osmislitve ali konceptualiziranja svoje nadaljnje poti, opirajoč se na nekatere idiole, ki so nekonsistentni z njegovimi dosežki prizadevanji, ki jih dobro poznamo, spoznavamo trobentača (Paula Smokerja), ki mu v tem trenutku vse to uspeva na način, ki je zares na ravni zahtev časa; sodoben in glasbeno relevanten. Medtem ko ugotavljamo, da so sedanja Smithova ustvarjalna prizadevanja čisto simpatična in solidna dela, da pa so po pomenu vseeno pod ravni njegovih starejših del, imamo pri Smokerju opraviti s trobentačem, pri katerem že ob dveh predstavljenih ploščah ugotavljamo kompaktno, stilno opredeljeno in konceptualno natančno osmišljeno rast, ki prepriča o dejanskem ustvarjalnem naboju teh nevsiljivih, že skoraj desetletje potekajočih prizadevanj.

Tako lahko Paula Smokerja s prepričanjem postavimo ob bok tistim »behopolitim« improvizatorjem nove generacije v ZDA, generaciji, ki se uveljavlja prav od začetka osemdesetih let v senci evforije, ki jo je povzročil za kratek čas »levi jazzovski populizem« in v katero štejemo tudi glasbenike kot so Vinny Golia in njegov krog, Tim Berne, Herb Robertson, brata Cline in podobni. Ti glasbeniki sicer v svojem izrazu ne skrivajo nekakšne konservativne črte, ki pa je v prvi vrsti rezultat dobrega poznavanja dogajanja v šestdesetih in sedemdesetih letih, t.j. zgodovine sodobne afro-ameriške jazzovske in improvizirane godbe, in pozitivnega, konstruktivnega odnosa do te dediščine. Njihovi projekti so zato navidez obogateni z otenki tradicionalizma, vendar pa pozornejši poslušanje vedno znova odkriva izrazito sodobnost njegove obdelave in uporabe.

Smoker je morda še najbolj radikalno zvencel, kar pa ni težko pojasniti, ko nam zvok njegove trobente, način igre in organizacija zvočnega materiala priključ v spomin nekatere zgodovinske fakte in razkrije očitne navezave nanje. To je seveda zvok, igra in pri-

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz



stop, kakršnega je praktical Don Cherry v svoji zgodnji samostojni fazi, potem ko se je osamosvojil, tako da ni več sodeloval z zgodnjim Ornetteom Colemanom (pa tudi na ploščah kvartetov ali kvintetov iz zgodnjih šestdesetih je Cherryjev pristop k trobenti taisti!), vendar pa ostal pod njegovim močnim konceptualnim vplivom. Konec koncev je pozneje, ko je sam Coleman segel po trobenti, Cherry pa je bil tedaj že precej daleč v smeri svoje »svetovne glasbe« in zato oddaljen od teh zgodnjih, radikalnih, zato pa tudi šarmantno grobih in prepričljivo preprostih avantur, trobenta zazvenela na način, ki je zelo podoben načinu, ki ga slišimo na Mississippi River Rat in kot smo ga slišali na ploščah kot sta »Where is Brooklyn?« ali celo najzgodnejša The Fabulous Paul Bley Quintet. Vsekakor že dolgo nismo poslušali tako prepričljive trobentaške igre, pa tudi delo ostalih dveh članov tria — basista Rona Rohovita in bobnarja Phila Haynesa — se ob njunem očitnem ostajanju v ozadju nepretenciozno organsko zlija v celoto sicer preprostih skladb, ki jim daje energetski naboj in precizna dinamika izjemno visoko stopnjo konsistentnosti. Ne nazadnje pa velja pripomniti, da si Smoker niti ne lasti popolne kompozitorske prioritete, ampak daje enakovredne možnosti tudi ostalima dvema članoma, ki sta zato skupaj prispevala kar polovico skladb na tej odlični plošči.

zp

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

Dead Kennedys: Bedtime For Democracy (Alternative Tentacles)

