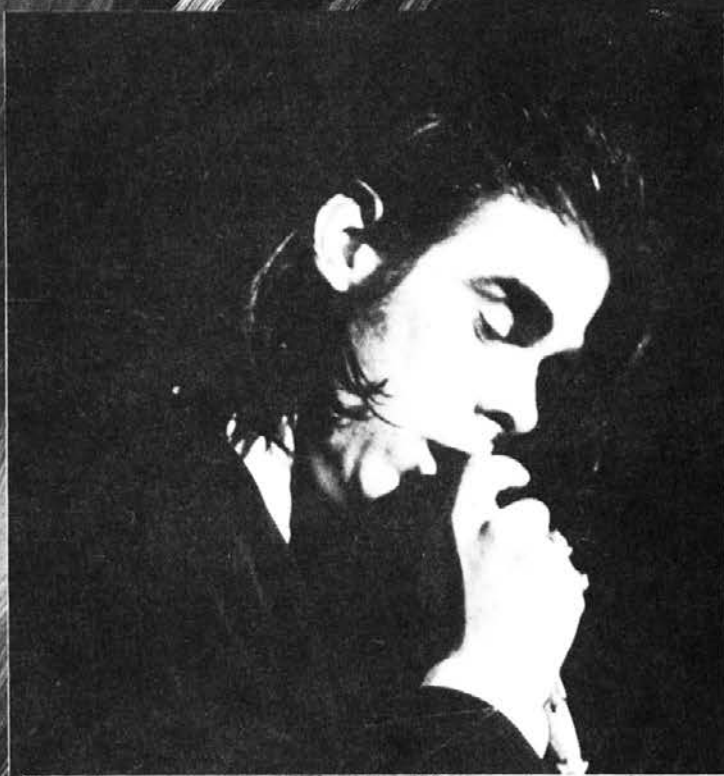
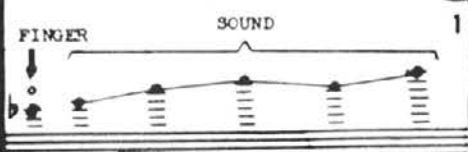


# GM

# 6



© 1997 GM Corp. All rights reserved.



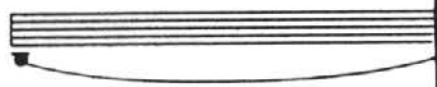
APPROXIMATE  
PERFORMER  
DURATION  
THEIR EQU  
TOTAL DU



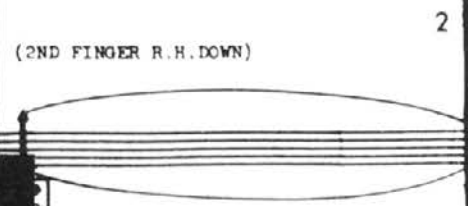
John Cage

13

1949 — S. Prokofjev: VI. SIMFONIJA  
B. Britten: POMLADNA SIMFONIJA  
M. Kozina: konča SIMFONIJO ciklus štirih  
simfoničnih pesnitev)  
Umrl je R. Strauss  
G. Orwell: 1984  
Adorno: Filozofija sodobne glasbe



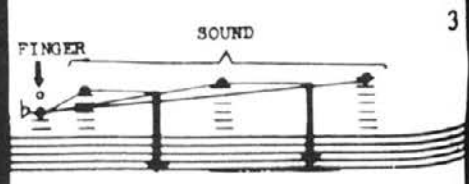
SLIDE FINGERS RANDOMLY AROUND HOLES. PERFORMER DETERMINES AMPLITUDE AND DURATION.



OBTAIN UNDERTONE (2<sup>nd</sup>) AND SUSTAIN THROUGHOUT, GRADUALLY ADDING FINGERS MARKED WITH SLASH. DURATION: 1 FULL BREATH.

1948 O. Messiaen: simfonija TURANGALILA  
I. Stravinski: MASA  
P. Boulez: II. KLAVIRSKA SONATA  
LE SOLEILS DES EAUX  
L. M. Škerjanc: SONETNI VENEC  
DR. FRANEKA PREŠERNA  
E. Ionesco: Plebasta pevka WITH TEETH (NO LIP)

MAINTAIN SAME FINGERING THROUGHOUT. AT CULMINATION OF OVERTONE CLUSTER PRODUCE SINGLE TONE OF INDETERMINATE PITCH AND SUSTAIN. TOTAL DURATION: 1 FULL BREATH.

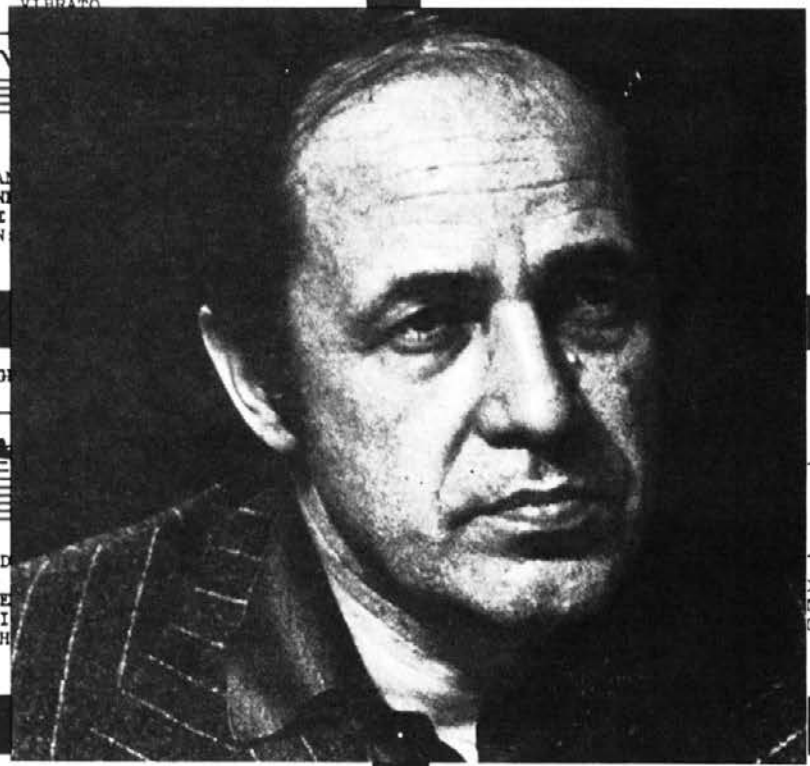


PRODUCE AGGREGATE OF HARMONICS AND UNDERTONE CLUSTERS IN ANY ORDER. PERFORMER DETERMINES AMPLITUDE AND DURATION OF EACH. REPETITIONS ARE PERMISSIBLE. TOTAL DURATION: 1 FULL BREATH.

MAINTAIN SAME FINGERING THROUGHOUT. AT CULMINATION OF OVERTONE CLUSTER PRODUCE SEVERAL (SINGLE TONES OF INDETERMINATE PITCH AND DURATION WHICH OCCUR NATURALLY) AS FAST AS POSSIBLE. TOTAL DURATION: 1 FULL BREATH.



MAKE TRAIL  
UNDERTONE  
POSSIBLE  
DURATION



Pierre Boulez

26



1950 — Osnovan je elektronski studio v Kölnu  
M. Kozina: opera EKVINOKCIJA  
P. Neruda: Canto general



S  
SHEAR



MAINTAIN SAME FINGERING THROUGHOUT. AT CULMINATION OF OVERTONE CLUSTER PRODUCE 2 (SINGLE TONES OF INDETERMINATE PITCH AND DURATION WHICH OCCUR NATURALLY) AT ANY SPEED. TOTAL DURATION: 1 FULL BREATH.

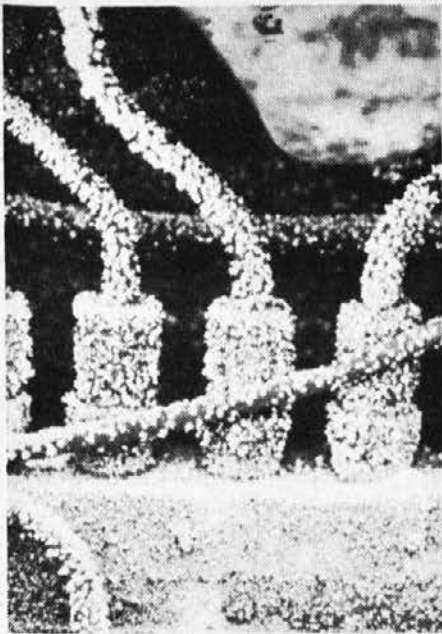


Foto: LADO JAKŠA

## 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 Študent** — 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 Hohnjec (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: 4. in 18. april.

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: 5. in 19. april.

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

## ALTER-LESTVICA RŠ

sreda ob 18.00

Za razliko od ostalih lestvic popularnosti alternativna lestvica Radia Študent ne meri »uspešnosti« posamezne skladbe, okusa v lestvice verujočih« poslušalcev, temveč pomeni avtorsko vodeno oddajo in je rezultat osebnega izbora voditelja.

### Lestvice v zadnjem mesecu:

sreda, 25. 2. 1987.

1. Sweet Home Alabama — Killdozer
2. They Know? — Government Issue
3. Godstar — Psychic TV
4. Son of A Good Family — The Leather Nun
5. Down By The River — Hoze
6. Can't Get There From Here — R. E. M.
7. 99 Red Balloons. 7 Seconds

MARJAN

sreda 4. 3. 1987.

1. I Can Smell Your Thoughts — Leather Nun
2. Winners And Losers — Iggy Pop
3. Chessboards — Killing Joke
4. Kerosene — Big Black
5. Venceremos Mix — Borghesia
6. I Saw Your Mommy — Suicidal Tendencies
7. Right Man Wrong Man — Crime & The City Solution

BORIS

sreda, 11. 3. 1987.

1. I Saw Your Mommy — Suicidal Tendencies
2. Kerosene — Big Black
3. Boil — Live Skull
4. Build Your Weapons — Voivod
5. The Burning of House of Love — The X
6. Locked Inside — Government Issue

GIGI

# radio student

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

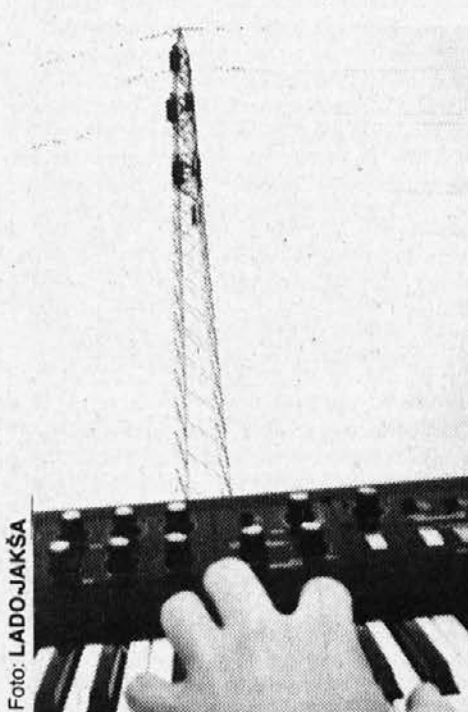


Foto: LADO JAKŠA



## REVIJO GM IZDAJA GLASBENA MLADINA SLOVENIJE

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

## REVIJA GM/L. 17/ŠT. 6 MAREC 1987

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

### NASLOVNICA:

Nick Cave v Ljubljani 8. februarja 1987. Foto: Božidar Dolenc in Miro Vičič (naslovnica). Oblikoval: Jure Pfeifer.

RGM RGM RGM RGM RGM RGM  
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, Predusmer  
9 — Glasba XX stoletja, 9 — Glasba  
10—11 Malo mešano, 10—11 — Malo  
12—13 — Pop med 1940 in 1946, 12  
14—15 — Pisma in Kaji, 14—15 —  
16 — Downbeatova metoda, 16 —  
17 — Misel in zapis, 17 — Misel in  
18—19 — Kurt Weill 2., 18—19 — Ku  
20—21 — Nick Cave, 20—21 — Nick  
22—23 — Tolpe bumov, 22—23 —  
24 — Izdaje, 24 — Izdaje, 24 — Izdaje

RGM RGM RGM RGM RGM RGM  
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).

## HALO!



- Halo! Tukaj GM ta in ta, je tam GMS?
- Da, pozdravljeni!
- Veste, v zvezi z obiskom matineje vam moramo na žalost sporočiti, da odpovedujemo dvesto vstopnic!
- Kaj pa se je zgodilo?
- Otroci ne morejo plačati, jih obisk predrago stane!
- Ali so vstopnice predrage?
- Ne vstopnice, te so smešno poceni, ampak za vožnjo v Ljubljano bi vsak moral odšteti dvestopetdeset jurjev, toliko pa starši nočejo dati!
- Kako pa to, da je prevoz tako peklensko drag?
- Veste, nič ni več regresiranih prevozov za mladino, domače avtobusno podjetje pa zaračunava komercialno ceno, ker pravi, da ima drugače izgubo.
- Ampak to je grozljivo visoka cena, koliko pa stane redni avtobus?
- Ta je skoraj sto jurjev cenejši. Saj to smo povedali avtobusarjem, ti pa so nam rekli, da naj gremo na redni avtobus, če se nam zdi predrago. Kako pa naj spravimo dvesto otrok v redni avtobus!? Pa kaj bi vam to razlagali, tako je. Veste, nam je strašno nerodno, da moramo odpovedati. Naši otroci bodo prikrajšani za lep kulturni dogodek, spet bodo kaznovani za to, ker niso doma v Ljubljani ampak daleč stran. Veste, oprostite, slabe volje smo zaradi tega, jezni, a nič ne pomaga. Nerodno nam je tudi, ker bodo sedeži ostali prazni...
- Nič naj vam ne bo nerodno, mi vas popolnoma razumemo, onih drugih pa res ne...

ROR

## ODGOVOR NA DELEGATSKO VPRAŠANJE

Čeprav vprašanje ni direktno postavljeno AG, posredujemo odgovor tudi v imenu 57 študentov oddelka za glasbeno pedagogiko na AG oz. v imenu »druge strani« kot naš pojmuje tov. Kaja Šivic.

Številka 57 pomeni trenutno populacijo študentov, seveda pa bi morali (v zvezi s procesom usmerjenega izobraževanja) prišteti tudi generacijo pred nami. Da se ne bi izgubljali v številkah, bomo navedli le še 58 naših kolegov, ki so v obdobju od l. 1982 do 1986 pri nas tudi diplomirali (visoka stopnja).

Za vse tiste, ki niso sledili postopkom potrjevanja posameznih programov v usmerjenem

izobraževanju, smo pobrskali po zapisnikih. Proces je potekal lepo številno let: izhajal je iz smernic in navodil, ki predpostavljajo za iste poklicne profile enotne vzgojnoizobraževalne programe, kar preprečuje večstranost. V okviru študija glasbe to pomeni enotni program za učitelje razredne glasbene vzgoje z visoko izobrazbo.

Kot prva in edina v začetnem obdobju je lahko tak program predstavila po programski zasnovi in vsebini AG, ki ga je doslej že izvajala. Kaji Šivic ne bo težko poizvedeti, da je AG med drugim vseskozi usposabljala tudi učitelje glasbene vzgoje z visoko izobrazbo — pod nazivom glasbena pedagogika od leta 1962 dalje. To je profil učitelja, ki je usposobljen za razredno glasbeno vzgojo v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah (razlikovati ga moramo od učiteljev instrumentov in strokovnih predmetov v srednjih glasbenih šolah) med drugim s 180 urami metodike, glasbene vzgoje za osnovne šole, 180 urami metodike nauka o glasbi za glasbene šole in 90 urami metodike glasbene vzgoje v srednjem usmerjenem izobraževanju.

Program za glasbeno pedagogiko na AG tako ni nov, kot ga želijo v zadnjem času nekateri prikazati, sploh pa to ni prevzet in na 4 leta podaljšan program PA, prevzet z namenom ukiniti PA.

Na že utečeni program glasbene pedagogike je bil v obdobju uvajanja usmerjenega izobraževanja ponovno obravnavan med študenti in profesorji oddelka na AG, v delovnih telesih znotraj univerze, v strokovnih svetih, javni razpravi, skupščinah, koordinacijskih odborih in na podlagi vsega tega tudi sprejet. Jasno je tudi, da mreža šol Akademije za glasbo v tem pogledu ni moglo enostavno prezreti, ji odvzeti programa glasbene pedagogike in ga dodeliti sedaj visokošolski PA.

Problem je namreč nastal v trenutku, ko je PA začela svojo akcijo za prehod z višješolskega na visokošolski študij. Cela vrsta programov na PA se je namreč podvojila v odnosu do Filozofske fakultete, ... in tudi do AG. Kaj naj bi novega poučevali na visokoškolskem glasbenem oddelku PA, česar pedagoški oddelk AG ne nudi že sedaj in kar je še dopolnil v novem programu? Očitno je na vseh ravneh dogovarjanja prodril program AG; vprašamo se zakaj ne program PA — je bil to le na 4 leta raztegnjen dosedanji program, povezovanje z drugimi predmeti (ne eno ne drugo ne pomeni izboljšanja kvalitete znanja glasbenega učitelja), ali se odpovedali na nivoju dogovarjanja? Pet minut pred dvanajsto povzročiti senzacije preko časopisov in TV na podlagi moralnih in čustvenih utemeljitev in reagiranj je res postalo popularno, je pa vsaj neresno; kaže na paniko, strah (pred čim?).

Sledilo je prikazovanje zelo slabih razmer v glasbeni vzgoji in šolstvu, iz česar bi lahko javnost razbrala, da se le na PA tega zavedajo, da edini zapolnjujejo te vrzeli. Le kako in s čim, se vprašamo, saj sami (na koncu več člankov) trdijo, da je prav PA tista, ki že 40 let edina ali v največji meri usposablja ustrezne (?) kadre. Nihče od njih očitno ne povezuje teh dveh dejstev (stanja in kadrovanja).

Na AG se še kako zavedamo slabega položaja glasbene vzgoje, povezujemo pa ga z izo-

brazbo glasbenega učitelja, kajti le strokovno glasbeno in pedagoško dober učitelj se bo znal in hotel postaviti zase in za svoj predmet; slab bo le izgubil ugled in prostor zanj (in to se je zgodilo, kot ugotavljajo tudi na PA). Zato ne podpiramo posplošenih podatkov; radi bi boljše pogledali pomanjkanje kadrov, imeli čim boljše študijske programe in učne načrte (OŠ, glasbene šole...). Na tem zadnjem področju se je položaj izboljšal že z didaktičnim kompletom za pouk v prvih štirih razredih OŠ, katerih avtorica deluje — poučuje na AG in jih je s številnimi seminarji tudi predstavila učiteljem v celi Sloveniji. Zavzeli smo se za boljše študijske programe in z njimi prodrli. Glede števila manjkajočih učiteljev ugotavljamo, da:

- a) mesto zasedajo dostikrat nekvalificirani posamezniki, vendar z dolgoletno prakso, s katero so zaščiteni pred zamenjavo;
- b) v določenih predelih Slovenije ne dobimo štipendij, češ, da nas ne potrebujejo (povezuj s tč. a);
- c) določena slovenska območja so že dokaj zapolnjena z glasbenimi učitelji (n.pr. Primorska, kar je dokazano z diplomsko nalogo ene od diplomantk pedagoškega oddelka AG);
- č) program glasbene pedagogike je že v procesu oblikovanja sprejela tudi PF Maribor, ki bo tako postala soizvajalka in bo kadrovsko izpolnjevala prostor SV Slovenije.

Kljub vsemu se zavedamo realnosti primanjkljaja učiteljev in sicer predvsem tistih z razvito pedagoško odgovornostjo, tako da »ne bi zapuščali svojih vrst in iskali kakršnokoli drugo delo, da se ne bi več mučili«. Manjka DOBRIH UČITELJEV in v tem pogledu se študentje zavzemamo za čim solidnejšo začetno osnovo, s katero lahko uspešno sledimo študiju na visokoškolski stopnji. Želimo si čim boljših programov, ki bi nas usposobili za glasbeno pedagoško delo. Le v kvaliteti vidimo izhod za boljši predmet glasbene vzgoje, le s kvaliteto ga bomo lahko zaščitili pred negativnimi pojavi, ki jih v drugem odstavku navaja avtorica članka »Delegatsko vprašanje«.

Da ne bi nobeno od teh vprašanj ostalo brez odgovora, oz. brez naših misli (saj vsa vprašanja ne morejo biti namenjena nam), naj jih zapišemo še nekaj:

- opisnih ocen in krčenje števila ur niso povzročili glasbeni učitelji, oz. njihov primanjkljaj, ampak način sprejemanja glasbe oz. umetnosti, kulture v našem okolju. Opisne ocene imajo vsi vzgojni predmeti; kritična ni sama pisna ocena, pač pa razlikovanje predmetov (položaj predmeta in učitelja);
- masovna kultura je problem tudi v glasbeno pedagoško bolj razvitih okoljih. Ob tem se postavlja vprašanje tudi časopisu GM:



— tako kot je v članku Kaje Šivic v odnosu do študentov AG prisotna neobjektivnost, te ni manjkalo niti v vseh predhodnih člankih in prispevkih v Delu in na TV. Za razliko od zelo neobjektivnega izzivanja v le-teh (na kakršno se človeku upira odgovarjati) nas je Kaja Šivic vsaj pozvala, da v GM v celoti povemo svoje kot »druga stran«.

Mimogrede naj povemo, da smo bili študentje skupaj s profesorji pripravljene sodelovati v Tedniku na TV, če bi imeli na voljo vsaj približno enako število govorcev in enako časa. Ker tega nismo dobili, je »druga stran« odpadla — brez korektnega pojasnila TV!

Upamo, da zdaj naš članek ni predolg.

Na koncu še poudarjamo, da na AG ne delujemo za to, da bi koga ukinjali, ampak zato, da bi očitne vrzeli zapolnili z **dobrimi** učitelji, ne le zapolnili: pa četudi bomo za to potrebovali 2 ali 3 leta več. Za leto 1987—1988 je AG razpisala 30 mest (in še 15 ob delu v prvem letniku) na oddelku za glasbeno pedagogiko, seveda za kandidate z ustreznim predznanjem, kot ga zahteva vsak resen visokošolski študij.

#### Študentje oddelka za glasbeno pedagogiko na Akademiji za glasbo

Priporočamo: Prejeti prispevek objavljamo neokrnjen, brez vsakršnih uredniških ali lektorskih posegov.

prodane monumentalne gledališke spektakle, pa do te, da bodo imeli spomladi 1987 nekje pod Triglavom (znova prek Scipionov) besedo pri oblikovanju uvodnega ceremoniala v štafeto mladosti, bi verjetno hitro končal v kakšnem izmed zavodov za duševno bolne. In to kot neozdravljiv primer. Bliskoviti vzpon Laibach in Neue Slovenische Kunst do višin ene osrednjih slovenskih alterkulturniških institucij je v mirni slovenski deželici obšel vse »normalne« obrazce uspeha in preboja. Eno osnovnih pogonskih sredstev, ki je Laibach dalo te neverjetne, nezemeljske pospeške, sta bila ogenj in žveplo iz protestnih pisem in obsodb, ki so jih člani skupine res v tonah dobivali v glavo. A negativna reklama, vročevrven protest, pomeni v kulturi praviloma nekajkrat boljše reklamno sredstvo od prijetne pozitivne odobritve, ploskanja. Laibach se tega zavedajo. Tako so si tudi s tem namenom že s svojimi osnovnimi izhodišči, z zavestnim skokom v politično-ideološko in kulturniško pornografijo, s poigravanjem z dadaističnim »šok-efektom« in dvumnostjo (Laibachu ne moreš nikdar priti do konca!) nadedli vlogo slovenskega črnega ideološkega in kulturniškega Luciferja, »džaura«, ki je tako črn, da njegova koža kot skrivenčeno zrcalo odseva »lepoto« sveta okoli njega.