Kaj pisati ob četrti — in zaenkrat zadnji plošči Dead Kennedys, da ne bi ponavljali že stokrat povedanega? Mogoče pa bi se bilo treba tega vendarle lotiti še stoprič: In to zato, ker DK tudi v svoji zadnji »uspavanki/budnici za demokracijo« vztrajno »gonijo svoje«, in to na »en in isti«, po energiji in lucidnosti docela izjemen način? Pa še zato, ker je spomin menajočih se generacij poslušalcev tega radia morda slabši, kot bi mi hoteli vedeti? Pa na kratko: DK so znotraj ameriškega in globalnega punka od svojega prvega produkta »Fresh Fruit For Rotten Vegetables« — prava »vest« — ameriške družbe, človeštva in človečnosti sploh (in to brez ironije); nazadnje pa še vest rocka, punka in hardcora; a za razliko od drugih velikih kritikov in razkraljcev gladke, no, počene, a še vedno privlačne površine »poznega kapitalizma« — The Crass — so DK manj moralistični in anarho-politični, in bolj sarkastični, ironično-absurdni, »travestitski« v svojih »vživljanjih« v moralno-večinsko, represivno, omejeno, — nekoč bi rekli — fašistoidno Reaganovo Ameriko; kajpak ne gre samo za različen socialni in idejno-kulturni kontekst, ampak predvsem za posameznika — Jella Biafro seveda — ki je in bo nosil, s Kennediji ali brez njih — »brema« čisto »osebnega«, individualnega angažmaja, poetike in »public relations«. Kolikor je na tej plošči praktično sam avtor besedil in glasbe, toliko je ta tudi Biafrin »statement«, manifest o »stanju naroda«, — njegovo vsebino je razvijal skozi vse albume — pa tudi o »stanju punka« — kar nas bi moralo še posebej zanimati. »Bedtime For Democracy« je v tem smislu zadnji, ali bolje — končni, terminalni HC-album — z vso predpisano energijo,

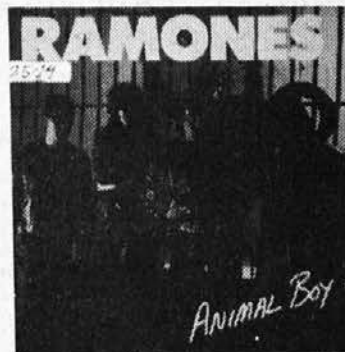
frenezijo, truščem in ekstatičnostjo (po Buncu: vzhičenostjo), in hkrati s polno mero Biafrine zavzetosti in lucidnosti. Vselej je čutili tudi njegov zavesten napor, da bi album učinkoval kar se da skrajno in »brezkompromisno«, morda celo parodistično glede na ultra-HC obrazce. Skrajnen napor je združiti morda nezdružljivo (vsaj na ravni programa, kolektivne prakse): zavest, misel, etični angažma, z instinktom, energijo, nezavedne pulzacije, ki sicer pogosto diktirajo glasbeno (in tekstovno) vsebino punka in HC-ja, v Heavy Metalu in njegovih novejših derivatih pa so na delu praktično brez prestanka; so le v navideznem spopadu z ukazom: uživaj!, ki se mu dejansko — kot sicer večina rock'n'rolla — preprosto prepuščajo. Morda tudi zato kitare DK že vsaj na zadnjih dveh albumih zvenijo že skoraj »arhaično« punkersko, daleč od vsakršnega hard-rock/HM (heavy metal) zvoka... Kar pa zadeva sporočila, ki so v besedilih in zadevajo to temo: kritika HM-ja se ponovi kar večkrat — in to brez razločevanj med odtentki; — skladba »Chickenshit Conformist« — pa poročana s punkom — kot — sekto, ki je (citat) zaprte pameti, z vase osrediščenim družabnim klubom, kjer niso važne ideje, ampak to, koga poznaš«. In še: »če je glasba postala dolgočasna, je to zaradi ljudi, ki hočejo, da vse enako zveni.«

Naj mi bo, lepo prosim, oproščeno, če »pristransko« poudarjam določeno — pa sploh ne postransko — plat tega albuma. Morda za širšo »sceno« tukaj in zdaj niti ni več tako pomembna — saj ima že celo Radio Ljubljana lekcije o »slabih straneh« Heavy Metala; to »fazo« je pač treba preseči »v praksi«, a najprej prav v praksi tega radia. Kar pa zadeva DK, njihovo drugo smrt in usodo punka v svetu in pri nas: mislim, da ne bo pomenila take prelomnice kot razpad Pištol pred desetimi leti. Ne verjamem, da bo šel Jello Biafra po poti Johnnyja Rottena — in postal samoparodirajoči mit. DK in njihove plošče pa seveda že lahko uporabljamo kot večlo klasiko punka. Morda so ujeli ravno še zadnji vagon — »retro« vlaka...

I. V.

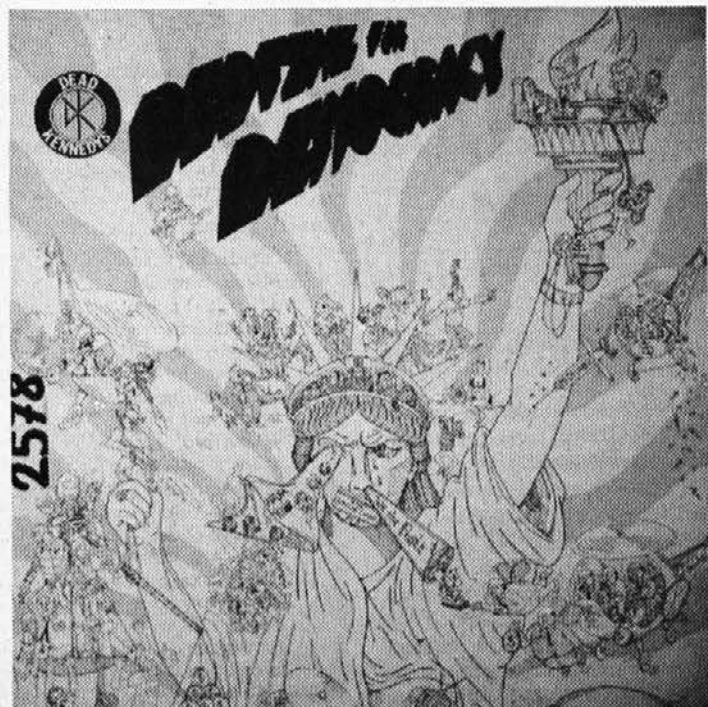
Ramones: Animal boy (Beggar's Banquet)

Kaj pravite? Ali je dejstvo, da mi Ramones po kakih desetih letih delovanja in izdajanja plošč še vedno pomenijo več kot posrečeno in atraktivno skupino, skupino za osemdeseta leta, pač le kruto znamenje tega, da sem postal še eden z nostalgijo in sklerozo obremenjenih, penzioniranih rock prdcev, ki se jim že ob korektnem nastopu starih idolov iz blaženih let mladosti stopi srce? Ne, ne in ne! Nočem, da imenujejo upokojenega punk prdca! Tako se bo treba vprašati, kaj je na poznih Ramonesih tako privlačnega, da nas še vedno tako potegnejo za sabo in nam tudi delujejo prav aktualno. Ali se je slavna ramonična bratovščina po krizi v začetku osemdesetih let v zadnjih letih res tako izklopala iz močvirja, po katerem je brodira? Ali jo je iz krize res potegnil boom hard corea? Pa poglejmo!



Prvi vtisi ob soočanju s to ploščo so mešani. Ramones namreč svoje nove obleke, ki se spogleduje s hardcorstvom, ne nosijo kdovekako dosledno. Nanjo lepjo pop melodije, iz nje bežijo v totalne pop štikle. In kje je zdaj tu glasbena hard core gverila, njen milnerski vod? Da niso Ramones le parvenijski, potvorjen odziv na to gverilo? Ja, no. Najprej nas čaka težaven preskok na drugo stran jarka, po katerem veselo jadrajo »braća Ramones«. Tam namreč ni megla, ki nam zastira razgled s te strani. En, dva tri, gremo! Tako. Zdaj je pa vse že precej bolj jasno. Ravno v amerškemu evforičnemu preskakovanju številnih glasbenih knucjev znotraj ene plošče in celo znotraj ene same skladbe so Ramones odkrili svoje ustvarjalne potencialne za nadaljnje delo, hkrati pa tudi njegovo teoretično podlago. Ko si namreč s prav hardcorovsko ostrino in napadalnostjo izborijo manevarski prostor med našimi ušesi, ga v naše skrajno presečenje tebi nič meni nič izrabijo za težiščno tučko svojih pop šejtan diverzij. Tem diverzijam sledi ob ponovno izborjenem prostoru obraten proces. Jasno je, da je tako obnašanje Ramonesov daleč od pozitivizma ali elektricizma ostalih pop-skozi-rock bendov; toliko bolj kaže na iskrivo dialektično razmišljanje. SMRT PODGANAMI! Ravno v tej dialektiki pa najverjetneje tiči ključ do njihovega šarma. Trenutna ameriška (o evropski raje ne govorimo) popularnoglasbena scena se namreč zelo ostro deli na obrtniški videopop ali poprock ter na podzemno rock sceno, pri čemer skuša druga prvo, totalitaristično državo popa razstreliti. Skupin, ki uspešno manevrirajo med frontnimi črtami rocka in popa, pa skoraj ni. Večina jih slej ko prej zaide v en (najpogostejše šljakarski pop) tabor. Ob tem skupine, ki delujejo v tem vmesnem polju, v zgodovini rocka ne pomenijo nikakršne izjeme. (Konec koncev med rockom in popom še nikoli ni bilo takšnega razmaka, kakršen je danes). Za primer naj navedem bend iz druge polovice šestdesetih let. Predmet preučevanja: skupina CCR ali Creedence Clearwater Revival. Ali pa: poplava psychopunk bendov šestdesetih let, ki ravno zdaj spet prihajajo v modo. Vse te lahko označimo kot zanimive pop in zanimive rock skupine. Ali je bilo dovolj?