Odziv na Laibach se spreminja z različnimi zrelostnimi stopnjami subjekta, ki pride v stik z njo. Prva, predpubertetniška, reakcija na Laibach je zavrnitev, katarza skozi bes. Ideološkega Luciferja moramo zbrisati z obličja zemlje! Na naslednji, pubertetniški, stopnji se vate prikrade radovednost. Le kje je končna Laibach resnica? Na končni stopnji radovednost zamenja oster dvom. Dvom v Laibach, vase, v svetlo okolico. Končne resnice ni! Zdaj si zrel, da podrediš svoje oči in ušesa veličastnosti Laibach, da se ji ukloniš s ponižno skrušenostjo in spokorjen. Vse te stopnje dozorevanja publike so se lepo kazale tudi na nedavnem ljubljanskem koncertu Laibach (19. februarja) v do zadnjega kotička nabiti Festivalni dvorani. Večina publike je uvodne dele koncerta dočakala nezrela. Največ je je namreč na koncert prišlo iz radovednosti, zaradi razvpitosti imena Laibach. Tako se je marsikdo najprej na Laibach odzval s posmehom, s klci, z odporom. A že po prvih desetih minutah so vsi »odrasli« ter se očarano in ponižno podredili Laibach spektaklu. Tako ni bilo čudno, da je koncert tudi tokrat spremljala pobožna tišina, pa čeprav je Laibach z njim stopil v fazo ekstatične, »lahkotnejše« rockovske produkcije.

Pri tem so Laibach v zadnjih dveh letih nedvomno zelo napredovali tako po glasbeni kot po scenski plati. Tako zdaj izkušnje iz svoje državno-industrijske ter socrealistično-simfonične faze širijo s preskoki na videz normalnejše planjave popularne glasbe. Za hrbtom jim zdaj stoji trojica prekaljenih rock glasbenikov (med drugim tudi kitarist Lačnega Franza Oto Rimele), ki v njihov vnaprej posneti kaos industrijskih zvokov, fanfar in zanosnih orkestrrov vnašajo rockersko odtrgavanje, zagon in trdnost, kar daje njihovi glasbi še kako dobrodošlo, svežo razsežnost in novo moč. Podobno se je staremu državnemu pompu Laibach zdaj uspelo pridružiti pomp s koncertov popularne glasbe. Tako zdaj tudi na Laibach koncertu ne manjka pozivov k ploskanju (le da so ti pri Laibach robotizirani), zaključek nastopa pa spremlja na traku posneto rjovenje rock publike (vključno z ekstazo ob vrnitvi skupine na oder).



V novo dvojnost je ujet tudi pevec skupine; tako ima zdaj hkrati vlogo vodje na politični manifestaciji in vodje na rock koncertu. Ostala dva člana skupine, postavljena ob bok vodji, zrcalno identično zaokrožujeta njegovo početje: tolčeta po Grassošem pločevinastem bobnu, pihata v lažne, playback fanfare, ploskata v disco ritmu... Pohvaliti velja tudi skopo, a učinkovito osvetlitev odra, ki so jo dopolnjevali beli reflektorji, podobno kot na heavy metal koncertih usmerjeni proti dvorani. Skratka. Laibach so se v zadnjih letih veliko naučili od popularne glasbe in njenih državotvornih potencialov. Tako vas po vsem povedanem ne bi smelo presenetiti niti dejstvo, da sta bili vrhunec njihovega tokratnega koncerta priredbi uspešnic iz popularne glasbe, Life Is Life ter One Vision. Zadnje so Laibach tudi vrnili nemškemu jeziku (v »originalu« jo namreč v angleščini izvaja avstrijska skupina).

Nova glasba Laibach je očarljiva, magična. Ima obliko »peklenskega« peterokotnika katerega stranice so patetična in pompozna »simfonika«, discoidnost, državni paradni red, industrijska atonalnost ter ostro rockerstvo. Pri tem sem bil pred koncertom Laibach prepričan, da peterokotnik iz tako različnih stranic ni mogoč. A Laibach so dokazali nasprotno. Nič čudnega, da je publika tokrat Festivalno dvorano zapuščala ponižno, skrušeno. V njej smo namreč z Laibach pogoltnili enega najmočnejših rock koncertov, kar jih pomni Ljubljana.

PBC

Foto: LADO JAKŠA in  
BOŽIDAR DOLENC (Laibach)



## LAIBACH V LJUBLJANI 87!!!??!!!



Če bi si pred kakimi štirimi leti drznil napovedovati, da bodo v letih 1986 in 1987 Laibach skupaj s svojo likovno-gledališko korporacijo Neue Slovenische Kunst temeljito posegli v mladi slovenski kulturniški prostor, da bodo ob tem Laibach v Jugoslaviji ena tržno najbolj priljubljenih alternativnih skupin s skoraj vedno razprodanimi koncerti ter da se bodo ob tem uspeli uveljaviti tudi na konvertibilnem tržišču, bi rockovske in še bolj kulturniške eminence moje pisanje pospremile s pomilovalnim posmehom in me odpravile kot neodgovornega fantasta. Če pa bi k tej drzni viziji dodal nekatere še drznejše podrobnosti, od te, da si bodo Laibach prek gledališča Sestre Scipion odprli vrata v sam Cankarjev dom ter da bodo imeli v njem raz-

## TABORI, TABORI, TABORI

**TUJI TABORI** — Dobili smo knjižico s kompletno ponudbo več kot sto glasbenih tečajev, ki jih v 14 državah letošnje poletje organizirajo Glasbene mladine — Avstralija, Belgija, Kanada, ZR Nemčija, Velika Britanija, Madžarska, Italija, Japonska, Poljska, Španija, Švedska, Švica, Izrael in Jugoslavija. Kogar zanima, naj se oglasi!

**DOMAČI TABORI** — 8. mednarodni seminar klavirja bo potekal med 20. julijem in 3. avgustom na Ohridu v okviru festivala Ohridsko poletje. Vodila ga bo japonska pianistka Ikuko Endo, kandidati bodo prestali avdicijo za izbor aktivnih slušateljev; kotizacija za aktivne je 30.000, za pasivne 20.000, prijave do 1. junija.

### KULTURNI CENTER MEDNARODNE FEDERACIJE JEUNESSES MUSICALES, GROŽNJAN

27. 6. do 10. 7. Mladinski musical Adam, vodi norveški skladatelj in dirigent Bjorn Kruse, zbor iz Danske, švedska rock skupina in orkester, ki **potrebuje 14 godalcev**. II, III

13. 7. do 27. 7. Mojstrski tečaj klavirja. Sebastian Benda, Graz III, IV

15. 7. do 31. 7. Violončelo za mlade in (njihove) učitelje, Aleksander Kirilovič Fedorčenko (SSSR) I, II

15. 7. do 7. 8. Komorni orkester Alpe-Jadran (s turnejo orkestra), dirigent Uroš Lajovic, vabljeni študenti AG in mladi profesionalci. III, IV

13. 7. do 26. 7. Lutkovna delavnica

1. 7. do 15. 7. Mojstrski tečaj violine in viole. Grigorij Žislin (SSSR) III, IV

1. 8. do 15. 8. Mojstrski tečaj kitare. Maria Livia Sao Marcos (Brazilija) in Jordi Codina (Španija) III, IV

1. 8. do 10. 8. Sitar, Subroto Roy Chowdhury (Indija)

1. 8. do 12. 8. Mojstrski tečaj orgel, Jean Ferrard (Belgija) III

1. 8. do 12. 8. Mojstrski tečaj čembala, Lucy Hallman-Russel (ZDA, ZRN) III, IV

6. 8. do 12. 8. Viola da gamba, Michael Steinkühler (ZRN) III, IV

13. 8. do 20. 8. Afriški ples — delavnica, Barbara Plečko (YU) I, II

16. 8. do 31. 8. Mojstrski tečaj flavte, Karl Bernhard Sebon (ZRN) III, IV

16. 8. do 31. 8. Mojstrski tečaj violončela, Daniel Šafraň (SSSR) IV

16. 8. do 31. 8. Jazz, Stjepko Gut (YU), Manfred Josel (A), Per Husby in Bjorn Alterhaug (Norveška) ter učitelj kitare iz Francije II, III

I — nižja glasbena šola, II — srednja glasbena šola, III — študentje glasbenih akademij, IV — absolventi

glasbenih akademij in mladi profesionalci.

Za dodatne informacije se pozanimajte pri Glasbeni mladini Slovenije, Kersnikova 4/II, Ljubljana, tel.: 322-570.

## DOPOLDANSKI KONCERTI GLASBENE MLADINE SLOVENIJE

Že večkrat smo pisali o dopoldanskih prireditvah Glasbene mladine Slovenije, tako imenovanih Simfoničnih matinejah. Orkester Slovenske filharmonije je tudi v tem šolskem letu za mlade slovenske poslušalce pripravil štiri programe — dva od njih je izvedel že v novembru lani, dva pa bosta na sporedu aprila.

**25. novembra** je veliko dvorano Cankarjevega doma v Ljubljani mlado občinstvo dvakrat napolnilo. Pod vodstvom dirigenta **Franclja Rizmala** so glasbeniki izvedli živahno in privlačno skladbo Rapsodični ples **Uroša Kreka** in glasbeno pravljico **Sergeja Prokofjeva Peter in volk**. Obeh koncertov, ki ju je sproščeno komentiral dirigent sam, se je udeležil tudi skladatelj Krek, ki je publiki s kratko razlago skušal približati svojo skladbo.

Nekoliko starejšim poslušalcem je bil namenjen drugi program, ki ga je orkester SF pod vodstvom **Uroša Lajovica** izvedel **26. novembra**. Tudi tokrat je bila velika dvorana dvakrat polna, mladi poslušalci pa so slišali tri simfonične pesnitve: **Silke**, ki **izgledajo** našega skladatelja **Pavla Mihečiča**, **Finlandijo Jana Sibellusa** in **Preludije Franza Liszta**. Zaokrožen komentar dirigenta Uroša Lajovica je vključil tudi pogovor s skladateljem Mihečičem.

Orkestru Slovenske filharmonije so se v tej sezoni pridružili glasbeniki RTV Ljubljana, ki so **13. februarja** v ljubljanski dvorani Union pripravili zanimiv in poučen spored. Njihov simfonični orkester je pod vodstvom mladega tržaškega dirigenta **Stojana Kureta** zaigral **Mozartovo Malo nočno glasbo**, **Haydnov Koncert za čelo in orkester** s solistom **Tomažem Severjem** in skladbo **Vodnik po orkestru Benjamina Brittna**.

**2. marca** je Glasbena mladina Slovenije spored dopoldanskih koncertov popestrila z dvema jazzovskima matinejama, tokrat spet v Unionski dvorani. **Big Band RTV Ljubljana** pod vodstvom Jožeta Privška je s komentiranjem Petra Amalietija predstavil simpatičen pregled klasične jazzovske glasbe.

Namen teh matinej je prav gotovo čim večjemu številu mladih približati živo glasbo, predvsem tiste zvrsti in zasedbe, ki so jim v šoli nedostopne. Kljub vsej mehanizaciji naše dobe ostaja osnovna draž glasbene umetnosti v živem muziciranju, ki ga ne more nadomestiti noben posnetek. Zato organizatorji in glasbeni pedagogi vztrajajo pri tej obliki izobraževanja, čeprav se kaže vse več težav — prevozi za šolarje iz oddaljenih krajev postajajo vse dražji, vse težje si je izprositi dovoljenje za ogled kulturnih prireditev v času šolskega pouka...

Pa vendar, korajža velja, pravi slovenski rek in Glasbena mladina Slovenije pripravlja aprila dva nova programa z orkestrom Slovenske filharmonije in dirigentom Christianom Kluttigom.

KAJA ŠIVIC

## NATEČAJ ZA ŠTIPENDIJE KONCERTNE DIREKCIJE ZAGREB

V Zagrebu odpirajo fond za finančno pomoč izrazito nadarjenim mladim glasbenikom iz cele Jugoslavije. Z veseljem objavljamo njihov razpis:

1. Natečaj je namenjen izboru mladih glasbenih umetnikov, ki jim bomo iz novoustanovljenega fonda odobrili štipendije, kredite ali pomoč v naslednje namene:

— za študij na visokih glasbenih šolah v Jugoslaviji in tujini v šolskem letu 1988/89

— za sodelovanje in izpopolnjevanje na glasbenih seminarjih pri nas in v tujini v letih 1987 in 1988

— za sodelovanje na tekmovanjih mladih glasbenih umetnikov pri nas in v tujini v letih 1987 in 1988.

## VABILO NA SIMFONIČNE MATINEJE

**V ponedeljek, 6. aprila bo ob 10. in 11.30** v veliki dvorani Cankarjevega doma simfonični orkester Slovenske filharmonije za mlado občinstvo izvedel **HAYDNOVO SIMFONIJO ŠT. 95 V C-MOLU** in **ŠKERJANČEVO SUITO V STAREM SLOGU** (za godalni kvartet in godala).

**V torek, 7. aprila** pa bo prav tako **ob 10. in 11.20** isti orkester izvedel **BRAHMSOVE VARIACIJE NA HAYDNOVO TEMO** in **ŠKERJANČEVO SUITO V STAREM SLOGU**.

Vsi štirje koncerti, ki jih bo vodil gost, dirigent **CHRISTIAN KLUTTIG**, bodo seveda komentirani.

Vstopnice po 300 din lahko naročite pri **GLASBENI MLADINI SLOVENIJE, KERSNIKOVA 4, LJUBLJANA**, telefon (061) 322-570.



Ilustracija: ČRTOMIR FRELJH

2. Izbor bomo izvedli v skladu s pravilnikom o enotnih kriterijih in postopku in na osnovi razpoložljivih finančnih sredstev.

3. Kandidati za štipendijo, kredit ali pomoč morajo izpolnjevati naslednje pogoje:

— biti državljani SFRJ

— imeti v dosedanjem šolanju izjemen uspeh

— imeti za seboj opazne uspehe v poustvarjalni glasbeni aktivnosti

— ne biti starejši od 26 let (kar pa ne velja za dirigente in pevce)

4. Prošnji morajo kandidati priložiti izpolnjen obrazec (dobijo ga pri službi Fonda) ter dokumente o glasbenem šolanju in dokumentacijo o glasbeni aktivnosti.

5. Natečaj traja do 31. maja 1987.

Vse podrobne podatke lahko dobite v Koncertni direkciji Zagreb, Fond za štipendiranje mladih glasbenih umetnikov, 41000 Zagreb, Trnjanska bb (telefon 041 539-955).

# KONCERT SGBŠ V POČASTITEV 285. LETNICE ACADEMIE PHILHARMONICORUM



Sreda, 21. januarja 1987, Velika dvorana  
Slovenske filharmonije

Pod taktirko dirigenta Francija Rizmala je dijaški simfonični orkester SGBŠ predstavil Kolo-srbsko igro B. Leskovića, Linško simfonijo W. A. Mozarta in Pastoralne variacije za harfo in godalni orkester M. S. Rousseauja (solistka je bila harfistka Mojca Zlobko, šola prof. Ruda Kosi).

V Koncertu za kitaro in godala A. Vivaldija pa sta se nam predstavila kitarist Friderik King (šola prof. Andreja Grafenauerja) in godalni kvartet: Marko Hvala, violina, Mirko Vičentič, violina, Marko Kodolja, viola in Ivan Šoštaršič, violončelo (mentor prof. Tomaž Lorenz). Vivaldijev Koncert za kitaro in godala je izzvenel v izredno prepričljivi in tehnično dovršeni igri. Pohvalo si zaslužita solist kot tudi godalni kvartet. Nasploh bi lahko dejali, da so nastopi komornih zasedb SGBŠ že nekaj časa na visoki ravni.

Za ljubitelje Vivaldijeve glasbe je bil nastop gotovo »poslastica«, saj to delo na naših odrih ni pogosto predstavljeno.

Občinstvo je izredno navdušeno sprjelo tudi Pastoralne variacije za harfo in godalni orkester M. S. Rousseauja. Tehnično sicer zahtevno delo je v harfistkini izvedbi izzvenelo brez posebnih naporov. Igra Mojce Zlobko je bila elegantna in virtuozna.

V drugem delu koncerta pa je dijaški simfonični orkester predstavil Simfonijo v C-duru (imenovano Linška) W. A. Mozarta. To delo je bilo vzorno izvedeno in detajlno proučeno.

Vsi nastopajoči SGBŠ so torej dokazali, da prepogosto pozabljamo nanje in da jim dajemo

premalo priložnosti za dokazovanje znanja, saj so taki nastopi nedvomno velika motivacija za nadaljnje delo mladih ustvarjalcev.

Na koncu koncerta smo poprosili za nekaj besed oba solista in dirigenta Francija Rizmala. Kitarist Friderik King nam je povedal, da je bil s svojim nastopom zadovoljen.

Mojca Zlobko: »Rousseaujeve Pastoralne variacije za Harfo in godalni orkester sem predstavila že na zadnjem poletnem kurzu za glasbenike v Grožnjanu, zato nisem imela toliko treme. Vedela sem, da res znam.« Dirigent Franci Rizmal pa je s pravim ponosom pozdravil igranje dijakov. Povprašali smo ga, kdaj bomo zopet imeli priložnost prisluhniti mladim glasbenikom, pa nam je povedal, da bo to že kar kmalu, saj bo 10. marca v Velenju republiško tekmovanje mladih glasbenikov.

Maja se nam bodo dijaki SGBŠ predstavili kar dvakrat. Prvič bo njihov nastop v Slovenski filharmoniji (program bo zelo pester: Mozartov klavirski koncert s solistko Ksenijo Peič, Webrov Concertino za klarinet in orkester (solist bo Jože Kotar) in Haydnov koncert za oboo (s solistko Majo Kojc). Drugi majski koncert pa bo v Slovenskem kulturnem domu v Trstu.

IRENA SAJOVIC

## POGOVOR S KITARISTOM ŽARKOM IGNJATOVIČEM

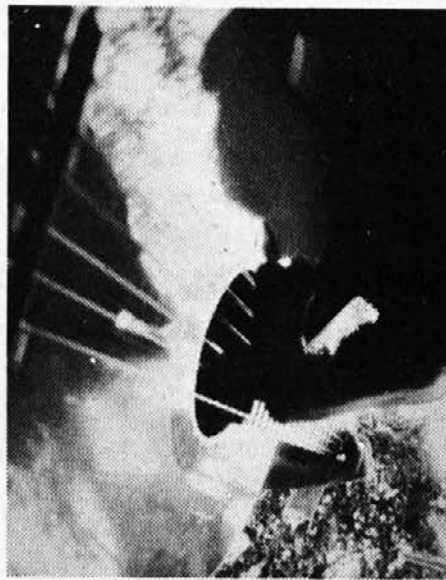


Foto: LADO JAKŠA

Žarko Ignjatović je obiskoval osnovno in srednjo glasbeno šolo Ivan Matečić Ronjgov v rojstnem kraju Puli. Tu je tudi maturiral v razredu prof. Marinka Opaliča, svojo kitarško pot je nadaljeval na glasbeni akademiji v Zagrebu v razredu prof. Darka Petrinjaka, nato pa na Hochschule für Musik und darstellende Kunst v Gradcu, v razredu prof. Marge Bauml Klasinc, kjer je pravkar diplomiral. Stalno živi v Ljubljani, poučuje kitaro, koncertira po Jugoslaviji in obiskuje številne seminarje znanih kitarških umetnikov in pedagogov (npr. John Williams, Julian Bream, David Russel). Pri svojem delu se poleg mnogih glasbeno kitarških užitkov sooča tudi s številnimi problemi glasbene dejavnosti pri nas.

A) Za začetek bi rada kaj zvedela o statusu profesionalnega kitarista pri nas.

Ž. Ta je enak statusu osalih profesionalnih instrumentalistov — pianistov, violinistov: njihov status določa njihova kvaliteta.

A. Kakšne so možnosti za koncertiranje? Ali se lahko preživiš samo s to obliko kitarškega dela?

Ž. Možnosti so, toda ne tolikšne, da bi se lahko preživljal samo z nastopanjem, zato kitaristi tudi poučujemo, snemamo... Seveda pa tudi vadimo.

A. Kako se mlad, nadebudan, ambiciozen glasbenik prebije iz splošnega glasbenega povprečja do vidnih uspehov? Ali je pri tem pomembna samo glasbena nadarjenost?

Ž. Ne, na začetku vpliva na njegovo glasbeno pot veliko drugih dejavnikov. Npr. glasbenik, ki se glasbeno razvija v družinskem krogu, ima večje možnosti za razvoj. Podobno velja za glasbenika, ki živi v večjem glasbenem središču. Seveda pa je osnovni kriterij za doseganje vidnih uspehov glasbena nadarjenost, nadpovprečnost mladega glasbenika, tudi kitarista.

A. Ali obstajajo razlike v možnostih za razvoj nadarjenega študenta pri nas in v tujini?

Ž. No, naša dežela na kitarškem področju še ni toliko razvita, kot so npr. Italija, Anglija, Nemčija in, zanimivo, zadnje čase tudi Skandinavija. V teh deželah se uveljavlja resno kitarško šolanje že v otroštvu, pri nas pa se začenja resni študij šele pri dvajsetih. Seveda pa je ta študij mogoč samo v večjih središčih, kot je recimo Zagreb, kar onemogoči marsikaterega kitarista, oddaljenega od tega in drugih danes kitarško najbolj razvitih središč pri nas.

A. Pri nas je med mladimi veliko zanimanje za igranje kitare, kitarških pedagogov pa je na žalost malo. Kako se (če se) rešuje glasbenopedagoški problem?

Ž. Seveda se rešuje, toda dolgoročno, saj je pri nas diplomiranih kitaristov-pedagogov malo iz že prejšnjih razlogov. Mislim, da se bo z nadaljnjim razvojem kitarške glasbe pri nas ožil tudi pedagoški problem.

A. V primerjavi z ostalo instrumentalno literaturo je v naših prodajalnih z notami zelo malo literature za klasično kitaro. Ali pomeni to zapostavljanje kitare v naših krogih ali temu pomanjkanju pripisuješ kakšen drug vzrok?

Ž. V tem pogledu seveda »prednjačita« klavir in violina, pred vsemi ostalimi instrumenti —



npr. čelom, flavto in tudi kitaro. Temu so vzrok gotovo zgodovinske okoliščine v klasicizmu in romantiki, kjer sta klavir in violina spodrinila lutnjo in vihuelo, ki sta bila najpomembnejša instrumenta srednjega veka in renesanse, vse do konca baroka. Torej primanjkuje predvsem literatura klasičnega in romantike, ki pa jo skušamo kitaristi nadomestiti s sodobnimi kitarskimi tokovi.

**A. Kakšen pa je odnos občinstva do klasične glasbe?**

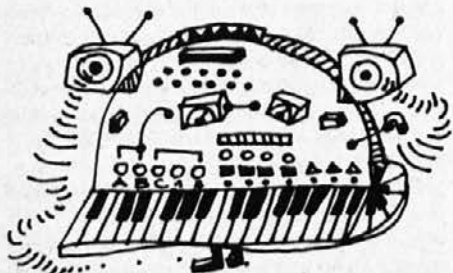
Ž. Včasih je široko občinstvo klasično kitaro povezovalo z rock glasbo, jazz glasbo, glasbo Beatlov, danes pa, mislim, široko občinstvo že zna opredeliti klasično kitarsko glasbo od vseh ostalih zvrsti (rock, jazz), kjer se kitara tudi uveljavlja. Ožje, torej glasbeno izobraženo občinstvo pa klasično kitarsko glasbo še vedno nima za enakovredno ostali klasični glasbi, zlasti v okoljih, kjer kitara še ni dovolj razvita, kot je recimo Ljubljana.