Pa v to polje, ki smo ga zdaj opredelili, postavimo Ramones. Evo jih! Zdaj jih imamo. Precej bolj orjejo kot pred leti, ko jih je na krivinah preveč odnašalo na pop ali rock stran. Dialektika, (samo) postavitev v prazno bojno polje med rockom in popom, nesvrstanost,



vse to jih je prerodilo. Pri tem je Animal Now že tretja plošča Ramonesov z dialektično teoretično podlago. Kljub temu le v redkih trenutkih zaostaja za najzanimivejšo izmed njih, za Too Tough To Die. Zato pa vse dosedanje plošče Ramonesov presega s svojimi besedili. Iz stare, praviloma ne preveč mračne parodije amerikanizma Ramones se zdaj vleče v trpek črni humor, ki te ne more pustiti neprizadetega, ne v »zadrogiranih« skladbah (Somebody Put Something In My Drink, Love Kills...), ne v skladbah o ameriški od-tujenosti (Bonzo, Something To Believe In, Crummy Stuff) in ne na koncu v skladbi o igrivem opičnjaku, ki zakolje svojo drago, jo žrtvuje na oltarju in poje njeno meso (Ape-man Hop). Ramones se v zadnjih letih bolj in bolj treznijo. Trenutne rešitve pa ni. »Iščem nekaj, v kar bi lahko verjel (Something To Believe In z druge strani)«.

Skratka. Menim, da je bilo dokaznega gradiva dovolj. Kot vse kaže, Ramonesom tudi v osemdesetih letih ne bo zmanjkalo bencina. Pa z njimi oddrivo naprej v svetlo ameriško prihodnost. In to z bojnim klicem: Smrt podganam, živeli Animal Boys!!!

PBC

Pripls: Šuti, PBC. Prav nič nisi dokazal! Le to, da si en navaden, z nostalgijo obremenjen rock prdec. Podgana Džo was here!

PODGANA DŽO

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

PLAVI ORKESTAR — SMRT FAŠIZMU! (JUGOTON)

Sarajevska skupina je bila predlanskim pravi pravcati pojav v domači zabavni glasbi (pop-rocku) in tudi njena prva velika plošča je bila dovolj pristna, po svoje ironična in prav zabavna. Druga plošča pa je po eni plati izjemno dober primer ek obrtniške preračunljivosti pisanja komercialnih pesmi, po drugi plati pa je primer ek, ki spodbuja novo smer — ta se je rodila v glavah nekaterih glasbenikov v Sarajevu, ni pa prisotna med mladino — tako imenovano »novo partizanstvo«. Slednje seveda pomeni koketiranje z našo partizansko preteklostjo in v bistvu pomenj najslabšo obliko sprevernega patriotizma — vračanje v preteklost, namesto soočanja s sedanjostjo.

Tudi glasbeno je plošča izrazito eklektična, izrazito posega po nacionalnem melosu in uporablja vse mogoče prijeme, da bi si pridobila tudi del »narodnjakarske« publike. Pesmi Plavog orkestra so ravno tako ničvredne, kakor katerakoli druga popevka s tipično balkansko sentimentalnostjo in solzavo osladnostjo,

zato je najbolje, da na Plavi orkestar pozabimo in ga prepustimo tistim, ki spremljajo festivale domačih popevk, kajti niti množično niti vsebinsko ni več tisto, zaradi česar bi moral v tisku odžirati prostor pomembnejšim in boljšim domačim avtorjem.