**A. Na koncu nam povej, kakšne načrte imaš? Ali se boš usmeril v pedagoško delo?**

Ž. Ne, takšen pedagog, kot sem sedaj, si gotovo ne želim ostati, torej pedagog povprečnih in v nekaterih primerih nenadarjenih otrok. Rad bi poučeval selekcioniran razred nadarjenih učencev. Seveda pa je moja prva ambicija oživljanje kitarske glasbe, torej koncertiranje.

**ANDREJA PREŠEREN**

## »RAČUNALNIŠKI« KLAVIR



V času neslutene tehnike razvoja zadnjih let, ko je računalniška znanost prodrta in skoraj vsa področja človekovih dejavnosti, nam misel, da bo kompjuter v nekaj desetletjih osvojil tudi glasbo, ni več tako tuja kot včasih.

K razmišljanju v tej smeri je glasbenike, poslušalce, znanstvenike in novinarje pred kratkim spodbudil tudi klavirski večer s kavirom-računalnikom v Bernu, ki ga je izvedel pianist Charles Dobler na novem koncertnem klavirju Imperial z oznako SE 290, ki so ga izdelali v svetovno znani firmi Bösendorfer na Dunaju. Na zunaj ni pri koncertnem klavirju SE 290 opaziti nič posebnega, če izvzamemo tisto nenavadno omarico, ki se vzpenja poševno ob instrumentu. Klaviatura klavirja se premika, kot bi jo vodila roka duha, sam zvok, ki ga producira instrument, pa nikakor ne spominja na mehnično glasbo, temveč deluje prepričljivo in natančno kot pianistovo igranje. Želeni tempo se lahko poljubno modificira brez vsakršne kvalitativne izgube. Računalnik registrira nič manj kot 800 udarcev v eni sami sekundi, in sicer s pomočjo svetlobno občutljivih senzorjev, ki z ultra lahкими metalnimi ploščicami vplivajo na ročaje klavirja in s tem na stanje gibljivosti posamezne tipke.

Za ponovitev daje računalnik ukaz strojno preciznim elektromagnetom, ki na zadnjem delu tipk zaposlijo občutljive lesene prste. Tako nastavijo in uravnavajo klavirja v gibanje.

Če se tako neverjetno sliši: Američan Wayne Stahnke je v to raziskavo vložil polnih petnajst let dela, preden je lahko iznajdbo predložil že prej omenjeni dunajski tovarni, kjer proizvajajo klavirje.

Bösendorfer ni okleval, kajti računalniško vodenje klavirja, katerega demonstracijo in predstavitev so Švicarji lahko občudovali v Bernu, je vneslo v njihovo sicer bogato ponudbo pristno novost in jo seveda še bolj obogatilo.

Seveda poslovneži še ne mislijo na to, da bi instrument uporabili na tako rekoč »polnoavtomatskih« klavirskih večerih, četudi tehnične možnosti ne izključujejo simultane izpeljave recitala na različnih krajih. Tudi za domačo rabo pride računalniški klavir bolj malo v poštev, kajti avtomatika, ki je vgrajena v Imperialov koncertni klavir, je prav tako draga (okoli 80.000 frankov) kot sam klavir.

Instrument naj bi se uporabljal predvsem v strokovnih institucijah: za pouk, za racionalizacijo snemanja gramofonskih plošč, kakor tudi za arhiviranje in raziskave igranja velikih pianistov. Rosno mlada ideja vsekakor ni. Že kmalu po prelomu stoletja je bil, delujoč na pnevmatski bazi, predstavljen reprodukcijski klavir Welt Mignon, ki je presenetil sodobnike. Danes se zopet ponavlja stari postopek, četudi na podlagi digitalne tehnike, ki dovoljuje dosti večjo perfektnost: nasproti okoli tisoč možnostim dinamičnega niansiranja Bösendorferjevega klavirja, deluje dvakrat tri stopnje moči udarca, ki ga je zmožil krmiliti Welt Mignon, kot iz kamene dobe. Pianist Charles Dobler iz Solothurna, ki je sodeloval na prireditvi v Bernu kot »poskusni zajček«, meni, da je o kvaliteti reprodukcije še prezgodaj in nemožeče soditi. O posrečenosti te ideje, kvaliteti reprodukcije, morebitnem dobičku proizvajalcev propagiranega instrumenta bo sodil čas, mi pa lahko na koncu razmišljamo le o umetniški vrednosti in izvedbi koncertnih večerov na klasičnih klavirjih, ki nam bodo (upam) tudi v bodoče bližnji kot njihovi računalniški bratje.

**TADEJA URANK**

**Ilustriral: MILOŠ BAŠIN**

## MEDNARODNA MANIFESTACIJA BALETNE UMETNOSTI

Baletna umetnost kot področje človekove ustvarjalnosti se vedno bolj uveljavlja med vejami umetnosti in pridobiva ugled. Različne mednarodne baletne manifestacije, bienali, festivali, kongresi, institucije, tekmovanja, združujejo umetnike iz vsega sveta. Ena od pomembnih mednarodnih manifestacij so prav gotovo mednarodna baletna tekmovanja. Za plesalce — umetnike so tudi možnosti, da svetovno javnost opozorijo nase. Na ta način je na primer začel svojo umetniško pot danes slavni plesalec Barišnikov, ki ga svetovna javnost priznava kot naslednika Nižinskega. Na prvem tekmovanju v Moskvi je prejel zlato odličje.

Vsekakor veljajo za najpomembnejša mednarodna tekmovanja v Varni (Bolgarija), Moskvi (SZ) in Jacksonu (ZDA). Na mednarodno tekmovalno prizorišče je najprej stopila Varna leta 1964, nato se ji je pridružila Moskva leta 1969 in leta 1979 še Jackson v ZDA. Mednarodna baletna tekmovanja postajajo vedno privlačnejša in tako se je omenjenim tekmovanjem pridružila

Osaka na Japonskem (1976), leta 1984 pa še Helsinki. Tistega leta je bilo tudi prvo mednarodno tekmovanje v New Yorku. Tu je še pariško tekmovanje, »klasični baletni disciplini« je dodalo »sodobni ples«. Zavedajoč se, kako pomemben je baletni naraščaj, so poznavalci in strokovnjaki odločili, da bodo v Lausanni (Švica) organizirali mednarodno tekmovanje za učence baletnih šol, kjer poskušajo zaslediti baletne talente že na samem začetku, v dobi odraščanja.

Tekmovanje pa je v zadnjem času že toliko, da so se začela »križati«. Tako kot so že leta 1928 države podpisnice želele z mednarodno konvencijo napraviti red med svetovnimi razstavami in sprejele sklep o časovnem planiranju prirejanja mednarodnih razstav, skuša Dance Committee of the International Theatre Institute (DC III) poiskati ustrezno rešitev. Pod predstvom Jurija Grigoroviča, umetniškega direktorja in glavnega koreografa Bolšoj Baleta, je DC III oktobra lani sklenil, da bo izdelal in predložil terminski plan tekmovanja za prihodnjih šest let. Vsaka dežela lahko organizira mednarodno tekmovanje, vendar bo DC III Dance Committee podpiral samo tista tekmovanja, ki so se že izkazala z dobro organizacijo in poslujejo po sprejemljivih pravilnikih. Zaželeno je, da vsaka nova dežela, ki bi se želela uveljaviti kot organizator mednarodnega tekmovanja, najprej poskusi z nacionalnim tekmovanjem.

Iz vsega tega je razvidno, kako je baletni svet že davno prepričan, da so tekmovanja izredno pomembna za baletno umetnost. Ne samo, da baletnemu avditoriju predstavljajo »prihodnje baletne zvezde«, ampak tudi omogočajo, da od časa do časa zberejo plesalce s celega sveta. Naj uporabim besede slavnega koreografa Johna Neumeiera, ki jih je izrekel na tekmovanju učencev baletnih šol v Lausanni, ki je bilo konec januarja letos. »Z izbiro in nagradami lauréatov tekmovanja želimo predstaviti vizijo plesalca današnjega dne.«

Zato menim, da moramo z vsemi silami podpirati naše mlado baletno tekmovanje v Novem Sadu, morali pa bi dali tudi vso moralno in finančno pomoč za obstoj in razvoj.

**BREDA PRETNAR**

**Ilustracija: ČRTOMIR FRELIH**





## STRAUSSOV NETOPIR V SNG MARIBOR

Februarja je bila v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru premiera Straussove operete Netopir, eno najboljših in najbolj priljubljenih tovrstnih del. Netopir je bil tukaj izvajan pred 57 leti, na splošno pa je to bila prva uradna operetna uprizoritev po vojni v Mariboru (če odštejemo nekaj predstav Planinske rože). V Avstriji, domovini operete, jemljejo Netopirja kot komično opero, ne kot opereto. Kot tako sta jo na oder v Mariboru postavila tudi dirigent in režiser.

Čudovita glasba, ki je v Netopirju najbolj »straussovsko«, je umetniško kvalitetno delo, ki zadovoljuje okus tudi najbolj zahtevnega poslušalca. Tudi libreto je eden najbolj posrečenih v zgodovini operete. Straussa so cenili veliki skladatelji 19. stoletja ter veliki dirigenti do naših dni, kot na primer H. von Karajan in L. Bernstein. Skladatelj E. W. Korngold je med ostalim napisal: »Partituro Netopirja lahko uvrstimo med najbolj inspirirano glasbo veseloiger vseh narodov, pa naj brez izbire naštevamo Seviljskega brivca, Vesele žene, Fra Diavola, Carja in tesarja ali Prodano nevesto. Bati se ji ni treba niti najvišje primerjave z Mozartom. Nič nima skupnega s tem, kar danes razumemo z operetno glasbo...«

Netopirja že nad sto let izvajajo na vseh svetovnih opernih odrih, povsod naleti na izredno navdušenje. Tudi v Mariboru s takim navdušenjem občinstvo ni sprejelo še nobenega opernega dela. Bilo je že več predstav za različno publiko, premiersko, srednješolske in študente, za upokojece, vsi so bili enako navdušeni. Toličnemu uspehu je botrovalo ne le delo samo, temveč tudi izvedba, ki je bila sproščena, umetniško na višku. Velik uspeh predstave je tudi zasluga izkušnega režiserja zagrebškega gledališča Komedija Vlada Štefančiča; njegova režija je domiselna, duhovita, toda ne burkasta. Zelo lepi razkošni kostumi Vlaste Hegeđušič in učinkovita scena Nika Matula so se ujemale z režijo. Veliko dela je imel dirigent Uroš Lajovic, ki je pripravil muzikalni del predstave; naštudiral je veliko vlog — z izjemo dveh so tudi vse dvojno zasedene — z domala samimi mladimi pevci, ki so komaj na začetku poti, vsi pa so do kraja izkoristili svoje zmogljivosti. Ker je mariborski ansambel majhen, so bili odvisni od številnih gostov (iz Ljubljane, Zagreba, Beograda, z Reke), ki jim slovenski jezik ni materinščina, kljub temu pa so slovensko péto in govorjeno besedo odlično obvladali po zaslugi lektorjev Ane Mlakar in dr. B. Hartmana.

Naj naštejemo še nastopajoče. Alfred je bil Janez Lotrič, v alternaciji bo pel Karel Jerič. Rozalindc sta interpretirali Gordana Tomić in Nika Vipotnik. Pravo odkritje je bila najmlajša pevka Dunja Spruk kot Adela, odlična je bila tudi Zorica Ninič-Šami. Ida je bila Zorica Fatur, v alternaciji bo Ida Nedok. Kot princ Orlovski je nastopila Inge Heintl. Eisenstein je bil Vinko Paic in gost Jovo Reljin, dr. Falka sta kreirala Zlatko Foglar in Jaka Jeraša, Antonios Filippatcs je bil direktor Frank, Jožę Kores pa Blind. V igralski vlogi jetniškega paznika Froscha sta se izkazala Polde Bibič in Volodja Peer. Pohvalo zaslužita izvrsten orkester in zbor (zborovodja Maks Feguš). Koreograf Iko Otrin je razgibal predstavo s sijajnimi baletnimi vložki.

MIRA MRACSEK

## SLOVENSKI GLASBENI DNEVI: 31. 3. — 4. 4. 1987



Foto: LADO JAKŠA

**Strokovno posvetovanje: »VIDIKI SODOBNE GLASBENE VZGOJE« Cankarjev dom: sejna dvorana E3**

**Sreda, 1. IV. 1987.**

9.00 Otvoritev (srednja dvorana CD) — Slovenski kvintet trobil.

10.00: Začetek posvetovanja:

Franci PIVEC (Ljubljana): Kulturne vrednote v vzgojnem procesu

Primož KURET (Ljubljana): Glasbena vzgoja na Slovenskem včeraj in danes

Darinka ŠKERJANC (Ljubljana): Glasbena vzgoja pri vsestranskem razvoju osebnosti na predšolski, osnovnošolski in srednješolski stopnji

Breda OBLAK (Ljubljana): Učenec ter možnosti za njegov glasbeni razvoj v slovenskem okolju

Diskusija

15.00

Manica ŠPENDAL (Maribor): Didaktični pristop k poučevanju glasbene zgodovine

Ivan VRBANČIČ (Maribor): Sodobna glasba in možnost njene didaktične interpretacije v osnovni šoli

Leon MARKIEWICZ (Katowice): Glasbena vzgoja učiteljev na Poljskem

Jože SIVEC (Ljubljana): Študijski sistem muzikologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani in njegovi vzgojnoizobraževalni smotri

Stanislav TESAR (Praga): Glasbena vzgoja v CSSR

Mira VOGLAR (Ljubljana): Splošni smotri, vsebinski sistem in metode slovenske predšolske glasbene vzgoje ter njene posebnosti

Diskusija

**Četrtek, 2. IV. 1987**

9.00

Mechthild FUCHS (Freiburg): Družbena recepcija kot ključ za razumevanje zgodovinske glasbe

Manfred SCHULLER (Mainz): Kritične pripombe k poslušanju glasbe v šoli

Joseph SULZ (Salzburg): K problemu posredovanja politično angažirane glasbe v šolskem pouku

Werner KLUPPELHOLZ (Köln): Motivacija za instrumentalno igro pri mladini in odraslih

Josef FROMMELT (Lichtenstein): Sodobna glasba v pouku

Frank SCHNEIDER (Berlin-DDR): Učna skladba kot kompozicijska naloga

Sigrid WIESMANN (Dunaj): Otroška opera in nova glasba

Diskusija

15.00

Danuta MARKIEWICZ (Katowice): Dela sodobnih poljskih skladateljev v repertoarju pouka klavirja za otroke

Arbo VALDMA (Novi Sad): Mentalne in fizične komponente v akademskem pouku klavirja

Rok KLOPČIČ (Ljubljana): Rodolfo Lipizer — njegova dela »La Tecnica superiore« in »Vibrato« za pouk violine in njihov pomen

Irmgard BONTINCK (Dunaj): Glasba in mediji v svetu mladine

Lutz LESLE (Hamburg): Kritični kot pedagog občinstva

**Petek, 3. IV. 1987**

9.00

Peter MRAZ (Bern): Nekaj pripomb k sedanjim ciljem glasbene stroke

Peter ANDRASCHKE (Freiburg): Dediščina antike — humanistična vzgoja in kompozicija

Vlastimir TRAJKOVIČ (Novi Sad): Glasbena vzgoja in kompozicija

Milan STIBILJ (Ljubljana): Glasbena misel in kompozicija

Boris PORENA (Rim): Metodološki odnos do problema pouka kompozicije danes

Zdenka VEBER (Zagreb): Kako učiti mladega skladatelja?

Frits WEILAND (Utrecht): Komponiranje z naravnimi zvoki

Diskusija

15.00

Wolfgang BURDE (Berlin-ZRN): Primerjava klavirskih skladb Stravinskega (Les cinq doigts, 1921) in Caselle (Undici pezzi infantili)

Klara NEMES (Budimpešta): Pota do razumevanja glasbene govornice Bele Bartóka in Zoltana Kodalyja

Hartmut KRONES (Dunaj): Schollumovi »Singblätter zur Musikerziehung« kot primer popolne vzgoje za sodobno glasbo

Helga de la MOTTE (Berlin-ZRN): »Children's Corner« — umetniška zahteva in učinkovitost kot problem pedagoškega posredovanja

Diskusija in zaključek posvetovanja

## KONCERTI

**31. 3. 1987** Koncert komornega ansambla Simfonikov RTV Ljubljana. Dirigent Kristijan Ukmar.

Na sporedu: Šivic, Ramovš, Kantušer, Turel, Štuhec, Rojko.

Velika dvorana SF ob 20.00

**1. IV. 1987.** Komorni koncert. Godalni kvartet Klima (Zagreb) in pianist Bojan Gorišek. Na sporedu: Lipovšek, Kos, Svete, Matičič, Osterc.

Velika dvorana SF ob 20.00

**1. IV. 1987.** Koncert solistične glasbe. Nastopajo: Rok Klopčič (violina), Klemen Ramovš (kljunasta flavta), Vladimir Mlinarič (čembalo). Na sporedu: Wagenseil, Lovec, Sgatberoni Narodna galerija ob 22.00

**2. IV. 1987.** Koncert komornega orkestra RTV Ljubljana. Dirigent Anton Nanut. Na sporedu: Škerjanc, Ciglič, Kumar, Jež, Merku Velika dvorana SF ob 20.00

**3. IV. 1987.** Možnost obiska koncerta Simfonikov RTV Ljubljana v Cankarjevem domu ali obisk opere

**4. IV. 1987.** Koncert Tria Silva Štingla. Dvorec Zemono ob 18.30



**Velika dvorana CD, 13. 2. 1987.**  
Orkester SF, dirigent Marko Munič, solisti: Primož Novšak (violina), Miloš Mlejnik (čelo), sopranistka Olga Gracelj. Spored: J. Brahms, Koncert za violino, čelo in orkester v a-molu, op. 102; M. Lipovšek, Sončece sija! pesmi za sopran in orkester; F. Mendelssohn; Sen kresne noči op. 21.

Brahmsov dvojni koncert zahteva dva popolna in enakopravna glasbenika. Tej zahtevi sta Novšak in Mlejnik docela ustregla. Njuna igra je bila tehnično in muzikalno dognana. Dirigent Marko Munič je iz Mendelssohnove scenske glasbe k Snu kresne noči izbral štiri odlomke: uverturo, scherzo, intermezzo in poročno koračnico. Dirigentu in filharmonikom je najbolje uspela uvertura, čeprav je ravno ta del tehnično in interpretacijsko najbolj delikaten. Popolnost je motila intonačna labilnost pihal. Marijan Lipovšek je pred skoraj tridesetimi leti (1960) uglasbil 14 pesmi Vide Rudolfove za sopran in klavir, za orkester jih je priredil pozneje.

Olga Gracelja je iz zbirke izvedla skupaj s filharmoniki sedem pesmi in se pokazala kot zelo ustrezna interpretinja Lipovškove glasbe. — Večer je izzvenel v duhu romantične glasbe, saj so bile vse skladbe — vključno z Lipovškovo — ubrane na takšno občutje.

L. W.

#### **Camberwell Now, Študentsko naselje (LJ) 13. februar**

Britanska skupina Camberwell Now je v Ljubljani pustila soliden vtis. Camberwell Now se glasbeno zelo razločno gibljejo znotraj polja »visokega« art rocka, namenjenega »intelektualnim« strukturam po britanskih visokih solah. Pri tem se v precejšnji meri naslanjajo na koordinate te glasbe v 70. letih (predvsem na tiste, ki so jih začrtali King Crimson, Robert Fripp in Brian Eno) — z razčlenjenimi melodičnimi aranžmaji, meditativnostjo, naslanjanjem na različne etnične glasbe in oddaljenim spogledovanjem s funky razgibanostjo.

Te historične meje pa širijo z izkušnjo britanskega alter rocka 80. let, predvsem z njegovo zvočno destrukcijo rock'n'rolla (navsezade na kadrovskega očeta This Heat so več kot očitne). Pri tem so Camberwell Now kot večina korektnih skupin art rock-alter rock toka skrajno nezavezujoči: njihova glasba je prav simpatična, nekajkrat prav privlačna in iskriava, precej pogosteje pa dolgovezno intelektualistična. Ravni dopadljive klubske alter rock skupine pa ne presežejo.

PBC

#### **SHOVANA NARAYAN**

Ljubljana je bila pred nedavnim prizoriščem izjemno redkega nastopa. Indijska plesalka Shovana Narayan je v polno zasedeni dvorani CD (spremljala jo je skupina 4 glasbenikov, z inštrumenti: tabla, sitarjem, tampura bobni) prikazala umetnost enega izmed sedmih najstarejših (3000 l.) indijskih klasičnih plesov Kathak, za katerega so značilne bogate ritmično-plesne improvizacije ter vsebinska podlaga: plesalka z gibi ponazarja npr. človeško osebnost, živalsko hojo ali pa prikazuje celo zgodbe iz indijskega božanskega in historičnega sveta. Ples bi pravzaprav lahko poimenovali »plesna pantomima«, saj plesalka pred novim plesom napove zgodbo, med izvajanjem pa govorijo le plesne kretnje.

Plesalko nedvomno odlikuje bogat ritmični spomin (tu velja posebno omeniti neverjetno usklajen dialog med plesalko in bobnarjem, ki sta zaporedoma ponavljala sproti izmišljen-improviziran ritmični obrazec), spretnost zapletenih gibov, mehke kretnje rok in odlična, vsebinsko zahtevna improvizacija. Še posebno je bila opazna tehnična zmogljivost nog: okoli gležnjev obeh nog ima plesalka privezanih kar nekaj sto malih kraguljčkov, ki se glede na višino delijo v 8 skupin (ob točno določenem udarcu stopala ob tla se za trese zelena skupina kraguljčkov).

To je bila tudi kulminacija plesalkine predstavitve Kathaka, saj smo lahko ob popolni tišini v dvorani prisluhnili zaporedoma vsem osmim višinam kraguljčkov.

Shovana Narayan je tudi pri nas potrdila svetovni sloves prve plesalke indijskega klasičnega plesa Kathak — z živahnim, izvirnim in tehnično dovršenim nastopom.

IRENA SAJOVIC

#### **JAMES BROWN, HALA TIVOLI (LJB), 25. MAREC**

James Brown, ta še vedno spoštovani in samosvoj predstavnik črne popularne glasbe, je na svojem ljubljanskem nastopu pustil le povprečen vtis. Predstavil sem nam je narmič kot obrtnik, ki je prišel v malo provincialno mesto rutinsko, z vključenim »ekonom-loncem«, odigrat svojo parado hitov in si s takim koncertom nabrat moči za zahtevnejše nastope. Tako se je Brown s svojo spremljevalno skupino ogrel šele na samem koncu koncerta, ko je v svoje odrsko godenje končno vliil pričakovano zavzetost, vitalnost in energijo. Vseeno pa ta spodbudnejši del koncerta ni mogel spremeniti celotnega vtisa.

PBC

#### **Sobota v Lisinskem**

Zagrebska dvorana Vatroslav Lisinski redno ponuja zanimive in kvalitetne programe, pri tem pa ne pozablja na zabavo, s katero zabeli posamezne resne prireditve. V ta namen že dalj časa uspešno prireja cikel koncertov s spremnimi prireditvami, ki se imenuje Sobota v Lisinskem. **28. februarja** je ta sobota vsebovala dolg in pester večer: **Koncert zagrebske Filharmonije** z dvema reprezentativnima imenoma (dirigent Alexander Rahbari in pianist Igor Lazko), s katerima je bil po koncertu organiziran javen pogovor, nato pa ples z glasbo ansambla Sultani swinga in pevcem Stjepanom Džimijem Stankcem.

Koncert je predstavil sama ruska dela — uverturo k Ruslanu in Ljudmili **M. Glinke**, 3. koncert za klavir in orkester v C-duru **S. Prokofjeva** in **Petruško I. Stravinskega**. Izvedba je bila v izredno natančnih in muzikalnih rokah iranskega dirigenta več kot korektna, številčno močni zagrebski orkester se je odlikoval v godalnih, nekoliko manj pa v pihalih in trobilih (predvsem za razvajena slovenska ušesa). Pianist Igor Lazko (trenutno profesor na beograjski glasbeni akademiji) je velik predstavnik ruske klavirske šole, znan predvsem po odličnih izvedbah Bacha in Prokofjeva. Njegov precizni prstni udarec in pa čut za ritem sta prispevala k velikemu užitku, ki ga je nudil celotni koncert.

KŠ

**V petek, 13. marca** je v veliki dvorani CD zeleni abonma privabil poslušalce na več kot dve uri dolg koncert, ki so ga izvedli **simfoniki RTV Ljubljana** pod vodstvom mladega nemškega dirigenta **Reinhardta Seifrida** s tremi odličnimi solisti — brazilskim čelistom **Antoninom Menesesom**, harfistko **Rudo Kosi** in oboistom **Božom Rogeljjo**. Naša priznana glasbena umetnika dobro poznamo in lahko rečemo le to, da sta znova upravičila svoj sloves in popolnoma prepričala poslušalstvo. Tridesetletni čelist, ki se v zadnjih letih strmo vzpenja med najvidnejše svetovne soliste, je navdušil kljub na trenutke turbnemu in rahlo razvlečenemu koncertu Prokofjeva. Njegova igra je v vseh pogledih blesteča.

Program je tokrat obsegal dela 20. stoletja — baletno glasbo Urška in povodni mož Janija Goloba, Simfonijo — koncert za čelo in orkester S. Prokofjeva, Dvojni koncert za oboo, harfo in komorni orkester W. Lutoslawskega ter Rimske vodnjake O. Respighija; zanimiv spored, čeprav ne ravno do kraja uravnotežen in pretehtan, predvsem pa tako za publiko kot za orkester, predlog.

KŠ

#### **NAŠI DOSEŽKI '87 CD, srednja dvorana 12. marca ob 19.30**

Letošnja revija pevskih zborov ljubljanskega pevskega združenja ni prinesla nič posebno pretresljivega. Nastopilo je sedem zborov, ki so predstavili konvencionalno sestavljene programe; kvaliteta petja je bila pretežno na standardni srednji slovenski ravni. Od vseh zborov je po kvaliteti tako intonacijsko kot tudi zvokovno in interpretacijsko izstopal Mešani pevski zbor Glasbena matica pod vodstvom vojaka Bakija Jasharija, ki je v primerjavi z ostalimi nastopajočimi deloval že kar profesionalno. Poleg tega zbora sta relativno lepo zvenela še Moški komorni zbor Lek (zborovodja Janez Močnik) in Mešani pevski zbor KUD Metalka (vodil ga Mitja Gobec.), ki pa sta bila interpretacijsko veliko šibkejša.

tr

#### **NAPOVEDUJEMO**

Prireditve **Cankarjevega doma**, Ljubljana. **4. april** — Srečanje **folklornih skupin Slovenije**, **6. april** — koncert **Cirila Škerjanca** (violončelo) in **Acija Bertoncija** (klavir) v sklopu slovenskih glasbenih dni (dvorana SF, Lipovšek, Krek, Petrič, Lebič), **8. april** — klavirski recital **Johna Lilla** (Bach, Schumann, Chopin), **9. april** — koncert »prvega« pianista rock'n'rolla, **Jerryja Lee Lewisa**, **11. april** — koncert **zbora RTV Zagreb**, **13. april** — orgelski koncert z zagrebskega bienala — **Zsigmont Szathmary** — Messiaen, Kagel, Ligeti, Szathmary, **13. april** — **ROVA Saxophone Quartet**, **15. april** — godalni kvartet Arditi (ZG bienale, Xenakis, Kampf, Reynolds), **16. april** — avtorski večer **Mauricia Kagla...**



KŠ Jerry Lee Lewis

# GLASBA XX. STOLETJA

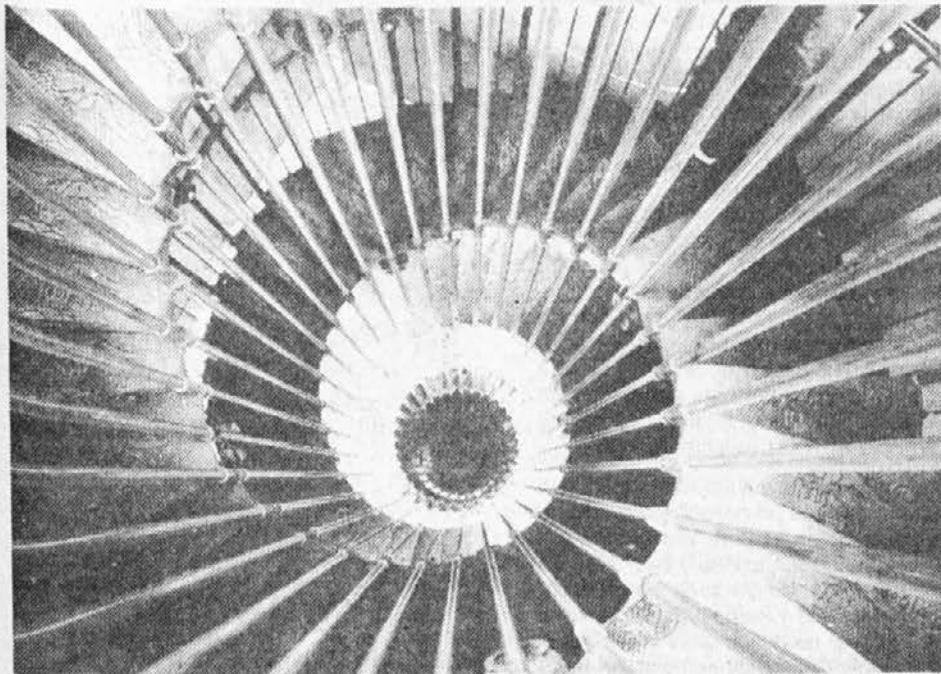


Foto: LADO JAKŠA

lahko predstavili po možnosti kaj neobremnjeno novega.

V nekaterih absolutno novotarskih glasbenih dosežkih, ki so se pojavili zlasti po letu 1960, spremlja zvočna dogajanja gestična akcija glasbenikov. Zvok in gestika se v »instrumentalnem gledališču«<sup>1</sup> tesno povezujeta, kar vodi pogosto do absurdnih prizorov, ki lahko nepripravljenega poslušalca (in gledalca) šokirajo, predvsem takrat, ko postane koncertni podij kraj nesmiselnega »happeninga«. V neki Cageovi skladbi (Theater Piece) ustrelijo v »majhen balon, ki je napolnjen z barvo; eden od sodelujočih se brije, iz zvočnika doni koračnica iz Tannhauserja, altistka poje Parlez moi d'amour. Cageova dejavnost, pa se je omejila na to, da je stal v kotu majhne arene in v dolgih odlomkih štel od ena do trindvajset.«

Karlheinz Stockhausen je dal za izvajanje skladbe Originale (1961) takole navodilo: »Pianist in tolkalci se preoblečeta v oblačila, ki jima jih je prinesla garderobarka. Pianist zamenja kulturno opravo za azijsko damsko oblačilo. Ko se preobleče, začne na klavirju, kuhati čaj.«

Skladatelj **Mauricio Kagel** (1931), doma iz Argentine, je bistveno vplival na ta absurdni glasbeni teater. Vzel je kompozicijski material skoraj iz vseh odrskih področij in ga poskušal povezati z besedo, gibom, scenskim dogajanjem in zvoki vsakršne vrste. Tudi druge skladatelje je spodbudil k ustrezni produkciji. Reakcija kritike in poslušalcev je zadržana in vprašljiva, ni možnosti primerjave in vrednostnih meril za to novo vrsto »glasbe«. Sploh pa se postavlja vprašanje, ali gre sploh še za glasbo.

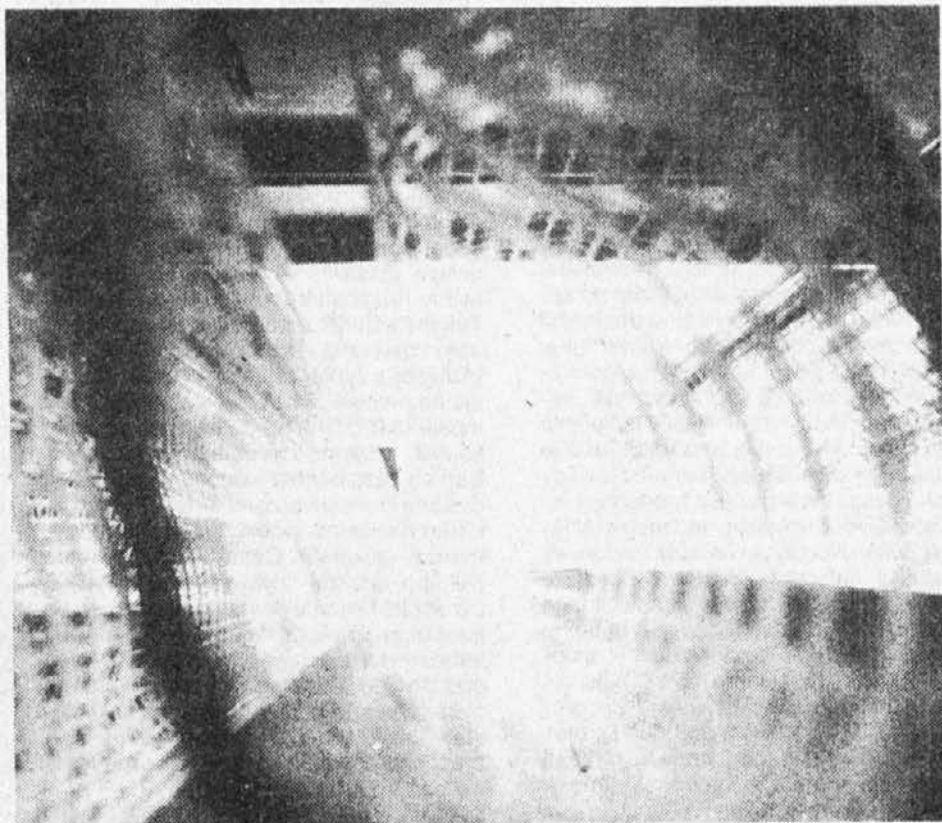
(se nadaljuje)

**S**kladatelj **György Ligeti** (1923) je emigriral iz Madžarske prek Dunaja v Nemčijo. Leta 1961 so izvedli njegovo delo Atmosphères. Naslov ne nakazuje programske skladbe, pač

pa pojasnjuje zvočne rezultate Ligetijeve posebne kompozicijske tehnike. Za veliki orkester je namreč napisal partituro, ki vsebuje kar 88 različnih glasov. Vsak glas je melodično in ritmično tako postavljen, da nastane gosto glasovno tkivo, v katerem ni več mogoče slišati posameznega glasu. Ligetijev namen je bil napisati glasbo, ki je podobna mrežastemu tkivu in ki daje poslušalcu vtis stalne, v sebi se premikajoče zvočne mase. Skladatelj je zapisal, da si želi izvedbo, ki bo brez poudarkov: »Vse je treba igrati dolcissimo, neopazno. Posebno pihalci naj vedno vstopajo neopazno... Celotna oblika dela je treba realizirati kot enovit, široko razpet lok, katerega posamezni odlomki se družijo in podrejajo velikemu loku.«

Novost v Ligetijevem slogu je glasbeno oblikovanje grozdov, kjer ima vsak glas vedno lastno dinamiko in instrumentalno predvajanje. Če, denimo, igra en glas v crescendo od pp do ff, izvaja drugi istočasno nasprotni decrescendo. Če se pojavi znotraj kromatičnega totala grozda (vsi poltoni med dvema vogelnima tonoma) hitra menjava tona, recimo od g' do e', igra istočasno stranski glas nasprotno menjavo e' — g'. S tem ostaja kljub gibljivosti glasov ohranjena totalnost grozda. Slišno je to statična in obenem v sebi gibljiva zvočna tvorba. Ligeti sam govori o zvočnih oblakih. Njegov princip gradnje skladb s kromatičnimi totali (začetek dela Atmosphères je, denimo, grozd od D do cis<sup>'''</sup> = zaporednih poltonov) najdemo spet pri Pendereckem, vendar s četrtini. Mnogi sodobni skladatelji so prevzeli ta način oblikovanja zvoka in ga povezali v svojih skladbah z lastnimi novimi tehnikami. Posebno zanimivo je analizirati sodobna dela glede na to, kateri skladatelj

botruje zasnovi in stilu skladbe. Pri tem je kmalu jasno, da je kljub različnosti pojavnih oblik nove glasbe le malo takšnih glasbenikov, ki so odločilno vplivali na glasbeni razvoj. Glasba Ligetija in Pendereckega ne bi bila mogoča brez Schönberga, Weberna, Varéseja in Schaefferja. Vse nadaljnje skladbe so rezultat spoprijema s temi »predniki«, katerih ideje so prevzeli, predelali ali celo zavestno odklonili in prerasli, da bi



# K POSLUŠANJU BELA BARTOK: GLASBA ZA GLASBILA S STRUNAMI, TOLKALA IN CELESTO



BELA BARTOK

»Pristne ljudske melodije so pravi vzorec visoke umetniške dovršenosti. Zame so mojstrovine v malem tako kot v svetu velikih oblik Bachova fuga ali Mozartova sonata.« S temi besedami je Béla Bartók (1881—1945) povedal, kje je črpal glavni osnove svoji lastni glasbi. Madžarski skladatelj, pianist, folklorist in publicist je v prvih dvajsetih letih stoletja prepotoval Madžarsko in sosednje dežele vse do severne Afrike in Turčije ter zbiral, razvrščal in preučeval ljudsko glasbo. Posvetil ji je najmanj toliko pozornosti kot komponiranju, pri katerem se je oprl na zamisli, načela in metode, ki jih je izluščil iz ljudske umetnosti in jih na njej utemeljil. Tako je postal eden najodličnejših znanstvenikov ljudske pesmi svojega časa (podobno njegov sodelavec in prijatelj, pedagog in skladatelj Zoltán Kodály) in največji nacionalni skladatelj katerekoli dežele. »Študij te kmečke glasbe je bil zame odločilnega pomena, ker mi je odkril možnost popolne osamosvojitve od prevlade dur-mol sistema. Saj največji in seveda najvrednejši del te zakladnice melodij leži v starih cerkvenih modusih, v starinskih grških in še preprostejših lestvicah (pentatonika) in hkrati kaže izredno pestre in svobodne ritme in taktovske spremembe.«

»Moja resnična zamisel je bratstvo narodov... tej ideji skušam služiti v svoji glasbi... zato se ne zapiram pred vplivi, naj bo izvir slovaški, romunski, arabski ali katerikoli.« Ljudske prvine so v Bartókovi glasbi stalno prisotne, vendar ne kot direktni navedki, temveč kot abstrakcije ljudskega.

V svojem plodnem življenju, razpetim med raziskovanje ljudskega blaga in komponiranje, je Bartók ustvaril vrsto skladb, ki ga uvrščajo med vodilne skladatelje stoletja. Najštevilnejša so klavirska dela, med katera sodi Mikrokozmos — zbirka 153 skladb, razvrščenih po težavnostnih stopinjah. Pisal je komorno glasbo (Sonata za dva klavirja in tolkala, godalni kvarteti), violinske in klavirske koncerte, simfonična dela (Glasba za glasbila s strunami, tolkala in celesto, Koncert za orkester), glasbenoscenska dela Sinjebradčev grad, Leseni princ in Čudežni mandarin, poleg tega pa sestavil številne zbirke ljudske glasbe, saj je zbral okrog 7000 ljudskih melodij.

Glasba za glasbila s strunami, tolkala in celesto je nastala po naročilu komornega orkestra iz Basla in jo je Bartók posvetil švicarskemu dirigentu Paulu Sacherju. Ta orkester je skladbo ob svoji desetletnici, 21. januarja 1937 v Baslu tudi prvi izvedel. Danes je eno najbolj znanih orkestralnih del tega stoletja in za izvajalce trd oreh. Za delo je značilna svojevrstna bartokovska zasedba brez trobil in pihal — godala so na odru ločena v dve godalni skupini, sodelujejo pa glasbila s strunami harfa in klavir (pri čemer je klavir za Bartóka tudi tolkalo) ter vrsta tolkal s celesto. Z zasedbo je Bartók dosegel svojeke barvne odtenke, s posebno razvrstitvijo glasbil pa tudi posebne zvočne učinke v prostoru.

Delo sestavljajo štirje stavki. Počasni prvi stavek (Andante tranquillo) je fuga, ki jo izvajajo v glavnem godala sama. Njeno otožno, po melodiki kromatično temo v majhnem tonskem obsegu prinesejo viole, nakar se razpleta po godalnih skupinah geometrično natančno v zaporedju kvintnega kroga. Drugi stavek naj bi bil po obliki sonatni allegro, vendar je stkan iz niza samostojnih glasbenih misli, ki pridejo še posebej do izraza zaradi prostorske porazdelitve glasbil. Po značaju je šaljiv, ritmično razgiban in poln ljudske melodike. Tukaj se Bartókovi orkester izkaže v polnem barvnem razkošju. Tretji stavek (Adagio) s svojimi žalobnimi zvoki spominja na prvega. Zgrajen je v zanimivi obliki mostu (A B C B' A'), skladatelj je v njem izkoristil celotno kromatično lestvico. Barvno razgibanost je dosegel za tisti čas smelimi domisljicami — tonskimi grozdi, kromatičnimi motivi, pasažami, trilčki, tremoli, glissandi. Četrta stavek je rondo (Allegro molto), živahna plesna slika; okrog glavne teme se vrstijo stranske teme ljudskega značaja, med njimi se proti koncu tema iz prvega stavka pojavi v vseh godalih in to v vzporednih malih sekstah, iz česar nastane popoln dvanajsttonski cluster (tonski grozd). Skladbo sklene preprost akord, potem ko glavna plesna tema poseže v zaključek.

ROR

Musik für Saiteninstrumente,  
Schlagzeug und Celesta (in 4 Sätzen)  
Musique pour instruments à cordes,  
percussion et celesta (en 4 parties)

Autographmanuskript  
Druck d'Armonia edizioni

I. Béla Bartók

Andante tranquillo,  $\text{♩} = 110$

1. 2. Violen

## HOLLYWOODSKI IZBOR FILMSKE GLASBE (CBS — SUZY)



Filmske glasbe skoraj nihče ne jemlje resno. Glasbenim izobražencem pomeni ta le drugorazredno glasbo, ki je, ločena od slik, popolnoma nezanimiva, tako da se z njo ne spleča podrobneje ukvarjati. Podobno gre filmska glasba izven prostora in časa v filmu mimo ušes povprečnega kupca plošč, razen če se kot uspešnica samostojno pojavi na lestvicah popularnosti (recimo Power Of Love Hueya Lewisa in The News iz filma Nazaj v prihodnost ali pa Living In America Jamesa Browna iz Rockyja IV). V inozemstvu pa so plošče z glasbo iz filmskih uspešnic postale že reden pojav. Tako lahko npr. v Münchnu brez težav kupiš glasbo iz filma Top Gun, izbor glasbe iz Chaplinovih filmov (mimo-grede: ali veste, da je Chaplin sam napisal glasbo za lepo število svojih filmov), iz fil-

mov Jamesa Deana, najzanimivejše »špageti-melodije« Ennija Morriconeja iz kavbojk Sergieja Leoneja ipd. Tamkajšnjim kupcem plošč se zdijo takšne izdaje prav zanimive in običajne.

Zato pa je izid plošče Hollywood Collection pri jugoslovanski založbi toliko izjemnejši dogodek. Na njej so zbrani nekateri izmed najbolj znanih filmskih glasbenih motivov družb MGM in United Artists. Izbor plošče je seveda namenjen najširšemu tržišču z glasbo, tudi tržišču s tako imenovano lahko instrumentalno glasbo. Poleg tega je, po podatkih na plošči sodeč, Suzy izdelek skrčila na polovico (z dvojnega albuma na enojnega). Kljub vsemu omenjenemu pa je Hollywood Collection dovolj zanimiva. In to kot »šolska« plošča, kot prikaz različnih možnosti filmske glasbe. Pa navzimo nekaj možnosti, ki nam jih ponuja. Najprej kost glasbenim resnobnežem. Uspela filmska glasba je lahko tudi resno delo. Uvod v Also Sprach Zarathustra Richarda Straussa se je pojavil v številnih filmih. Najbolj pa se je proslavil s Kurbrickovo Odisejo 2001. No, resnici na ljubo, precej pogosteje je filmska glasba res »lahka« glasba, tako kot to trdijo glasbeni izobraženci. To velja recimo za predstavljene glasbene kose iz filmov Ben Hur ter Doktor Živago. Kljub vsemu pa je prav zanimivo »na suho«, brez slike, prisluhniti njihovim zvočnim potegavščinam in preobratom, vzanim za ljudske glasbe. Tretji tipičen primer filmske glasbe, s katerim se srečamo na Hollywood Collection, je razvpita glasba westernov, ki se naslanja na prvine ameriških ljudskih glasb. Darbyjeva glasba iz znanega filma Kako je bil osvojen divji zahod z dvema kosoma (uvodnim zanosnim ter vmesnim umirjenim, baladnim) izvrstno predstavlja klišeje takega glasbenega snovanja — obrti. Tudi jazz ni imun proti filmu, posebno v filmih novejših avtorjev (Herbie Hancock v Antonionijevi Povečavi). Podobno velja za rockovsko produkcijo. Glasbeni kos Pink Floydov se s svojo underground radikalnostjo s konca šestdesetih let izvrstno zlije s hipaško atmosfero Antonionijevega filma Točka Zabriske. Posebno mesto pri obravnavi filmske glasbe pa zavzema žanr filmskega musicala, popularnoglasbeno plesne filmske zvrsti, ki danes prek videoglasbe pa tudi novega hollywoodskega poudarka na glasbi (od »čistega« Formanovega musicala Lasje do Coppolovega »glasbenega« filma Cotton Club) postaja ponovno aktua-

len. V musiclu postane eden izmed herojev ali celo glavni heroj filma njegova glasba. To je seveda pop glasba določenega obdobja. Zgodovinski primer, ki nam ga servira plošča Hollywood Collection, je za to ponazoritev več kot idealen. Gre za »ponarodele« uspešnice iz filma Pojem v dežju z Genom Kellyjem v glavni vlogi. K temu »glasbeno herojskemu« tipu filma lahko pridružimo tudi Čarovnika iz Oza, katerega skladba Čez mavrico Judy Garland se je že zdavnaj uvrstila v vse zgodovinske preglede popularne glasbe.

Toliko za uvod. O vsaki predstavljeni podzvrsti filmske glasbe bi se namreč dalo še na široko razmišljati. Upam, da bomo kdaj kos tudi tej nalogi. Da ne bomo ostali le pri »šolski« obdelavi šolsko izvrstne Hollywood Collection (kljub temu, da na njej manjka vsaj še glasba Charlieja Chaplina ter Maxa Steinerja iz Casablanca, da o številnih zanimivih avtorjih, kot sta to John Carpenter (Noč čarovnic, Napad na policijsko postajo, Megla) in Ennio Morricone (Za dolar več, Grdi, umazani, zli, Bilo je nekoč v Ameriki, Misija) raje ne govorimo.