AGROPOP: — PESMI S TRIGLAVA (ZKP RTV LJUBLJANA)

Druga plošča skupine Agropop je logično nadaljevanje prvenca, le da imamo tu namesto tako imenovane novega partizanstva opraviti z izrazitim slovenskim patriotizmom, roganjem priseljencem iz drugih republik in ne nazadnje z zamislimi, ki se že približujejo skrajnemu patriotizmu — to pa vemo, kaj pomeni. Toda Agropop se ne norčujejo samo iz tega, ampak posegajo po vsem, kar jim pride pod roke — naj bo to otroška pesmica, pesem, ki so jo ukradli Sex Pistols in jo podpisali kot avtorji, slovenska narodnozabavna glasba ali kaj drugega. Seveda so Agropop eklektiki, ki kot srake kradejo akorde in delčke ali cele pesmi od vsepovsod. Kljub temu jim uspeva dati pesmim izrazito agropopovski, porogljiv in nesramen ton.

Agropop so banalni, duhoviti in zabavni ter seveda še kako preračunljivi — dobro vedo, kateremu potrošniku bodo lahko prodali ploščo. Za nameček so, podobno kakor angleška skupina Sigue Sigue Sputnik, posneli na ploščo reklame za brivnik Iskra in dobili od tega podjetja nedvomno lepe denarce. Tudi glasbeno so se izraziteje navezali na »nacionalni« melos, skratka na slovensko narodnozabavno glasbo. Morda tudi to — podobno kakor prej pop glasbo — dejansko spreverčajo in parodirajo, toda kljub ovitku in nekaterim naslovom so te razlike v »veseličnem učinku« njihovih pesmi premalo, da bi novo ploščo kljub vsej duhovitosti, domiselnosti in zabavnosti lahko videli kot kaj več kot tisti proizvod, ki meri na tipičnega slovenskega potrošnika zabavne glasbe, ki bere Nedeljski dnevnik. Še najbolj spominjajo na podoben pojav pred leti, ki se je imenoval Rokeri s Moravu in je v drugih republikah učinkoval podobno.

KROKAR

DEMOLITION GROUP: MIZERIKA (OPUS MANUUM)

Demolition Group poznamo kot eno izmed frakcij Gastrbajtrsov. Njihova prva lastna, v samozaložbi Gastrbajtrsov izdana kasetna jih predstavlja v več kot korektni luči. Demo-

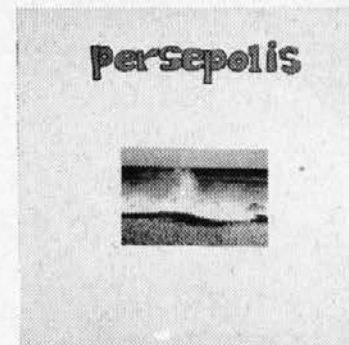
lition Group so namreč v tem trenutku ena redkih domačih skupin, ki jim še vedno uspeva zanimivo manevrirati znotraj drugače izpraznjene polja alter funka. Demolition Group to polje uspelo širijo z ostrimi vpadi rockerizma in odtrogancijami. Zanimivo je, da celo človeški glas Demolition Group pomeni le glasbilo, ki praviloma ne posreduje pomenov. Škoda le, da fantje posameznih skladb niso uspeli bolj kondenzirati. Tako s svojo linearno strukturo zvenijo razvlečeno. A ta manjko ne spremeni dejstva, da je Mizerika s svojimi izleti preko meja utečenega novega funka več kot simpatična.

Še naslov Opus Manuum: Cerklje ob Krki 21, 68263 CERKLJE.

PBC



TRIO PEČENKO, HERBERT, GAJIČ : PERSEPOLIS (RTB)



Z veliko zamudo, vendar ne prepozno, je konec lanskega poletja izšla prva velika plošča mednarodne (slovensko-avstrijske) zasedbe — tria PHG, ki so skupaj začeli igrati kot ritemska sekcija Toneta Janše in Woodyja Shawa, zadnji dve leti pa več kot uspešno nastopajo širom po Sloveniji, Jugoslaviji in Evropi. Na plošči so studijski posnetki, narejeni za potrebe ljubljanskega radia (producent je bil Janez Gregorc), beo-

grajski RTB pa jim je izdal ploščo s temi posnetki šestih skladb, ki so razen treh vse delo pianista Dejana Pečenka, preostale pa so prispevali Peter Herbert, Jože Privšek in Joe Henderson. Zadnje leto je Pečenko predvsem klavirist, toda na tej plošči se nam predstavlja kot subtilni mojster akustičnega klavirja, s katerim ustvari paleto različnih razpoloženj, pri čemer sta mu v nepogrešljivo pomoč sprevni Herbertov akustični bas ter bobni Dragana Gajiča, ki jih odlikuje mojstrska igra z metlicami. Vsekakor plošča, ki jo je vredno imeti doma!