No, ne morem si kaj, da ne bi ob koncu odgovornim pri Suzy poslal še zbadljive pripombe. Na ovitku plošče, ki stane okoli 2200 din, me spravlja v dobro voljo pozabljeni napis: PROMOTION COPY! NOT FOR SALE! (Reklamni izvod! Ni naprodaj!) PBC

## MIKROTONALNA GLASBA



Ilustriral: JURE PFEIFER

Ko je bila Easleyu Blackwoodu mlajšemu petnajst let, je zložil skladbo za čelo, ki je temeljila na skrivnostni in zahodnim ušesom tuji lestvici. Namesto da bi uporabil »12 poltonov« tradicionalne zahodnjaške lestvice, je mladi Blackwood uporabil 24-tonsko lestvico, sestavljeno iz »četrttonov«. Navdih za tak postopek je dobil pri prebiranju nekega članka o glasbi v enciklopediji in kakor jo označuje danes, je bila skladba le navadno igračkanka. Od leta 1977 dalje se Blackwood — skladatelj, poklicni pianist in profesor glasbe na čičaški univerzi — pogloblja v tuj mikrotonalni svet in sistematično proučuje celotne nize lestvic in to v teoriji in v praksi. V tem njegovem trudu imajo posebno mesto Etude za elektronski glasbeni medij, ki so enkrat zbir mikrotonalnih vzorcev: od 13-tonske lestvice do nove in skrivnostne skladbe, ki

jo je naslonil na 24-tonsko lestvico. Teh Dvanajst etud in več kot 500 strani not, ki jih je Blackwood izbral za svojo knjigo, ga postavljajo za vodilnega pionirja tega sicer le malo raziskovanega in raziskanega glasbenega ozemlja.

Sama mikrotonalnost — razdelitev oktave v več kot 12 intervalov ni sicer nič novega pod soncem. Mikrotone so uporabljali že Antični Grki, azijska glasbena tradicija pa jih uporablja še danes, toda v zahodnem svetu je bila mikrotonalnost vedno potisnjena na rob dogajanja, saj je veljala za mrtvo in neuporabno ter za igrišče in zatočišče nenadarnih skladateljev. Vse do nedavnih novosti v svetu elektronske tehnologije pa je bilo kakršnokoli temeljitejše proučevanje mikrotonalne glasbe skorajda nemogoče.

Glasbeni teoretiki renesanse in zgodnjega baroka so obravnavali 19—, 31— in 55-tonske uglasitve ter 53-tonsko uglasitev, povezano s starodavnimi pitagorejskimi razmerji. Okrog leta 1900 so teoretiki razvili 96-tonsko in celo 612-tonsko lestvico! V praksi pa je skladatelj Ben Johnston pisal skladbe, ki so sloneli na 53-tonski lestvici, Harry Partch pa je proučeval in uporabljal 43-tonski sistem. Toda najraje so se ukvarjali s četrtoni in taki moderni skladatelji, kot so George Enescu, Charles Ives, Alois Haba, Ernest Bloch, Bela Bartok in Pierre Boulez, so pisali glasbo, ki je slonela na 24-tonski lestvici.

(se nadaljuje)  
P. AMALIETTI

## OD A DO Ž

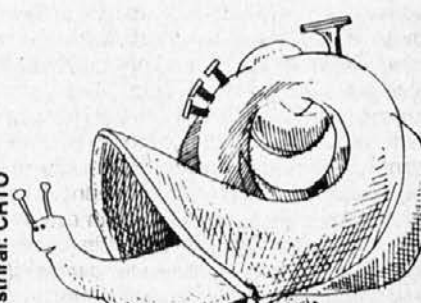
**a tempo** — oznaka za izvajanje v tempu; nasprotno od ad lib (ritenuto, piulento)

**bending** — (iz angl. to bend — zavijati) tehnika spreminjanja višine tona navzgor ali navzdol za manj kot pol tona; izvira iz afroameriške glasbene tradicije, v prvi vrsti iz bluesa

**gong** — idiofon, prosto viseča diskasta kovinska plošča, uglasena ali pa ne in ki daje ob udarcu s tolkačem dolgotrajen, prodoren zvok; izvira iz Azije

**part** — (iz it. parte-del) del ali vodilni glas neke skladbe

**parafraza** — (iz gr.) poljubna instrumentalna obdelava znane melodije ali skladbe, ki pa se ne oddalji preveč od predložka, ki ga predvsem okraši in obogati; v klasični glasbi so parafrazo uporabljali pri variacijah, v afroameriški glasbi pa v kolektivni improvizaciji dixielanda in drugega tradicionalnega jazzja



Ilustriral: ČRTO



# RAZVOJ POPULARNE GLASBE MED LETI 1940 IN

**1940** Vse bolj so se širili smrtonosni zvoki vojaških bobnov in fanfar, Evropa, z njo pa tudi ves svet, se je počasi spreminjala v velikansko bojno polje. Inter armae Musae silent (med vojno muze molčijo). V začetku tega krvavega desetletja se je glasbeno življenje razvijalo le v Združenih državah, kjer je še vedno vladal swing, le da se je pozornost občinstva vse bolj usmerjala na vokaliste namesto na big bande, ki pa so bili še vedno priljubljeni. Najpopularnejši glasbenik tega leta je bil nedvomno dirigent in aranažer ter vodja orkestra Glen Miller, ki je tedaj posnel dve uspešnici — Pennsylvania Six — Five Thousand in Tuxedo Junction. To leto pa je bilo zelo uspešno tudi za glavnega Goodmanovega tekmeča klarinetista in vodjo ansambla Artieja Shawa, pa tudi za pevca Binga Crosbyja, ki je skupaj z bratovim orkestrom posnel pesem San Antonio Rose.

Peščica mladih in virtuozičnih temnopolnih newyorških jazzistov (Charlie Bird Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Thelonious Monk...) je postavila temelje modernemu jazzu, ki je pod imenom bebop ali samo bop glasbeni razvoj jazza iz velikih orkestrrov preusmeril v combo zasedbe.

Seveda se je swing še naprej vse bolj prodajal, k čemur je obilno pripomogla razširjenost glasbenih skrinj (juke-box) in tega leta je po več kot desetletju celoten promet s ploščami v ZDA spet presegel magično mejo 100 milijonov prodanih primerkov.

**1941** Prodaja plošč se je v tem letu še povečevala, največ jih je prodal Jimmy Dorsey, pri tem pa so bili zelo uspešni tudi Glenn Miller, trombentač Harry James, Artie Shaw in pevka Dinah Shore. Sedmega decembra 1941 so Japonci napadli Pearl Harbour.

**1942** Med številnimi vojnimi ukrepi ZDA je bilo tudi občutno zmanjšanje količine šelaka, ki je bil osnovna surovina za plošče, namenjenega za civilne potrebe. Obenem so izdelovalci električnih aparatov na civilni trg dali zadnje radie in fonografe. Čeprav so ti ukrepi začasno zaustavili razvoj in razširjenje popularne glasbe, pa je v času vojne vojaško raziskovanje komunikacij in radarja pripeljalo do več revolucionarnih inovacij v električni akustiki.

Čeprav se vojna ni odvijala neposredno na ozemlju Združenih držav, je občutno prizadela življenje prebivalstva, ki je v tem letu zaradi izrazite premoči sil osi na svetovnem bojišču razmišljalo tudi o možnosti, da antifašistične sile izgubijo vojno. Ena od najbolj priljubljenih pesmi tega mračnega leta je bila American Patrol Millerjevega sladkega orkestra, ki je imel tedaj še eno veliko uspešnico — Kalamazoo. Nič manj pa ni bil uspešen tudi komedijant Spike Jones s šaljivo pesmijo Der Führer's Face (Firerjev obraz), ki so jo v zelo kratkem času prodali v več kot milijon in pol primerkih in je s svojim klovnovskim portretom »antikrista« Adolfa Hitlerja

dvignila šibko borbeno moralo ameriškega prebivalstva. Ta psem je prva v nizu »pop« pesmi z burleskno vsebino in značilno uporabo neglasbenih zvokov (pralnik, strelji pištol, lajanje, avtomobilska troblja, kravji zvonci, kolcanje ipd.). Od začetka je bil Spike Jones s svojimi City Slickers prvi v tem žanru popularne glabe, ki pa je res uspevala le med vojno. Zadnji Jonesov uspeh sega v leto 1947.

Kakor že mnogo let prej in tudi kasneje so bili tega leta zelo uspešni pevec Bing Crosby in seveda Harry James, ob spremljavi Goodmanovega orkestra pa je svojo prvo milijonsko uspešnico izdala mlada pevka Peggy Lee, z orkestrom Tommyja Dorseyja pa je zablestel Frank Sinatra s šarmantnim smehljajem, ki je številna ameriška dekleta spravljala v norost.

**1943** Medtem ko so se milijoni v tem letu, tako usodnem za razplet vojne, še naprej klali, je Frank Sinatra dobesedno čez noč postal številka ena v svetu ameriškega pop biznisa, v katerem je prisoten še danes. Rodil se je leta 1915 v Hobokenu, v zvezni državi New Jersey, in je



Doris Day



Frank Sinatra (desno) v filmu Od tod do večnosti

1946

že v srednji šoli amatersko prepeval. Toda sprva ni razmišljal o glasbeni karieri, temveč se je leta 1933 zaposlil kot šofer tovornjaka. Ko pa je leta 1936 videl film Binga Crosbyja, je sklenil postati pevec in je pustil službo. Naslednje leto je s triom zmagal na amaterskem tekmovanju, kjer je za prvo nagrado dobil prvo profesionalno pogodbo za gostovanje. Leta 1939 je bil zaposlen kot pojoči natak, kjer ga je odkril Harry James, in 13. julija 1937 je Sinatra prvič vstopil v studio in posnel *From the Bottom of My Heart*. Šest mesecev kasneje se je pridružil orkestru Tommyja Dorseyja in se pri njem pripravljal za kariero pevske zvezde svetovnega formwa. Kot samostojni vokalist je začel nastopati na radijski Hit Paradi. Istega leta je kot glavni igralec tudi nastopil v svojem prvem filmu in prav tako uspešno začel igalsko kariero. Odtlej je nastopil še v mnogih zelo uspešnih filmih ter posnel niz uspešnic. Čeprav nikakor ne moremo trditi, da je bil njegov glas kaj posebnega, pa je bilo njegovo podajanje toliko izvirno, da je močno odstopal od drugih pevcev. Sam je nekoč izjavil, da se je največ naučil z natančnim opazovanjem, kako Tommy Dorsey frazira na pozavni, obenem pa je bil po Billie Holiday prvi pevec, ki je znal pravilno uporabljati mikrofona, in njegovo petje je postalo vzor in model številnim generacijam pevcev, ki so iz prizorišča popularne glasbe postopoma izrinili velike orkestre. Po treh ali štirih razprodanih nastopih v newyorški Carnegiejevi dvorani, kjer so njegov meteorski uspeh potrdile črede histeričnih najstnic, ki so se množično onesveščale, še preden je Frankie-Boy sploh odprl usta, je Sinatra postal zvezda stalnica. Mnoge mladostnice so mu ostale zveste tudi v naslednjih letih in desetletjih



Glenn Miller

in se z njim skupaj starale. Medtem pa je Sinatra prodal na milijone plošč in nastopil v več deset hollywoodskih filmih. Leta 1976 so njegov letni dohodek ocenili na tri do štiri milijone. Vendar so se razširile trditve, da si je del bogastva pridobil z nečednimi mafijskimi posli. Sinatra je potomec italijanskih emigrantov in zato ni čudno, da je že od vsega začetka sodeloval z mafijo. Obenem pa je (bil) Sinatra dober prijatelj dveh ameriških predsednikov (J. F. Kennedyja in R. Reagana) in je večkrat deloval kot nekakšen posrednik med obema glavnima strukturama ameriške družbe, kjer podnevi vlada državna uprava, ponoči pa mafija oz. gangstersko podzemlje.

Poleg Sinatraovih plošč so se leta 1943 uspešno prodajale še plošče neuničljivega Binga Crosbyja in Jimmyja Dorseyja. 31. marca je bila v New Yorku izredno uspela premiera glasbene komedije *Oklahoma*, ki je v naslednjih šestih letih samo na Broadwayu doživela kar 2200 ponovitev. Ta mjuzikl (musicw) je na nov, enkratni način združil nekatere najbolj očarljive pesmi skladateljskega tandema Rodgers & Hammerstein z zgodbo, koreografijo, scenografijo in domisljicami v popoln stilni izraz, ki je vsem naslednjim glasbenim komedijam postal kakovostno merilo. Posnetki pesmi iz te komedije so še istega leta postali velike uspešnice, v naslednjih desetih letih pa so jih prodali v več kot dveh in pol milijonih izvodov.

1944 Tega leta sta na ameriškem trgu imela največ uspešnic Bing Crosby in Tommy Dorsey, po številu prodanih izvodov pa ni prav nič zaostajal Frank Sinatra s pesmijo *White Christmas*, ki jo je posnel le dva dni potem, ko je Ameriška zveza glasbenikov preklicala svojo prepoved izdaje plošč, saj je postalo očitno, da se vojna končuje. Tega leta je kar trem črnskim izvajalcem uspelo izdati uspešnice: Elli Fitzgerald, Eddiju Heywoodu in Louisu Jordanu, ki je posnel pesem *Is You Or Is You Ain't My Baby*, s katero je Jordan »odkril« novo formulo oz. pop kliše, poln ritmične klenosti in udarnosti, tako zelo drugačen od tedaj uveljavljenega klišeja sladkih in sentimentalnih pesmi. Jordan tudi ni nastopal ob spremljavi big banda, temveč manjše combo zasedbe s poudarjeno bobnarjevo vlogo, ki je igral shuffle beat, kar je postal Jordanov zaščitni znak. Prepeval je v stilu kričškega bluesa iz Kansas Cityja, petje pa je dopolnjeval z vročimi swingškimi soli na altsaksofonu. Jordan velja za očeta rhythm'n'bluesa, pravzaprav pa je le nadaljeval in izpopolnil koncept zabavnostvročih swingerjev iz skupine Lionew Hamptona iz konca tridesetih let. Kadar je Jordan prepeval, je dogajanje na odru prepevalo vedro in šaljivo razpoloženje, in to ne le v besedilih, marveč tudi v samem načinu, kako je prepeval in skupaj s preostalimi glasbeniki poplesava. Čeprav so vsi poplesavali, je njihova glasba veljala za čisti in vroči jazz, občinstvo pa je za Jordanom kar ponorelo. V naslednjih letih je prodal kar šest plošč v več kot milijon izvodih. S pomočjo izkušenega belega menedžerja se je Jordan postopoma uveljavil tudi na belem tržišču in za svoje nastope dobival astronomske vsote in tako postal eden prvih resnično uveljavljenih temnopoltih izvajalcev v sicer belem pop show biznisu. Jordan je živi dokaz formule komercialnega uspeha: te srečne z družitve glasbenih kvalitet in spretnosti zabavanja publike.

1945 V tem letu sta se prvič uveljavila Doris Day in Perry Como, ki sta nato več kot deset let izredno uspešno prodajala svoje popevke. Mili-

jonsko uspešnico je spet izdal naš stari znanec Bing Crosby. Tega leta pa so še najbolj lahko slavili jazzisti — poleg Jordana in Billyja Eckstina še Woody Herman in Stan Kenton, dva bela jazzista, ki sta močno vplivala na razvoj in popularnost jaza v celoti.

Woody Herman se je rodil v vodvilski družini in je s šestimi leti že prepeval in skupaj z očetom plesal v redni točki vodvilске predstave, z devetimi pa je nastopal kot »čudežni otrok«, saj je že prav mojstrsko obvladal klarinet. V nulednjih letih je svoje glasbeno znanje še poglobil, začel igrati še druga pihala in prepevati. Leta 1936 je ustanovil skupino z imenom *The Band That Plays Blues*. S posodobljenim dixielkom pa sprva ni imel kakršnega posebnega uspeha, dokler ni leta 1939 posnel pesem *Woodshopper's Ball* in se uvrstil na ameriške lestvice. Odtlej sta se Hermanu cedila med in mleko. Leta 1945 je izdal balado *Laura* iz istoimenskega filma in jo hitro prodal v več kot milijon izvodih. V naslednjih letih so ga večkrat razglasili za najboljšega vodjo orkestra, po svoji popularnosti, kakovosti in pomenu pa je za mnoge Hermanov orkester drugi najpomembnejši jazzovski orkester, takoj za Ellingtonovim.

Skladba *Tampico*, ki jo je pela June Christy, je bila prva milijonska uspešnica pianista in vodje orkestra Stana Kentona, ki pa je istega leta doživel podoben uspeh tudi s svojo instrumentalno skladbo *Artistry in Rhythm*. Leta 1948 se je odpovedal nastopom na plesiščih in se raje preselil v koncertne dvorane in pod močnim vplivom nekaterih modernejših skladateljev klasične glasbe začel bolj ali manj uspešno raziskovati v smeri t.i. progresivnega jaza. V tem letu pa niso slavili le jazzisti, temveč tudi izvajalci t.i. country'n'western, saj se je v ameriškem svetu pop biznisa pojavila novost. V tradicionalnem središču ameriškega country'n'westerna so začeli na veliko producirati plošče profesionalnih izvajalcev (pred tem so navadno snemali ljudske glasbenike kar na terenu) in v nekaj letih je po številu izdanih plošč Nashville skorajda dosegel New York in Los Angeles, ki sta vodilni mesti gramofonske industrije. Med izvajalci te še danes zelo priljubljene glasbe je bil spočetka kitarist in pevec Arthur Smith s svojimi *Crackerjacks* in pesmijo *Guitar Boogie*.

1946 Nenadoma se je na lestvice več kot uspešno spet vrnil stari maček Al Jolson, in to kar s petimi uspešnicami, ki so bile ene prvih »soundtrack« plošč. S kar dvema uspešnicama so bili prav tako lahko zadovoljni stara sablja Bing Crosby, kakor tudi Perry Como, Guy Lombardo in Louis Jordan. Po prvem milijonskem uspehu (leto prej) je vokalni kvartet *The Ink Spots* tega leta izdal kar dve uspešnici, ki sta sprožili plaz temnopoltih vokalnih kvartetov in kvintetov, ki so jih z večjim ali manjšim uspehom posnemali. Po več letih se je na lestvice najbolje prodajanih plošč spet vpisala plošča s klasično glasbo. To je uspelo pianistu Joseju Iturbiju, in sicer s Chopinovo Polonezo v *As-duru* in Debussyjevo *Clair de La Lune*.

Stan Kenton je s pevko June Christy ponovil uspeh iz minulega leta, in to s pesmijo *Shoo-Fly Pie and Apple Pan Dowdy*, edino novo ime med ameriški popevkarji v tem daljnem letu 1946 pa je bil pevec in tudi igralec Tony Martin, ki je tedaj posnel svoj edini milijonski uspeh, pesem *To Each His Own*.

pripravil:  
P. AMALIETTI

## PISMA

Dragi bralci in dopisniki, pravzaprav bi moral zapisati dopisnice — kajti zadnje čase se nam s prispevki oglašajo samo dekleta — do končnega oblikovanja te številke smo prejeli pet pisem — zanimivih sestavkov, ki jih je vsekakor vredno objaviti, čeprav bi težko rekli, da kateri izmed njih tako zelo izstopa, da biga morali posebej nagraditi.

Dva prispevka sta vtisa s koncertov, nekakšna telegrama, ki pa se med seboj popolnoma razlikujeta po pristopu do poslušanja, opazovanja in pisanja. **Anica Lovšin iz Ribnice** je svoj sestavek napisala v roman tičnem slogu, očarana od glasbe in zaverovana v svoj domišljjski svet, medtem ko je **Barbara Nemeč iz Ljubljane** hudomušna in ostra opazovalka, ki trdno stoji na zemlji.

## FLAVTA IN KLAVIR V RIBNICI

V počastitev slovenskega kulturnega praznika je bil 6. februarja v Ribnici komorni koncert. Program sta izvajala priznana slovenska glasbenika Fedja Rupel (flavta) in Vlasta Doležal-Rus (klavir). Z veseljem smo ju pozdravili, a še z večjim veseljem zaploskali njuni izvedbi Bachove Sonate v G-duru, ki je v dvorani pričarala prijetno vzdušje. Umetnika sta v nadaljevanju koncerta zaigrala še dve sonati za flavto in klavir J. S. Bacha, v drugem delu sporeda pa sta številnim poslušalcem predstavila sonate G. Ph. Telemanna, J. B. Loeilleta in G. F. Händla.

Najlepsi deli teh skladb — vsaj zame — so bili nežni, počasni Largi in umirjeni, romantično obarvani Gravi. Zaprla sem oči in sanjala morje, sončni zahod, ljubezen, veselje...

Ta večer z glasbo je bil zame resnično lepo doživetje, to je bil večer lepega sanjarjenja.

**ANICA LOVŠIN**  
7. razred  
OŠ Ribnica

## VTIS S KONCERTA V CANKARJEVEM DOMU

Ko je dirigent dvignil taktirko in so še največji čebļajči onemeli, se je začelo! Lisztove glasbe sicer ne maram, raje stavim karte na Mozarta ali Čajkovskega, vendar se mi zdi, da je ravno Liszt najbolj izstopal, kljub odlični Sibeliusovi Finlandiji. Delo skladatelja Mihelečiča — Slike, ki izgledajo pa niso bile ravno po mojem okusu, saj imajo že modernistični nadih. Sem pristaš stroge klasike.

Dirigent je sicer zelo temperamentno dirigiral, a so simfoniki vseeno dajali vtis, kot da ga ne potrebujejo. Vsak od njih je bil zatopljen v svoje note, le ob posebnih priložnostih je kdo bežno pogledal poskakajočega dirigenta. No, končno je bila to le generalka, upam pa, da se poslušalci večernega koncerta niso srečali s tako zdolgočasenimi pogledi simfonikov, kot smo se imeli priložnost mi.

Sicer je bil koncert enkratni.

Program: Jan Sibelius — Finlandija, Pavel Mihelečič — Slike, ki izgledajo, Franz Liszt — Preludij.

**BARBARA NEMEČ**  
8. razred  
OŠ Ivan Novak-Očka  
Ljubljana

Druga dva prispevka govorita o glasbi z druge plati — aktivnega muziciranja, ko se sam znaješ v vlogi glasbenika. **Bojana Timpran iz Dobrne** v kratkem pisemcu obžaluje, da se nikoli ni resno lotila učenja klavirja, ki ji je najljubši med glasbili, **Norma Bale iz Gornje Radgone** pa opisuje svoja doživetja kot članica zбора, s katerim pogosto nastopa.

## MOJE GLASBILO

Zelo rada poslušam vse zvrsti glasbe. Od instrumentov mi je najbolj všeč klavir. Ko sem bila še majhna, mi je mami nekega dne z obiska pri sorodnikih prinesla majhen klavir, pravzaprav igračko. Ker sem bila majhna, sem najprej tolkla po njem, nato pa sem počasi izvabljala iz njega posamezne tone. Čez nekaj časa sem začela pisati tudi nekakšne skladbice. Nihče mi ni mogel vzeti veselja do klavirja.

Danes klavirček te še malokdaj vzamem v roke. Zaprašen leži v omari, kar pa ni prav. Žal mi je, da nisem hodila v glasbeno šolo in se ga naučila igrati. Mogoče pa le še ni prepozno?

**BOJANA TIMPRAN**  
8. razred  
OŠ Dobrna

## SREČANJE OB PARTIZANSKI PESMI

Sem pevka MPZ Osnovne šole Kerenčič iz Gornje Radgone. Rada bi dodala kanček še sama, čeprav je bilo o lanskem festivalu Kurirček, ki je potekal od 10. do 13. decembra v Mariboru, veliko napisanega.

Za sklep festivala je v dvorani Union zapelo enajst slovenskih zborov. Med njimi smo bili tudi mi, za ta nastop smo se od začetka šolskega leta pridno in z veseljem pripravljali. Ko smo končno dočakali dan koncerta, smo ob prihodu v Maribor po »mimi« voznji opravili najprej akustično vajo in se razgledali po dvorani, saj med samim nastopom za to ni

možnosti. Tudi močni reflektorji in televizijske kamere nas niso več toliko motile, ker smo jih bili navajeni že z nastopa na republiški reviji v Zagorju in iz TV oddaje Praznik ob meji.