P. A.

GAS MAX: MI JIH BEREMO, KO JIH POBIRAMO (DOKUMENTARNA)

Gas Max, ljubljanska skupina, ki se že več let prebija iz polanonimnosti, mi pušča s svojo prvo, na pol samostojno izdano ploščo mešane vtise. Gas Max skušajo namreč podobno kot nekaj let pred njimi Martin Krpan in še prej Na lepem prijazni brez žanrskih predsodkov iskati skupni imenovalec različnim možnostim drugačnega popularnoglasbenega izražanja, od bowiejanskega art popa do pop rocka v stilu Bajage, ne manjka pa jim tudi preskokov v NLP-jevske odtrogancije. Žal pa se Gas Max pri tem svojem početju prepogosto ustavijo na pol poti, na nepričljivi, površinski ravni. Škoda. Nekaj skladb skupine lepo kaže, da tej glasbenih potencialov ne manjka, še posebno v odmevih na Davida Bowieja z druge polovice sedemdesetih let, ki niti ne zvenijo od cvelo kot večina podobnih. A kaj, ko si Gas Max za vse skladbe na plošči niso vzeli dovolj časa. Več kot polovica plošče je zelo blede, brez pravega elana in »face«. Ne nazadnje marsikakšno skladbo Gas Maxov zminirajo besedila, ki še posebno odbijejo s svojim neposrečenim poigravanjem s humorjem. Prihodnjič bi morala skupina med svojim gradivom opraviti precej ostrejšo selekcijo kot tokrat.

PBC



- 1943 B. Bartok: KONCERT ZA ORKESTER
B. Britten: SERENADA ZA TENOR,
ROG IN GODALA
C. Orff: opera PREMETENKA
- 1944 A. Copland: APALAŠKA POZILAD
K. Pahor: SLOVENSKA SUITA za klavir
- 1945 A. Webern: DRUGA KANTATA
I. Stravinski: SIMFONIJA V TREH STAVKIH
EBONY CONCERTO
R. Strauss: METAMORFOZE
B. Britten: opera PETER GRIMES
Umri so Bartok, Webern, Kandinski
- 1946 A. Schönberg: GODALNI TRIO
B. Britten: VODNIK PO ORKESTRU
Otvoritev Darmštatskih poletnih tedajev
H. Hesse: IGRA STEKLENIH KROGLIC



Arnold Schönberg v zrelih letih

MUSIC OF CHANGES

John Cage

59. 1. - 2. - 3. - 4. - 5. - 6. - 7. - 8. - 9. - 10. - 11. - 12. - 13. - 14. - 15. - 16. - 17. - 18. - 19. - 20. - 21. - 22. - 23. - 24. - 25. - 26. - 27. - 28. - 29. - 30. - 31. - 32. - 33. - 34. - 35. - 36. - 37. - 38. - 39. - 40. - 41. - 42. - 43. - 44. - 45. - 46. - 47. - 48. - 49. - 50. - 51. - 52. - 53. - 54. - 55. - 56. - 57. - 58. - 59. - 60. - 61. - 62. - 63. - 64. - 65. - 66. - 67. - 68. - 69. - 70. - 71. - 72. - 73. - 74. - 75. - 76. - 77. - 78. - 79. - 80. - 81. - 82. - 83. - 84. - 85. - 86. - 87. - 88. - 89. - 90. - 91. - 92. - 93. - 94. - 95. - 96. - 97. - 98. - 99. - 100.

Cage: Music of Changes za klavir; v njej je prvič določil glasbeno dogajanje z metanjem kovanca

- 1947 I. Stravinski: ORPHEUS
J. Cage: SONATE IN MEDIGRE
B. Britten: opera ALBERT HERRING
S. Hristić: balet OHRIDSKA LEGENDA
Th. Mann: Dr. Faustus
Queneau: Vaje v slogu