Poskušala vam bom povedati, kako se počutiš na odru. Iz dvorane odmeva ploskanje, zborovodkinja da intonacijo in treba je misliti samo na pesem, da bi bil začetek intonačno dober. Vedno bolj ti je vroče, pa tega ne smeš pokazati. Zapijemo tri pesmi: Vetru, Spomini, Moč pesmi. Šele ko tovarišica spusti roke po zadnji pesmi, si oddahneš. Pa še takrat paziš na to, da se ne spotakneš ob kopico kablov na odru in slediš aplavzu publike, ko obhodiš vso dvorano in se vmeš v prostor za pripravo zborov.

Tako je tokrat minil naš nastop in po zasluženem kosilu smo se odpeljali nazaj proti Radgoni. Avtobus je bil kot velika zibajoča se škatla, veselo smo prepevali in bili smo srečni, ker smo v Mariboru vse v redu odpelili.

Vsak tak nastop je za nas edinstvenega pomena. Pridno se že pripravljamo na zvezno tekmovanje, ki bo v Celju proti koncu šolskega leta: Zdaj pa spet hitim na vajo...

**NORMA BALE**  
OŠ Kerenčič  
Gornja Radgona

Peti prispevek je popolnoma drugačnega kova. Tudi tega je prispevala **Barbara Nemeč**, v njem pa se je lotila razmišljanja o Mozartovem življenju, kot ga prikazuje film *Amadeus*. O tem filmu in odmevih nanj smo lani, ko je bil aktualen, veliko pi-

sali, zato bi mu tokrat ne posvečali veliko prostora. Objavljam le tisti del spisa, ki najbolj zadeva bistveno sporočilo filma, saj je razveseljivo, da učenka v osnovni šoli tako temeljito razglablja o poanti te filmske upodobitve umetnikovega življenja.

## NJEGOVO ŽIVLJENJE

... Počasi je mali Wolfie odrasčal, ne da bi se tega on in njegov oče prav zavedala, še vedno je bil očetov sinček in oče ga je za takega tudi imel. Prav to očetovo ravnanje je povzročilo, da je Mozart ostal večni otrok.

Njegova glasba se je pogosto odkrito posmehovala svetu, iz katerega je sam izhajal, in v svoji kritičnosti ni popuščal ne drugim ne sebi. Bil je izbranec med geniji, malodane polbog, saj je znal iz dobrega izluščiti uporabno, iz tega napraviti genialno.

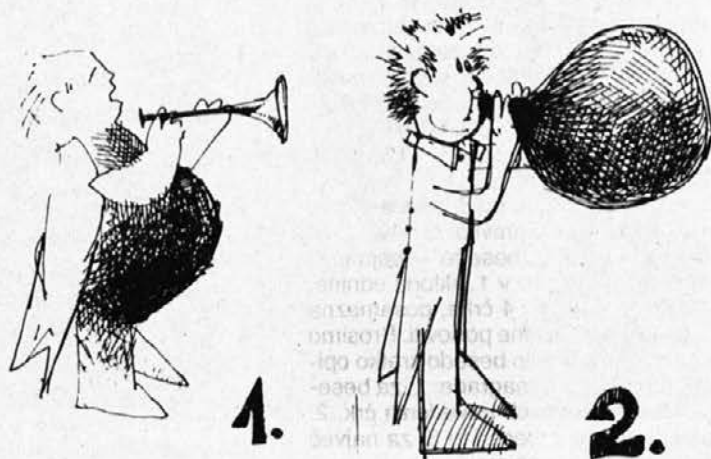
Kako velik vpliv je nanj in na njegovo glasbo imel njegov oče tudi po svoji smrti, priča ena od Mozartovih oper, v kateri se očetu posmehuje, saj še vedno čuti nad seboj njegovo senco.

Čudno, toda to je videl le Salieri...  
**BARBARA NEMEČ**

Dovolj bo za tokrat. Morda vas bodo prispevki spodbudili k temu, da se vsedete, sprostite svojo domišljijo, malo pogrizete svinčnik in... izdelek pošljete na naš naslov.  
**VAŠ UREDNIK**

## Ž-MOL

Ilustriral: ČRTO





KAJI

REŠITVE KRIŽANKE  
IZ 4. ŠTEVILKE

Tokrat je bil naš poštni predal kar poln, blizu sto rešitev ste poslali in to večinoma samih pravih. Spet moramo pohvaliti prizadevne reševalce z osnovne šole iz Stopič, ki so poslali 54 rešitev, vendar tokrat žreb ni segel po njih. S ploščo nagradujemo reševalca iz Ljubljane — **IZTOKA MALAČIČA** in reševalko iz Radovljice, **MARICO BALOHVO**.

Rešitve 5. številke pridno zbiramo, pričakujemo pa tudi rešitve tokratne križanke, ki nam jih (s polnim naslovom, ki ga nekateri še vedno pozabljate napisati) pošljite na naslov **REVIJA GM**, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana.

PRAVILNO REŠENA  
KRIŽANKA 4.

bs, de, najemanje, Ulm, ekosistem, klas, aresti, Madeira, Po, ih, rane, nak, Elbe, konus, gd, Lea, trnje, Oto, Jizera, Elikon, napisi, Atena.

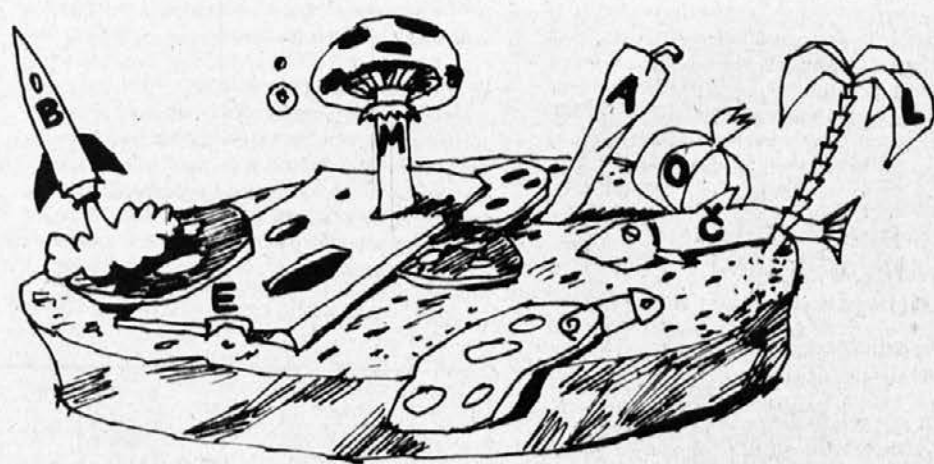


GM	BOJNI STRUP KINAVEC	POPEVKARICA AVSENAKOVA	MEJNA REKA MED BIH IN HRVAŠKO	KRAJŠAVA ZA MOUNT	AVTOR MKLOVE ZALE (JAKOB)	VRSTA KRITINE	ŽIVALSKA NOGA	POŠLJI REŠITVE KRIŽANKE!	EP	AMERIŠKA GLASBENA KOMEDIJA	MEJNI PREHOD POD KANONOM PRI BOVCU
VROČ PUŠCAVSKI VETER					SOSEDNJA DRŽAVA (ORIG. PIS.)			AVSTRALSKI NOJ			
ENAKOST S SAMIM SEBOJ								VOJAŠKI UDAR			
STARA JAPONSKA PRESTOLNICA				IMAK. FOLKL. ANSAMBEL. TEŽKO VOJ. VOZILO				NADLEŽNE ZUZELKE			
CITROENOV AVTO			INDUSKI RELIG. SPISI. MESTEC PRI ZADRU					IME VEČ. PAPEŽEV. ZDRAVILO			
TRST		KRALJEVIČ IZ MAHABHARATE. OS. ZAIM.			OSEBNI ZAMEK		PRIŽNICA. OZIRALNI ZAMEK				
ITAL. LETOVIŠČE OB JADRANU					ANTIČNO MESTO V MALI AZIJI (CERKVENI ZBORI)						GM
PREBIVALKA ATEN					GM	STARO MAJEVSKO MESTO NA POLOTOKU YUCATANU					GM

ISKANJE BESED

Razveseljivo je naraslo število reševalcev te uganke, poleg skoraj sedemdesetih reševalcev križanke, ki svoji rešitvi pripisujejo še nekaj besed, sestavljenih iz predloženih črk, je tokrat resnejše prispevke poslalo kar 14 bralcev. Med temi je največ pojmov (po pravilih, ki smo jih postavili) zbrala **MARIJA HLEB** iz Dravograda: napisala nam je kar 223 pojmov, med njimi 54 glasbenih. Nekaj jih je med njimi nekoliko spornih, predvsem pa vsem ni dodala definicije. Kljub temu ostaja zmagovalka in prejme nagrado. Tudi tokrat je Peter Skrbiš našel več kot 30 samih glasbenih pojmov in jih lepo opisal, simpatično pismo z rešitvami pa nam je poslalo osem učenk 8. in 7. razredov OŠ Bršljin iz Novega mesta. Razveselil nas je predvsem njihov predlog za naslednjo kombinacijo črk, ki ga ponujamo reševalcem v tej številki. Med vsemi, ki ste našli besedo, sestavljeno iz vseh danih črk — **KLARINET** — pa smo izžrebali nagrajenca **EVGENA PREGLJA** iz Ajdovščine.

Za vse, ki se boste prvič spodadli s to uganke, ponavljamo pravila: iz navedenih črk skušajte sestaviti besede — pojme, ki naj bodo samostalniki v 1. sklonu ednine, imeti morajo najmanj 4 črke, posamezna črka se v besedi ne sme ponoviti. Prosimo tudi, da vsako najdeno besedo kratko opišite. Razpisujemo tri nagrade: 1. za besedo, sestavljeno iz vseh navedenih črk, 2. za največ najdenih besed in 3. za največ najdenih glasbenih pojmov.



JURE PFEIFER

# METODA ZA PRIDOBITEV ABSOLUTNEGA OSLUHA



Foto: LADO JAKŠA

**A**bsolutni posluš je sposobnost reproduciranja precizne višine katerekoli tona znotraj obsega posameznikovega glasu in brez pomoči glasbila. Prevladuje mnenje, da je absolutni posluš dedno pridobljen, malokdo pa ve, da ga je z vztrajno vadbo moč tudi razviti. Prvi pogoj za to pa je glasbenikova sposobnost »misliti zvok«.

## Vaja 1 — misliti zvok

Na klavirju zaigraj ton, ki je znotraj tvojega glasovnega obsega. Potem ga zapoj in se pri tem osredotoči na njegovo precizno višino. Nato zaustavi glas, toda glasilke ohrani napete. Tako boš v duhu še naprej čutil, slišal isti ton. Po 30 sekundah ponovno zapoj izbrani ton in preveri njegovo preciznost s klavirjem. Oba tona morata biti popolnoma enako visoka. Pazi, da tona ne zapoješ previsoko ali prenizko, če pa si zgrešil višino, jo hitro popravi.

## Vaja 2 — mentalna vizualizacija tona

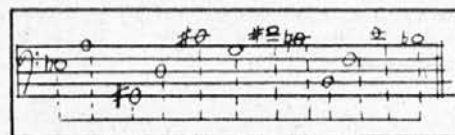
Ta vaja je podobna prejšnji z eno samo razliko: čimbolj sprost glasilke in vratne mišice. Na klavirju pritisni izbrani ton in si ga nato zamisli (t.j. mentalna vizualizacija). Po 30 sekundah ga zapoj in njegovo preciznost preveri s klavirjem. Ton, ki ga po vizualizaciji neprecizno intoniramo in ga nato hitro popravimo, bo na naš razvoj absolutnega posluš vplival manj kot ton, ki ga bomo pravilno reproducirali že v prvem poskusu.

Namen prvih dveh vaj je spodbuditi možgane, da začnejo izpolnjevati to novo oziroma še nerazvito funkcijo.

je njegova višina pravilna, ponovi vizualizacijo za nadaljnjih 30 sekund. Spet potihno zapoj ton in če je še nadalje precizen, ga vizualiziraj še zadnjih 30 sekund. Nato svoj ton primerjaj s tonom na klavirju. To vajo delaj vsak dan petkrat. Vztrajaj, dokler ne boš sposoben izbranega tona precizno zapeti ob kakršnikoli priložnosti.

## Vaja 5 — razširitev spomina

Verjetno je razumljivo, da, dokler ne zaključiš s prejšnjo vajo — t.j. z osvojitvijo prvega tona, ne moreš prav ničesar storiti za razširitev obsega tonskega spomina. Ko končno osvojiš prvi ton, pri izbiri naslednjih tonov pazi, da si ne bodo melodično blizu, saj bi si jih lahko zapomnil glede na njihov intervalni odnos do prvega tona. Toni, ki so si melodično najbolj oddaljeni, so zvečana kvarta oz. zmanjšana kvinta, velika septima in mala nona. Zato naj bo drugi ton, ki si ga boš skušal zapomniti, od prvega oddaljen za zvečano kvarto. Če bi namreč izbral ton, ki bi bil, denimo, od prvega oddaljen za čisto kvinto, bi si bilo zelo preprosto drugi ton zapomniti glede na njegov intervalni odnos — čisto kvinto — do prvega tona. Tretji ton, ki si ga izberemo za zapomnitev, naj bo ali za veliko septimo ali pa za malo nono oddaljen od prejšnjega; četrti ton naj bo spet za zvečano kvarto oddaljen od tretjega itn. Notni primer bo tako nizanje še najbolj pojasnil:



## Vaja 3 — vizualizacija melodije

Naslednji korak je duševna vizualizacija glasbenih fraz, stavkov in celih pesmi. Zapoj prvi ton kake melodije, nato pa se samo v duhu osredotoči na preostale tone. Ob zaključku melodije zapoj ton, ki je v tvoji zavesti. Ta ton mora biti tisti, ki bi ga slišali, če bi vso melodijo zapeli na glas.

Prikazane vaje so učinkovite šele tedaj, ko so glasilke popolnoma sproščene, saj se le tako izognemo nevarnosti, da višino tonov razlikujemo s pomočjo relativne napetosti glasilk. Za boljši uspeh moramo zato razviti tisti del možganov, ki nadzira zaznavo in prepoznavo tonov brez pomoči drugih podatkov.

## Vaja 4 — osvojitve prvega tona

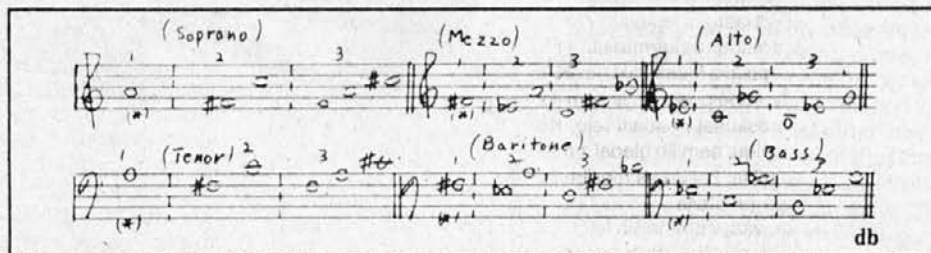
Izberi ton, ki ga lahko udobno zapoješ in vizualiziraš, denimo ton Es v moškem pevskem obsegu. Tvoja prva naloga je, da si izbrani ton tako trdno vtisneš v zavest, da si ga vsak trenutek sposoben priklicati iz spomina. Na klavir zaigraj ton, ki si ga izbral za zapomnitev (ton Es ali katerikoli drug ton). Pazljivo prisluhni njegovi precizni višini. Nato ga 30 sekund vizualiziraj in ga končno mehko in potihno kontrolno zapoj. Če

Na osnovi svojega prvega tona si izberi lastno zaporedje tonov, ki naj upošteva tvoj glasovni obseg. Vsakega od izbranih tonov vadi vsak dan, vendar vsakč v drugem vrstnem redu. Če, denimo, delaš na četrtem tonu zgornjega zaporedja (ton D), potem naj bo vrstni red vaje takle: D, Gis, A in Es. Med vsakim tonom naredi desetminuten premor, s čimer se boš izognil nevarnosti, da bi se tonov naučil kot melodijo ali pa prek njihovih intervalnih odnosov.

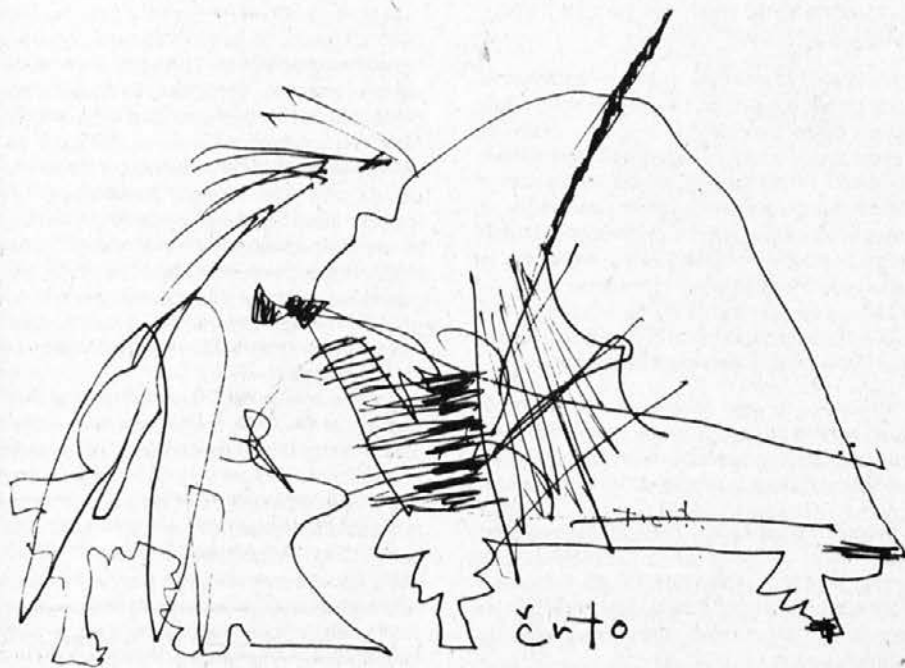
## Vaja 6 — simulirani absolutni posluš

Za tiste glasbenike, ki se jim zdi, da ne potrebujejo dvanajstonskega absolutnega posluš, obstaja krajša metoda, pri kateri si iz svojega pevskega obsega zapomnijo le enega, dva ali tri tone, višino preostalih tonov pa določajo s pomočjo relativnega posluš. Pri tej krajši metodi je pomembno, da sta dva izbrana tona na zgornji in spodnji meji glasovnega obsega, tretji ton pa v njegovi sredini, oddaljen za zvečano kvarto od zgornjega in spodnjega tona.

prevedel in priredil  
**P. AMALIETTI**  
Downbeat — januar 1986



# MISEL IN ZAPIS



## (K načinu Chopinovega komponiranja)

Vsako zapisovanje glasbe je obenem proces uničevanja. Zahteva namreč odpoved ustvarjalnim predstavam na številnih področjih zvočne uresničitve. Skladatelj se mora odločiti za eno izmed ponujenih ali celo zahtevanih možnosti. Kako ta proces poteka, nazorno pokaže vpogled v nastajanje dela in primerjava različnih verzij. Poglejmo samo Brucknerjeve simfonije! Ni vedno mogoče natančno fiksirati zamišljeno zvočno predstavo. Do pojava elektroakustične glasbe kaže zgodovina notne slike, kako so dela nastajala in kako je nanja vplivalo razumevanje izvajalcev. Težave notiranja glede na zvočno uresničenje so posebno očitne pri glasbeniku, kakršen je bil Chopin, katerega skladbe so rasle vedno **tudi** iz lastnega igranja in ki jih je zato odlikovala tudi **improvizacijska** kvaliteta.

Vsako pisanje glasbe pa tudi literature ali slikanje nepreklicno izključuje dane možnosti, dokler se delo nazadnje samo ne izmakne svojemu ustvarjalcu in sledi lastnim zakonitostim. O tem je govoril že Goethe Eckermannu (14. marca 1830), ko mu je pisal o Messinski nevesti: »Nerad se ločim od te ljube postave, ki sem ji z nezadostno besedo poskušal posoditi telo. Ko so besede stale na papirju, sem jih gledal z mešanico otožnosti, bilo mi je, kot da se moram za vedno ločiti od ljubega prijatelja.«

Morda se je Chopin, vsaj v poznejših letih, na podoben način odpovedal težnji, da bi poetično

strukturo močnejše utrdil. Tako, na primer, že od leta 1936 dalje ni več predpisoval metronoma. Manj pa je tudi navodil glede rubata, dinamike in drugih oznak. Ali to pomeni, da so glede na njegova navodila dopustne razlike v izvajanju? Ali je to morda povabilo in izziv interpretu, da iz glasbene inspiracije poustvari delo vedno na novo in ga tako obogati? To bi lahko hkrati pomenilo, da tudi druge Chopinove skladbe ne zadoščujejo **izključno**, ampak hočejo iz interpretata vedno izvabiti ustvarjalni spoprijem na podlagi intimnega poznavanja skladbe. Kajti Chopin, pianist iz časa zgodnje romantike, ki se je umetniško uresničil v atmosferi pariških salonov, je vedel za bogate možnosti trenutne inspiracije, trenutne iznajdljivosti. Kot dokazuje primerjava različnih verzij, je mnoge svojih skladb spreminjal. Razlike zadevajo zelo značilno dinamiko, tempo, pedal, artikulacijo in okraske. Tako je recimo v etui op. 10 št. 3 dal danes komaj še sprejemljive spremembe v tempu: najprej »vivate«, nato »vivate ma non troppo« in končno »lento ma non troppo (= 100)«.

Chopinove strukture so oblikovane tako, da se precej razlikujejo od sodobnikov ali od Beethovna in Mozarta. Na to kaže že številnost izvedb. In včasih navdušijo tudi takšne, ki se znatno oddaljujejo od notnega teksta in so glede na tekst celo napačne, le da jih muzikalno prepričljivo izvajamo. Te misli seveda nočejo propagirati preveč svobodno igranje Chopinove glasbe.

Na moment improvzacije pri nastanku skladbe sem že opozoril. Morda je to pogojeno tudi z načinom Chopinovega oblikovanja motivov in tem. Kajti mnoge njegove skladbe živijo

manj od razvoja tem in bolj od iznajdbe teme. Kljub vsej virtuoznosti so njegove melodije v glavni liniji vedno spoznavne in pri tem večinoma celo pevne. Celotno aranžmaji zabavne glasbe, ki značilnosti Chopinove strukture poenostavljajo, poškodujejo, poplitvijo, ohranjajo še vedno posebni fluid njegove glasbe s pristojnostjo tem. Chopinove melodije so bogato oblikovane — kot lepe, spevne, energične ali dramatične — ne obrabijo se tako lahko, ampak vedno znova navdušijo in so zato prav primerne za oblike, ki jih je izbral Chopin. Pogosto se vračajo in večkrat ponavljajo, ne da bi se pri tem odločilno spremenile, saj so same zase že idealno oblikovane in skoraj ne potrebujejo razvoja.

Ob tem opazimo, da so se Chopinove glasbene misli sposobne močno spreminjati, in to brez bistvenega preoblikovanja tonske strukture, samo na podlagi nove dinamike, artikulacije in tempa. Včasih lahko s tem vključijo skoraj nasprotna izrazna področja in zato ne potrebujejo dolgega razvoja. S tem se obenem naravno spreminja tudi semantični moment glasbe.

To vse pa seveda ne pomeni, da je Chopinovo delo interpretom poljubno na voljo. Vedno je treba paziti na to, da skladbe interpretiramo na podlagi notnega teksta. Veliko pasaj (npr. čiste ponovitve odlomkov, kot v valčku v cis-molu, op. 64, št. 2) vsebuje večje odlomke za svobodnejšo interpretacijo, nekatere pa so močnejše povezane. René Leibowitz je na primeru začetka balade op. 23 analitično predstavil, kako je potrebno igranje rubata, ki ga Chopin sicer ni zapisal, ampak v stavek vkomponiral. Nedoločena, harmonična klima larga opravičuje svobodo v izvajanju in začetni motiv moderata z dvojno strukturno funkcijo (harmonski cilj začetka in predtaktni začetek teme moderata) naravnost sili v interpretacijo, ki v tempu in dinamiki presega to, kar kaže čisti notni tekst. Chopin je zelo zahteven do svojih interpretov: od njih zahteva analitično znanje kompozicijske strukture kot pogoj, da lahko delo skoraj z improvizacijskim impulzom oživi. Interpret naj pri tem izkoristi svoboščine, ki mu jih Chopinov kompozicijski način dovoljuje.

PETER ANDRASCHKE  
(prevod L. Winkler)

Ilustracija: ČRTOMIR FRELIH



# KURT WEILL 2.



Bertolt Brecht

## POPRAVKI

**N**aši vestni tiskarski škratje so bili tokrat znova delavni. Kurta Weilla so pomladili za deset let (rojstna letnica 1900 namesto 1910), Bertolta Brechta pa so skrbno imenovali Bertolda.

## OPERA ZA TRI GROŠE (!!!) — NADALJEVANJE

Zgodba o Operi za tri groše pa se še nadaljuje. Brecht je k njej napisal znamenite pripombe. Te so, čeprav napisane v obliki praktičnih napotkov, opisov, namigov, osnova teorije epskega gledališča. Weill pa se je pridružil skladateljem aktualnega gledališča, kot so Hindemith (Novice dneva), Schönberg (Od danes do jutri) in Křenek (Johnny igra).

## ALABAMA SONG IN VZPON IN PROPAD MESTA MAHAGONNYA

Specifični stil, ki ga kaže Opera za tri groše, je Weill razvijal dalje, ko je (znova) v povezavi z Brechtom komponiral opero Vzpon in padec

mesta Mahagonnya — dvodejanko, ki izhaja iz malega glasbenega skeča Mahagony. Pred sabo imamo svet izobčencev meščanske družbe, sleparje, zločince, vlačuge, ki so zunaj zakona in izrabljajo človeške slabosti in pomankljivosti reda. Zgodba o človeštvu brez individualne zgodovine z usodami, ki jih diktira logika doktrine, se odeva v zaledenel, »nadjasen« zvok, grenka resnost z grotesko in parodijo daleč preseže satiro.

Muzikalno je Weill delo postavil v zahtevnejši okvir: uglasbil je celotno besedilo in spremljavo poveril simfoničnemu orkestru, ki v trdem in trpkem zvoku kombinira jazzovske saksofone in trobente z godali simfoničnega stila. Uvedel je tudi pevske ansamble in pevcem postavil precej višje zahteve kot v Operi. Kljub temu je ostal duh njegove glasbe v Mahagonnyu enak, saj je njena osnova spel song, domiselno obdelan, včasih pa že sentimentalen, če to zahteva besedilo. Popularnost Moritat iz Opere za tri groše je v Mahagonnyu dosegla Alabama song.

Kot celota to delo zaostaja za prejšnjim. V Operi je Weill dosegel popolno zvezo med songom in govornjo besedo, tokrat pa mu ni povsem uspelo organsko spojiti stila songa z opero.

Weill je v sodelovanju z Brechtom napisal še poseben tip t. i. »šolske opere« DER JASAGER, radijsko kantato LINBERGHOV LET in kasneje v Ameriki balet SEDEM SMRTNIH GREHOV, ki ga v zadnjih letih z velikim uspehom izvajajo na evropskih odrih.

Weillova nemara najresnejša in najboljša odrska stvaritev je delo DIE BURGSHAFT, toda berlinska premiera leta 1933 je skoraj utonila v političnih napetostih in zmedah tistega časa. Besedilo Casparja Neherja se naslanja na Herderjevo parabelo »Der Afrikanische Richtsprinch«. Zaporedje slik v simboličnih podobah napoveduje vladno nasilja in brezpravnosti, kakršno napoveduje nacizem. V tej operi ima pomembno vlogo zbor, ki kljub pretežni vlogi opazovalca posega tudi v samo dogajanje. Opraviti imamo torej z obliko, ki je nekje med opero in oratorijem, in ki so jo v obdobju med obema vojnima gojili še nekateri drugi skladatelji (Stravinski, Honegger, Milhaud). Čeprav je

Weillovo oblikovanje zdaj širokopoteznejše in ima song, ki se vrača nazaj k ariji v togi baročni formi, le postransko vlogo, so melodija, ritem in harmonija še vedno preprosti.

## AMERIKA

Leta 1933 je Weill emigriral v Ameriko in pričakovati je bilo, da bo tudi tam ostal zagovornik »angažiranega teatra«. Toda čeprav je nadaljeval s pisanjem za gledališče, je opustil idejo o gledališču kot instrumentu družbene kritike. V New Yorku je tako pričel znova; prilagodil se je novim potrebam in novemu tržišču. Delno mu je uspelo ohraniti posebnosti glasbenega jezika (politonalnost, atonalnost, poliritmija), hkrati pa je uspešno asimiliriral stil ameriškega glasbenega gledališča lahkotnejšega tipa. Svoje sile je posvetil lahki glasbi, pisal je musicale in filmsko glasbo in postal soustvarjalec ameriške ljudske opere (Street Scene, Down In The Valley, Lost in The Stars).

Najznačilnejše delo iz njegovega zadnjega obdobja je LADY IN THE DARK, kjer lahko še enkrat spoznamo njegovo dramatsko mišljenje, ki se je zmeraj iskalo v splošno veljavni snovi. Kar je namreč v Berlinu okrog leta 1930 pomenilo socialno vprašanje, je bilo v New Yorku okoli 1940 razgaljanje človekove duševne sfere. Dama v temi raziskuje psevdopsihoanalitični sanjski svet, v katerem simboli niso seksualni, temveč odprto in nazorno komercializirani. Glasba ni nič drugega kot odraz kulturne krize, ki sovpadajo z Weillovo osebno krizo. Občutek dobimo, da je v tej glasbi pregnal sled svojega glasbenega porekla in učenja in spretno uporabil idiom popularne kulture.

## ODMEVI

V prvih povojnih letih skoraj nihče ni omenjal Weillovega imena. Njegova renesansa se je pričela nekako v petdesetih, šestdesetih letih. Ponovno so izvajali njegova dela, snemali plošče in imeli Opero za tri groše za klasično delo. Komaj je oživljanje Opere pričelo vleči nase mednarodno zanimanje, se je spremenilo v fe-



nominalen vzpon **Brechtove** slave, ki mu je bilo Weilllovo ime podrejeno. Med leti 1956—60 je bila diskusija o Weillu skoraj izključno povezana z novim vrednotenjem Brechta, kateremu so pred tem v zahodnih deželah komaj izkazovali pozornost zunaj njegove adaptacije Beraške opere. Ker v tem času ni bilo nikakršne, o Weillu in Brechtovi produkciji dobro informirane glasbene kritike, je postala besedna zveza Brecht-Weill, ki je nastala kot novinarska okrajšava, psevdoenotnost, v kateri ni ostalo nič specifično Weilllovskega. In ko jo je tudi publika sprejela kot komercialno uspešen produkt, je ta oznaka postala neobhodni del marketinga.

Sčasoma je zahodni svet začel oklevajoče priznavati, da se zreli Brecht prične tam, kjer se preneha njegovo sodelovanje z Weillom. To pa je potegnilo za sabo spoznanje, da je Brechtovo sodelovanje z Eislerjem (kot Weillovim naslednikom) ne samo mnogo širše, temveč tudi brechtovsko primernejše. No, in tako je pričela kritika Eislerja predstavljati kot bolj spoštovano osebnost (prosim, šolal se je pri Schönbergu) in ga je zlorabljala kot metlo, s katero se je Weilla pometlo na smetišče zgodovine, kjer čaka, da se, rešen »družinskih vezi« vrne na prizorišče.

Vsekakor pa je Weill brez kesanja končal svojo pot kot broadwayski skladatelj in kot takšen je bil v ameriških časopisih spoštovan in objokovan. Kakorkoli bi lahko v njegovi iskreni predanosti novemu svetu videli nekakšno ideološko in kulturno prevaro, njegova umetnost nikakor ni bila izraz zakonodajalca ali ideologa. To je bila in je specifično weilllovska glasba.

## WEILL ALI OPERA ZA TRI GROŠE

Weill se je v zavest javnosti vtisnil predvsem kot skladatelj Opero za tri groše. Vrednotenje tega dela je oteženo. To je namreč vmesna oblika glasbenega gledališča, ki ni mogla nadomestiti opere, saj ni priznavala prednosti niti glasbi niti besedi. Kljub temu pa je v ospredje porinila epski element, ki je hkrati sinonim za socialno kritiko in politiko. Podobno kot v jezuitskih moralitetah rabi dogajanje v Operi za demonstracijo ideje, ki naj bi občinstvo dosegla prek njegovega intelekta. Oblika Opero za tri groše nima ničesar opraviti z vprašanje, nadaljnega razvoja opere kot oblike umetnosti, saj so pri Brechtu glasbena sredstva sama po sebi nezadostna. Tako to delo izvajajo predvsem v gledališču.

Kljub vsemu pa je Weillov »prispevek« k Operi za tri groše odlična SCENSKA glasba. Kaj lahko nastane iz opere, če se ta nasloni na glasbeni potek dogajanja, pa smo lahko konec septembra videli v Ljubljani, ko se nam je z njo predstavilo poljsko gledališče Studio. Če gre verjeti režiserju Grzegorzewskemu, se v Operi za tri groše skriva mnogo »pasti« za režiserje: ... »past, imenovana kabaretna verzija, past veliki glasbeni show, past trezni socrealizem ...«

Poljaki so nam ponudili dokaj svobodno predelavo Brecht-Weillovega dela. Pohvaliti je treba odlično igrano in učinkovito uporabo gledaliških sredstev. Ker se je režiser pustil voditi predvsem glasbi, je logično, da je spremenil



Brechtovo dramsko zgradbo. Iz začetnega Moritat se je predstava (žal kar preveč) razrasla v nekakšen musical-show. Predelava pesmi, svobodno dodajanje songov (Alabama nima kaj početi v Operi za tri groše) je samo po sebi vprašljivo, toda, če malo pomislimo... Zagreto občinstvo se je skoraj pridružilo igralcem pri petju zaključnega napeva in preživelo prijeten večer. Moralnopolitična tendenca se je porazgubila. Brecht bi ob tem verjetno pobesnel, Weillu gre pri taki obdelavi vsekakor priznanje.

## P.S. (BRECHTU IN WEILLU)

V somraku na križišču sta se srečala dva »visoko nadarjena« človeka iz različnih kontinentov. Bila sta si všeč. Vsakemu je ugajala modulacija drugega, ne da bi drug drugega razumela. Ker nista bila prepričana, da bosta našla pot v



prihajajoči temi, sta se odločila, da gresta v gostilno. Po eni ali dveh čašah piva so njune govorne težave izginile in razgovor o obupnem vremenu v tem kraju se je spremenil v diskusijo o stanju na svetu. Kar oba sta se strinjala, da svet ni nič manj obupen, a vsekakor dovtetnejši za ljudsko delovanje, takoj ko se uvidi, zakaj je tako.

S podobnimi predpostavkami sta pričela svoje sodelovanje Bert Brecht in Kurt Weill. Brez dvoma je GLASBENIK od začetka gledal na Brechta kot na vir za libreto ali, bolje rečeno, tekst nekega s povsem drugačnim načinom in kvaliteto. Tako sta vsak iz svojega območja delovanja ustvarjala nenavadno napetost, ki se je sprva omejevala na podzavestna, ustvarjalna področja, sčasoma pa pričela dobivati v prostorskem rivalstvu med besedo in glasbo. Nekako ob istem času, ko je Brecht spoznal, da se njegov sodelavec obnaša tako kot vsak uspešen operni skladatelj, ki se je naučil, kako se dobi libretti od bolj ali manj ljubeznivih (prilagodljivih) sodelavcev, je Weill zasumil, da pisec pozablja na enakopravnost med besedo in glasbo. In to je bilo dovolj. Hanns Eisler je kasneje komentiral, da »visoko nadarjeni« Weill ni nikoli res razumel, kaj je Brecht hotel. K temu lahko dodamo, da bi ravno tako veljalo obrnjeno.

Kje je bil problem?

Da je na začetku bila beseda, se je Brecht dobro zavedal. Glasba je v evropskem gledališču imela samo spremljajočo vlogo (poudarjala je lirski in tragične situacije, izpolnjevala premore) vse do 20. stoletja, ko se je pojavilo vprašanje prisotnosti glasbe v samem tkivu dramskega razvoja. Brecht je spremenil odnos »glasba-beseda« tako, da mu je dramska vloga pesmi rabila za eno izmed glavnih orodij direktnega delovanja na gledalca. V Brechtovem teatru se namreč tekst, glasba, gestika in scena medsebojno križajo in »odtujujejo«. Odtujitev naj zbudi pozornost običajnega. Naše vsakdanje ravnanje, ki se nam zdi občečloveško in naravno, kakor da ne bi moglo biti drugačno, je treba pokazati kot odtujeno, kot nekaj, kar se mora spremeniti. Kako to doseči? Brecht si je pomagal s frazo popularne estetike, da je glasba občečloveška govornica, ki v zvoke zajeto stanje napravi občečloveško. S tem ko je melodijo, ki je »pričala o lepih občutkih«, odtujil z besedilom, ki je razkrivalo trivialne misli, je poizkušal Brecht pokazati, da so občutki, torej tisto občečloveško, samo gole maske določenih interesov. Da pa bi odtujitev, ki jo je opravil tekst, bila uporabna, mora glasba učinkovati tako konvencionalno kot občutki, ki jih prikazuje. Da bi glasba imela ustrezno vlogo v progresivni umetnini, mora sama po sebi biti regresivna. Torej kakovost postane žrtev funkcije.

Weillova umetnost naj bi tako bila posvečena sistematični definiciji in razjasnjevanju stvarnosti. V taki razsežnosti dialektičnega materializma naj bi v karakteristični enopomenskosti izklučevala vsako sled psihologije in avtobiografije. Toda Weillova glasba je dvopomenska. Socialna in moralna vprašanja, katera ji podtika tekst, pušča brez odgovora in v svoji enostavnosti ni nikakršen partijski apel na humanost in pravičnost. Kaj je torej? Samo odraz romantične senzibilnosti, ki je prirojena novim spoznanjem in okoliščinam.

CVETKA BEVC

Osnutki kostumov za Opero za tri groše poljskega gledališča Studio

# KARNEVAL JE KONČAN



Foto: BOZIDAR DOLENC

**N**ick Cave & The Bad Seeds, Slovan-Kodeljevo, (LJ) 8. 02. 1987.

O Nicku Caveu in njegovi godbi ni lahko pisati. Sodi namreč med tiste redke volkove samotarje rocka, ki so v to glasbo vili tako strogo osebno noto, da jih lahko obravnavaš le izven utečenega rockovskega dogajanja, znotraj katerega so možne primerjave, uvrstitev v sistem, se pravi, znotraj katerega je mogoč kritični posel. Zato pa je Nick Cave le »caveovski«, opredeljen sam s sabo, podobno kot to velja za njemu »sorodne« kultne ustvarjalce od Louja Reeda in Iggyja Popa prek Toma Waitsa do Captain Beefhearta in Davida Thomasa. Pri tem je osnovni princip caveovstva dovolj jasen: prebiranje ameriških korenin rocka, predvsem bluesa in countrya, z očmi 80. let. Tako Cave omenjene korenine postavi v stanje stvari tukaj zdaj, v obdobju sodobne alter rockovske natrganosti, zvočnega trasha, nevroz, odtujenosti (mimogrede: Caveova stara skupina The Birthday Party je bila eden ključnih predstavnikov samomorilske rockovske gverile na začetku 80. let). Tako njegov izraz ves čas preskakuje med pesimizmom in pijano melanholijsko blues in tudi soul preteklosti ter odtujenim mrakom sedanjosti. Nick se na koncertih ne zdržuje, ne »špara«; skozi svojo prodorno pevsko interpretacijo (ima tudi neverjetno močan in sugestiven glas) brez pomišljanja kuri svojo osebnost, duševnost, jo razdaja poslušalcu. Podobno intenzivno se Cave razdaja v besedilih (tudi če gre za priredbe!). Skoraj vsa namenja osebam ženskega spola, tistim, ki so ga zapustile. Tako spreminja koncerte v pravi osebni monolog, uperjen proti njim. Stalna, ponavljajoča se motiva njegovih besedil sta ljubezen in smrt. Zapita depresivnost, samouničevalnost,

agresivnost navzven, mračna zabluzenost, vse to te kar preplavi na Caveovem koncertu.

Tudi ljubljanski ni bil nikakršna izjema. No, marsikdo Cavea ni mogel pogoltniti zaradi njegovega domnevnega cinizma pri stiku s publiko. A Cave je danes prav tak desperado, kot je bil to pred kakimi desetimi leti Iggy Pop. Tako mu je popolnoma vseeno, če je komu všeč ali ne. Ne glede na to pa je s svojim zapitim bluesom za 80. leta trenutno v žarišču zanimanja tuje in tudi naše alterrockovske kritike in delno tudi publike (konec koncev je obisk v Ljubljani presegal vsa pričakovanja — okoli 3000 gledalcev).

Ob Nicku Caveu velja omeniti vsaj še nekatere njegove sodelavce iz njegove skupine Bad Seeds: po evropski odtrganciji norečega Blixo Bargelda (Einstürzende Neubauten), ameriško razpadajočega zabluzenega Kida Conga (Cramps, zdaj Gun Club) ter danes neverjetno melodičnega Micka Harveya (nekoč Birthday Party).

PBC

**Intervju z Nickom Caveom** — je bil narejen med prvo in drugo uro zjutraj na samem začetku slovenskega kulturnoprazničnega dne na Radiu Študent. Cave mi je že pred pogovorom postavil jasne omejitve: »Ničesar me ne sprašuj o The Birthday Party, o mojih verskih prepričanjih, o politiki in o mojem osebnem — zasebnem življenju.« To mi je seveda zmanjšalo manevrski prostor razgovora in možnost, da bi lahko iz Cavea izvelkel kaj več od tistega, kar običajno pove za časopise. Zelo slabi so bili tudi pogoji za ta »živi« intervju. Kljub temu pa boste iz natisnjene in prečiščene različice razgovora zvedeli tudi marsikaj novega.

Še nekaj uvodnih pripomb. Cave je medtem že dokončal svojo knjigo *And The Ass Saw The*

Angel, o kateri je govora v intervjuju (vsaj, če verjamemo najnovejši informaciji iz ust Vima Wendersa; no, tudi Wendersov film je prav tako že posnet). Mednaslovi intervjuja so avtorski. Na koncu razgovora nisem prevajal tistih angleških verzov, ki jih lahko razumemo le citatno, prevedel pa sem »pravi« govor. V intervju je vključen tudi tisti del razgovora s Caveom, ki ni šel v eter.

● *Zanima me, od kod izvira takšna izrazna moč vaših nastopov, kajti The Seeds malo vadite in se večkrat zberete šele pred nastopom.*

**Cave:** Moč naših nastopov izvira iz dejstva, da ne nastopamo prepogosto. Namesto, da bi imeli turneje, na katerih bi prekrižarili dežele, za vsak nastop pa bi dobili malo denarja, raje v posamezni deželi nastopimo samo enkrat, ob tem zaslužimo veliko denarja in tako najdemo v samem nastopu več užitka.

● *Po tistem, kar sem bral o tebi, bi rekel, da ti denar nič ne pomeni.*

**Cave:** Mišlim, da precej trdo delam, pri tem pa iz svojega početja nisem nikoli potegnil kdovekaj denarja, tako da se niti nisem imel možnosti odločiti, ali mi kaj pomeni ali ne. To leto sem sicer zaslužil več kot lani, toda kaže, da denar ravno tako hitro gre, kakor pride.

● *Vprašal sem zato, ker govorjenje o denarju v svetu šou biznisa vedno botrujeje konotacije zaslužkarstva, ti pa še vedno snemaš za neodvisno založbo Mute. Prav tako pa naj bi neodvisne založbe dajale skupinam več ustvarjalne svobode in bolj proste roke.*

**Cave:** To ni res. Prav radi bi šli k veliki založbi, če bi mislili, da ta lahko vsaj približno tako dobro opravlja svoj posel kakor to počne Mute. Srečo imamo, da smo pri založbi, ki opravlja zelo pošten posel in pri tem trdo dela. Zame je to pomembnejše kot 20.000 funtov predujma, ki bi ga dobili od kake velike založbe, čeprav se tudi v tem lahko motim.

## Ustvarjalna širina

● *Vem, da si nekako leta 1984 začel pisati knjigo *And The Ass Saw The Angel*, imel si že založnika in knjiga bi že morala iziti. Verjetno jo še vedno pišeš in rad bi vedel, kako daleč si že.*

**Cave:** Ne vem, kdaj točno sem jo sploh začel pisati. Verjetno je moja napaka, da tega nisem



Foto: MIRO VIČIČ

nikoli omenil, kajti na žalost sem javna osebnost in sem prisiljen polagati račune za svoje početje. Knjiga je nekaj, za kar porabiš veliko časa, če jo hočeš napisati — ne mislim pisanja v tistem smislu, da sediš za pisalnim strojem en dan v tednu ali kaj podobnega. Pišem jo vsak dan. To je pač zelo dolg in osamljen proces, ki ga ne moreš pospešiti — jaz enostavno moram to zgodbo povedati. Zdaj sem na polovici četrtega dela štiridelne knjige in sem končal že sedem osmin.

● Navadno uporabljam izraz »ustvarjalna širina« za oznako takšnega ustvarjanja, kakršnega opažam pri tebi. Pišeš knjigo, obenem pa ravno zdaj snemaš film z Vimom Wendersom. Imaš to filmsko vlogo za vlogo v filmu ali pa je to samo del izražanja tvoje individualnosti?

Cave: Slednje!

## Ljubezen — smrt — umor

Kako gledaš na odnos med ljubeznijo, smrtjo in umorom, kar vse se pogosto pojavlja v tvojih pesmih?

Cave: Zelo razločno zvezo vidim med smrtjo in umorom. Brez tveganja lahko rečeš, da sta v mnogočem ena in ista stvar, toda to je preveč podobno dokazovanju nečesa povsem očitnega. Kar se tiče ljubezni — s to tematiko se dokaj pogosto ukvarjam v svojih pesmih — in ker nisem zelo analitičen stihoklepec, niti nisem kdovekaj analitična osebnost, gresta zame obe temi zlahka skupaj.

● Kateri? Ljubezen in smrt?

Cave: Mislim, da lahko eno eliminirava. Pogovarjajva se o ljubezni in smrti ali pa o ljubezni in umoru, ne pa o ljubezni, umoru in smrti. Tako torej — o čem bova govorila? O ljubezni in umoru ali o ljubezni in smrti?

● Kakor hočeš.

Cave: O ljubezni in umoru. Zame obe temi skupaj zelo dobro delujeta. Veliko prispevov, povezanih z umorom, ima v mojih predstavah vznemirljive vzporednice z brutalnim ljubljenjem (spolnim odnosom) brez uživanja, kar vse me neverjetno draži. Že sama prispevoda jekla, nabrekli jekla, rezila, ki drsi v mlado meso, je vzporednica s samim dejanjem ljubljenja. Zame je eno in drugo nerazdružljivo povezano in pravzaprav ne morem pisati o enem, ne da bi pisal o drugem. Če enega ne zasleđiš, potem si vsekakor lahko prepričan, da ga imam v mislih. Tako v vsakem primeru vsi končajo mrtvi — vsaj v moji glavi.

● Kdo?

Cave: »Ja... vsi.

● Kdo?

Cave: Ja... Nancy ali Betty, skratka, vse.

● Če sva prišla že tako daleč, bi lahko govorila še o ljubezni in smrti namesto o ljubezni in umoru?

Cave: Ne!

## Žurnalizem in (rock) kritika

● V filmu Kena Russela o skladatelju Gustavu Mahlerju je prizor, ko Mahlerju neka ženska govori o svojem dožemanju njegovih simfonij v sledi tistega, kar je lahko prebrala v kritikah po časopisih. Mahler ji je odgovoril: »Če bi bil človek besed, ne bi bil skladatelj.« Kaj praviš na to ti, ki imaš negativen odnos do tistih, ki pišejo o rocku?

Cave: Vse te zadeve z novinarji ne bi preveč naphoval, ker v resnici niso vredni energije, ki jo porabiš, ko govoriš o njih. To je kup pervertirancev, ki pervertirajo jezik, kakor je nekoč dejal veliki Ezra Pound — pesnik. Tako bi verjetno zapravila veliko dragocenega časa, če bi govorila o nečem, kar v bistvu ne zasluži teže besed. Svoj osebni pogled na novinarje sem zelo jedrnato, neposredno in koncizno posnel na fleksi singlu Scum (prevod: izvržek, izmeček, izloček) in tam ga lahko slišiš.

● V mojih očeh ti nekako predstavljaš most med tistim, kar se tradicionalno imenuje poezija in tistim, kar bi jaz poimenoval izražanje istega v jeziku sodobnih množičnih medijev. Tvoje pesmi niso takšne, kakršne so običajno rock ali pop pesmi, če gledaš njihovo strukturo in rabo refrenov, zato so zame bližje poeziji v jeziku sodobnih medijev in glasbenega izraza. Če torej obstaja uveljavljeno področje pisanja o filmih, knjigah, poeziji in podobnih rečeh, ali meniš, da obstajajo možnosti takšnega načina obravnavanja rocka, ki ne bi bil senzacionalistični žurnalizem, ampak bi pomenil drugačen način vrednotenja ustvarjalnega dela drugih ljudi.

Cave: Najprej k prvemu delu. Rad bi razčistil tote: moje pesmi/besedila so po svoji strukturi dokaj formalna. Rimam besede, imam kitice, imam refrene, ravno tako kakor je moj roman običajen roman v tem smislu, da je narativen in pripoveduje zgodbo.

V zvezi z žurnalizmom pa to: v osnovi mislim, da je žurnalistovo ali kritikovo delo — vsaj v mojih očeh — pisati lepe reči o ljudeh, o katerih pišejo. Če tega ne morejo, potem ne bi smeli pisati. Zares me iritira, če samo pomislim, da so na svetu ljudje, ki dejansko živijo od tega, da pišejo o rock glasbi. Zame je to neverjetno, vendar jih je na milijone vsepovsod. Govorim o takšnem tipu človeka, ki noče slišati niti širokou-

stenja. So odpadki, izvržki, Abschaum človeštva. Zatorej ne govoriva več o zajebanih žurnalistih, ker jih imam do tu (potegne s prstom prek goltanca — op. avt.)

## »Ljubezenska« izjava

● Po tej pesmi sledi zadnja intervencija. Imaš kakšno idejo, kako bi končala ta razgovor?

Cave: Zakaj ne bi ti rekel: »Všeč si mi, Nick!« (I like you, Nick) in jaz bi ti odgovoril: »Tudi ti si mi všeč.«

● Bil sem presenečen, da si me takoj prepoznal, saj sva se pogovarjala o The Birthday Party kratak čas, pa še to je bilo pred več kot petimi leti.

Cave: Imam fotografski spomin. Nikoli ne pozabim obraza ali imena. Tudi tebe imam v mali črni knjižici. Zasledoval te bom in te ubil.

● Zakaj?

Cave: Ahm... pozabil sem razlog — je z ipisan v mali črni knjižici.

● Ko lovci...

Cave: Ko pride lovec, boš umrl.

● And the killed waits for the killer.

Cave: Ah, prav, immortal lines spoken there.

● Is there nothing sacred anymore?

Cave: Ja, no... take it to the bridge.

● You who wish to conquer pain must learn to serve it well.

Cave: To be or not to be. Biti tukaj ali ne biti tukaj, to je zdaj vprašanje. In... zakaj sem tukaj?

● Love is for fools and all fools are lovers and god knows I am still one.

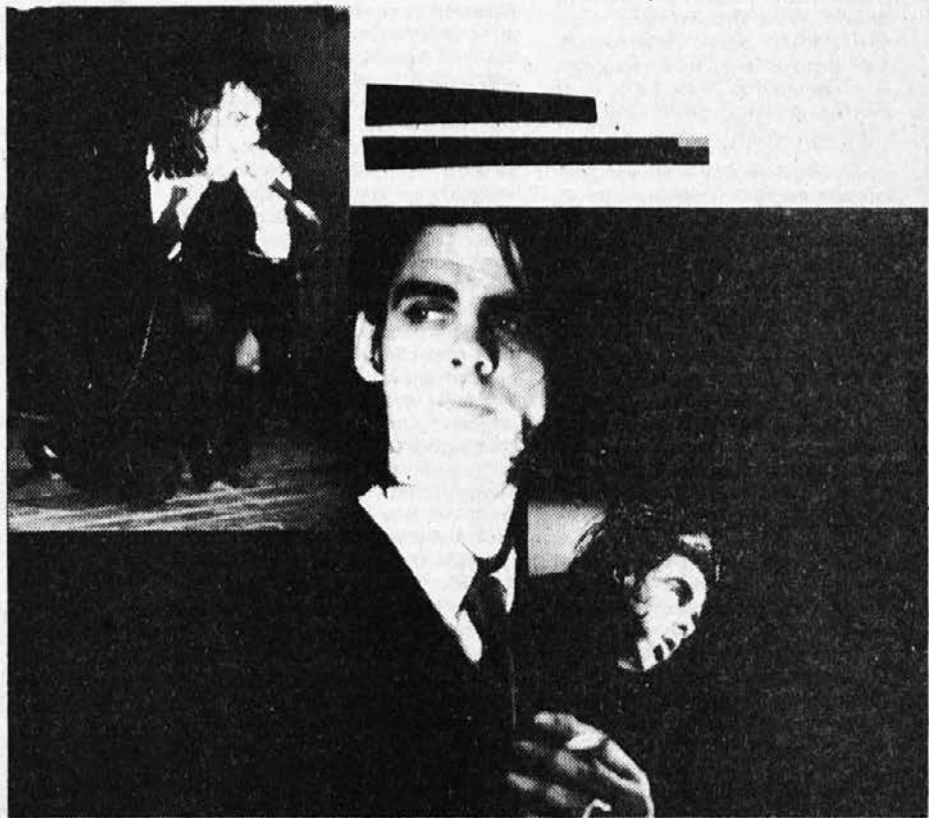
Cave: Hm... ja... no... ali naj sediva tukaj in drug drugemu citirava verze ali naj končava.

● Verjetno bi se morala enostavno posloviti od poslušalstva in... všeč si mi, Nick.

Cave: Tudi ti si meni... sincerely.

MARJAN OGRINC

Foto: BOŽIDAR DOLENC in MIRO VIČIČ



## radio student

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

## Sharrock/Brötzman/ Laswell/Jackson Last exit (Enemy)

Posneto februarja 1986 v Parizu, istega dne so imeli tudi koncert, že predvajan na tem radiu, plošča je izšla pri Enemy Records, za vse najvažnejše stvari je poskrbel znani producent Nicky Skopellitis. Last Exit je kvartet štirih močnih individualistov: bobnarja Ronald Shannona Jacksona, basista Billa Laswella (njega pač poznamo še po drugih podvigih), kitarista Sonnyja Sharrocka in saksofonista Petra Brötzmana.

Najprej seveda zgodba iz RS-logov.

Ko je avtor tega zapisa tole ploščo dal na gramofon in jo »navil« članom »trash sekcije« na RS, so pripadniki in ljubitelji ostrih zvokov »padli okrog«: »Ja, kaj pa je to, noro, uf...«, in sploh. In namen našega početja je ta: Last Exit iztrgati »trashu« in pokazati, da gre za povsem normalen projekt, godbo, ki v ničemer ne odstopa od stvari, ki so jih člani Last Exit počeli pred tem. Ali drugače: nočemo se izneveriti našim »smerem razvoja« in še naprej blefiramo, da je tovrstna godba pravzaprav edina relevantna za ta radio, da je v nekem smislu celo radijska stalnica, takorekoč klasika. In pri tem nas čisto nič ne briga, kaj si o tem mislijo ljubitelji jaza (konec koncev gre vendarle za glasbenike, ki naj bi pripadali temu polju), še manj pa, če na Sharrockovo in Brötzmannovo »ruženje« padajo zagreti novo-rockerji. Slednji pač le kažejo svoje nagnjenje k temu, da lazijo za vsem, kar je lahko zvočni ekstrem in ga potem vkomponirajo v svoj »odštet regelj«.

Stališče: »Last Exit je povsem normalen bend štirih improvizatorjev, ki jih zanima, privlačni določena energija«, je mnogo bolj elegantna in omogoča, da se ta bend brez večjih pretresov od časa do časa lahko celo znajde v eni izmed normalnih glasbenih oprem. In za to navijamo. Sicer pa plošča Last Exit preseneča s svojevrstno nedodelanostjo, celo s fragmentarnostjo. Na njej ni tistih lepo izpeljanih skladb z logičnim zaključkom, ki ga pričakuje poslušalec, ni tiste natančnosti, ki jo producira, recimo, Jacksonova Decoding Society; toda, in prav to jo postavlja nad dosedaj nam znane podobne projekte, sproducirana zvočne masa ni nikdar nekaj naključnega, plod nekoga spontanega dogajanja. To ji daje trdnost, občutek gotovosti in tu nenaadni rez ob kakšnem komadu, samozavesten, brez želje po čistem, morda celo pompozem zaključku, poskrbi, da si zaskrbljen »odrolaš« film nazaj. Preveč stvari se dogaja sredi muziciranja, enostavno preveč, da bi brezskrben »cut« sploh lahko povzročil začudenje. Prej osuplost. In to je mesto, na katerem odpove tako ljubitelj jaza

kot vročekrvni rocker. »Cut«, ki totalizira, pravi Last Exit. In to je proti pravilom igre. Krivi so tisti, ki so jih postavili.

ičo

Ali ljubite Brahmsa? Zaplešimo rock'n'roll! She's so hot and seventeen! Ne, ne gre! Te domače, prijazne glasbene fraze nam ob tolpi Last Exit ne morejo kdovekoliko pomagati. Pa poskusimo še z enim štosom. Aargh, fuck, kill! No, ta sicer res dovolj dobro odraža ostrino glasbenih žiletov, ki nam jih v glavo pomečejo Last Exit, v vseh drugih pogledih pa je popolnoma neprimeren... Konec koncev so The Last Exit na frekvenca Radia Student privleli krogi, ki oscilirajo okoli elitne sodobne improvizacije in nikakor neokoli antiintelektualistične rockerske destrukcije. Kaj storiti? Jo že imam! Njim navkljub bom tukaj in zdaj postavil trditev, da tokratna Tolpa bumov ni le »last« polja improvizirane nad-glasbe. Skoraj v enaki meri pripada smrdljive-mu, ljudožerskemu polju rocka. Tako jo lahko v celoti spregledamo le v preseku obeh polj, s spoznanjem, da njeno žaganje črpa iz obeh. Samo natančno prisluhnite! Sicer pa že zasedba na plošči navezava na rockovsko polje ne izključuje. Pihalec Peter Brötzman je svoje čase igral po berlinskih punk klubih in tam se je menda prav odlikoval štetal z lokalnimi punkerji, basist Bill Laswell je dal kot producent močan osebnostni ton ploščama Public Image Ltd in Motorheada, bobnar Ronald Shannon Jackson menda zadnja leta tudi ni ostal zaprt v elitno improvizatorstvo, meni, rock pisunu neznan kitarist Sonny Sharrock pa najverjetneje tudi pred to zasedbo ni skrival svoje hendrixovščine.

Tako razsuvaškega trasha, kot mi ga v glavo vrže ta plošča, že lep čas nisem slišal. Pred kakim letom dni bi ga po petih minutah sesul z gramofona. No, po norenju Voivoda na Rroarr pa so mi naenkrat postale prebavljive tudi tekele žagarije. In poglej tole zanimivost! Naši radijski improvizatorji trdijo, da so The Last Exit zelo normalen predstavnik njihovega glasbenega polja. A kako mi bodo potem pojasnili dejstvo, da mi skrajno racionalistični Braxton ob svojih številnih kulturnih sročih tudi danes še vedno zveni zateženo in nekomunikativno, medtem ko mi The Last Exit na tej plošči delujejo prijetno domače, trashevsko, skoraj rockersko? Mislim, da mu odgovora ne bodo znali tako hitro najti. Preveč so pač obremenjeni s svojim improviziranim poljem, ki vleče niti iz jaza, eksperimentalne glasbe in nove glasbe, da bi znali početje Laswella in njegove kompanije paralelno utemeljiti tudi v umazanem rockizmu. Naj se najprej postavim na njim komplementarno stališče. Uvodna teza. Plošča The Last Exit lahko brez težav uvrstimo tudi med prvo ligo proizvodov rockerske gverile, saj predstavlja enega najradikalnejših primerov razsuvanja utečenih rockovskih glasbenih fraz (ne samo jaz-zovskih, kot bi marsikdo trdil). In to predvsem rockovskih fraz iz sedemdesetih let: fraz iz rockerskega funka, boogie-woogie rhythm'n'bluesa, hard rockerskih kitarških ekshibicij in našponavanj ter celo fraz iz jazz rocka. The Last Exit se do svojih rockovskih virov

obnašajo podobno demistifikatorsko in noro destruktivistično kot novome-talci Voivod ter S.O.D., le da je njihovo početje precej bolj racionalno in kompleksno. Kopica primerov: A. Drveča skladba Discharge, katere žgajoče divjanje in brutalni konec v gros planu sploh nista daleč od postopkov, ki jih uporabljajo S.O.D. ali D.R.I. B. Skladba Red Light, katere drugi del se poigrava z razsuvanjem ritualiziranega udarnega konca hard rock komada. C. Laswellovo rockersko špananje basa v Crackin', ki bi ga lahko brez težav vključili na ploščo No Sleep Till Hammer-smith benda Motorhead (nič čudnega, da sta se basista Laswell in Lemmy Kilminster na Orgazmatronu tako zaštekala). D. Pig Freedom, v kateri delajo ves čas samomor heavy rockerski riffi. E. Skladba Zulu Butter z zbežljanim rockeriranjem med hard rock bluesom in funkom — ludističen zvočni odmev na Led Zeppelin? F. Fade out, pravi heavy rockerski fade out, ki konča večino skladb.... Pri tem je kitarist Sharrock s svojim funk in težkorockerskimi riffi prav toliko populistični neo-hendrixovski rocker kot elitni improvizator. No, Laswella in Jacksona bi res še najlaže pogoltnili Motorhead. Zato pa Brötzman s svojim totalno uničevalnim drvenjem The Last Exit prestavi precej bolj na »narockersko« stran. Kljub vsemu bi s svojim radikalizmom izvrstno zaokrožil plošči kakšnega Voivoda ali S.O.D.

In kakšno je razmerje med rockersko packarijo in eminentno muziko na plošči Last Exit? Najbolje nam ga bo ilustrirala naslednja primerjava. Na svojem izdelku The Last Exit podobno kot S.O.D. na Speak English Or Die rock izraz pripeljejo do njegove končne

## radio student

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

agresivne točke, točke, na kateri začne ta izraz že segati po štriku za vratom. Pri tem so S.O.D. rock očistili vseh intelektualističnih primesi in ga spreminili v izbruhe čiste agresije, drvečega minimalističnega žaganja. Za razliko od njih pa The Last Exit svoje agresivno razsuvanje rocka zavijajo v elitni improvizatorski (rekel bi, kar evropski) racionalizem, mu nadevajo prestižni zadržani image. Tako svojo agresijo držijo na verigi, jo glasbeno na široko utemeljujejo, o njej »razmišljajo«, jo z izjemo vedno umazanih Laswellovih izpadov usmerjajo k sebi in k svojemu improviziranemu nad-poslušalstvu. Tako na koncu na plošči Last Exit pirovo zmago slavi elitno polje, ki rockerskega kanibala zapre v kletko in si nato oddahne. A (zame kot rock pisar) v svojo škodo. Njegova kontroliranost, racionalizem sta precej manj učinkovita od diletantsko nekontroliranega bežanja Voivoda ali čiste žagarije S.O.D. Taka razsodba je seveda stvar rockerskega ali improviziranega okusa. Njunega skupnega jezika pa The Last Exit trenutno še niso odkrili, pa čeprav so mu prišli dovolj blizu. Njihova improvizirana podzavest je premočna, vsaj zaenkrat. Vseeno naj člani te zasedbe kar stikajo glave z umazanimi rockerji. Dialog med njimi je namreč že na tej stopnji dovolj konstruktiven in obetajoč.

Ah, da, podgana Džo, še to. Pazi se! Pravijo, da te mislijo po tvojem povratku v Ljubljano likvidirati, ker se preveč šopiriš v teh naših Tolpah. A brez bojazni! Borila se bova! Za vsak primer imam v naši kleti že pripravljene dve bazuki in nekaj granat. A ne, da jih bova?

PBC

## radio student

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

## WORLD SAXOPHONE QUARTET



LIVE AT BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC





## radio student.

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

### World Saxophone Quartet: »Live at Brooklyn Academy of Music« (Black Saint)

Prva ugotovitev: končno smo dočakali zares novo ploščo World Saxophone Quarteta.

Druga ugotovitev: niso nas razočarali.

»Live at Brooklyn Academy of Music« je plošča, ki ne šokira z izvedbo in ne preseneča z repertoarjem, zato pa zadovoljuje v celoti. Je zrela plošča ene najboljših malih zasedb v sodobni afro-ameriški glasbi, vendar je to tehtna zrelost nezadržane kreativnosti štirih saksofonskih mojstrov, ki jim ne manjka iskrovosti in tudi kreativne svežine, če jim že ne moremo pripisati odkrivanja novega, radikalnosti ali morda aktualističnosti v pristupu. Plošča, skratka, ki nas po poslušanju pusti zadovoljne, tudi pomirjene, in ki s svojo temno, prikrito energijo nato vedno in znova z leno dinamiko vabi k novemu poslušanju. Verjamem, da ta plošča ne bi bila bistveno drugačna, če bi bila posneta v studiu. Izvedbam v studiu večje stopnje perfekcije ni mogoče dodati, s ponavljanjem snemanja posameznih skladb tudi ne bi proizvedli večje stopnje suverenosti. Zato je koncertna narava teh posnetkov dobrodošla, saj jim dodaja določeno toplino in radoživost, pa še šarm tistega neposrednega, kar sicer ni — da ne bo zabolelo! — že kar samo po sebi umevna komponenta »živih« plošč. Sicer pa je »Live at Brooklyn Academy of Music« zares nova plošča: izšla je lani pri Black Saint — tako kot vse njihove dosedanje plošče razen prve. Posnetki so nastali 6. in 7. decembra 1985 na — kot že sam naslov pove — nastopih na newyorški oz. brooklynski glasbeni akademiji. World Saxophone Quartet pred tem niso posneli nobene skladbe, ki je na tej plošči, kar je seveda vzpodbudno za koncertno izdajo. Kot je znano marsikomu, World Saxophone Quartet v prvi polovici tega desetletja nekaj časa zaradi bolezni Juliusa Hemphilla niso snemali, čeprav so v tistem času občasno nastopali po ZDA — Hemphilla je zamenjeval Henry

Threadgill. V tistem obdobju niso izdali nobene plošče, čeprav bi jo lahko, saj so obstajali primerni posnetki. To so dokazali l. 1984, ko so izdali ploščo, ki je bila posneta že leta 1981. Izdaja je sovpadala z njihovo vrnitvijo na prizorišče v »pravi« zasedbi, t.j. s Hemphillom. Torej je danes predstavljena plošča prva zares »nova« plošča po več kot štirih letih. V tem času se je seveda na prizorišču sodobne afro-ameriške godbe marsikaj spremenilo. Dovolj je, če ostanemo samo pri glasbeni karieri članov tega kvarteta, brez dvoma že desetletje uvrščenih med poglavite protagoniste omenjenega prostora. Domnevati, da je Hemphillova bolezenska odsotnost s scene pripomogla k temu, da je v tem času s svojo JAH Band proizvedel najbolj sprejemljive, najbolj relevantne glasbene izdelke, bi bilo preračunljivo. Vendar pa ostali trije že nekaj let v okviru samostojnih karier tavajo; David Murray in Hamiett Bluiett v smeri neotradicije, pri čemer ima prvi več uspeha kot drugi, »ven pa ga vlečejo« tudi njegovi poskusi z velikim orkestrom, ki so dokumentirani tudi na tem radiu žal še ne slišani plošči, ki je izšla pri Black Saint Records. Zadnji član Oliver Lake se je poleg neo-hard-bopa (album »Expanded Language«) in z njim povezanega eklekticizma spustil tudi v vode »levega-rasta-populizma«, kjer je s prvo ploščo sicer opozoril nase, vendar pa smo ga po daljšem času slišali zares igrati šele na plošči »Synthesis« Reggieja Workmana in njegovega ansambla. Zato je toliko bolj prijetno spoznanje, da so vsi skupaj v tej zasedbi sposobni ohraniti vsaj kreativno raven že doseženega, da pa posamezni momenti namigujejo tudi na kaj več. Ko smo ob poslušanju plošče »Live in Zürich« ugotavljali, da je vse skladbe — razen kratke uvodne in zaključne domisljice, ki je Bluiettova — prispeval Julius Hemphill, smo menili, da je tako zato, ker gre za stare posnetke in ker so hoteli počastiti Hemphillovo vrnitev mednje. Toda, ni hudčič, tudi na tej plošči nosi poglaviti avtorski delež isti glasbenik, pa četudi gre za sveže posnetke in nove, prej v tej zasedbi neposnete skladbe. In ne samo količinsko (prispeval je kar tri, to je polovico vseh skladb na plošči!), ampak tudi kvalitativno. Ali je torej Hemphill, ki je že tako tisti izmed četverice, k čigar glasbenem ustvarjanju v zadnjih letih imamo najmanj pripomb, tudi v World Saxophone Quartet tisti, ki je prevzel vajeti v svoj roke in zagotavlja, da voz ne bo stekel navzdol v neinvitivnost in neopredeljenost? Poglejmo: na precej prazni prvi strani »Live at Brooklyn Academy of Music«, saj jo v resnici prekriva 15-minutna skladba Davida Murraya, v kateri je avtor sodelavcem dal samo izhodišče za soliranje in tako poslušamo solo saksofon v štirih delih s kolektivnim uvodnim in zaključnim povzetkom kompozicije (to pa še ne pomeni, da je zadeva slaba!), je Hemphill prispeval kratko uvodno skladbo, prijeten, svojsko zaobrnjen in zarobljen valček, Lake pa skoraj točno tako dolgo zaključno, dokaj neizrazito kompozicijo, ki učinkuje bolj kot tranzitivni del plošče. Druga stran se prične Bluiettovo »Paper Works«, povsem sodilnim delom, ki vsebuje nekaj zanimivih rešitev in kompaktno skupinsko igrano, a ne zveni čisto prepričljivo; kot da je avtor ni čisto do konca izdelal.

Nato pa brez dvoma obe najboljši skladbi na plošči, Hemphillovi »Open Air (for Tommy)«, osrednja skladba strani in plošče, ki se izteče v verzijo sicer nam že poznane »Georgia Blue«, odlične že v izvedbi njegovega JAH Banda, v mojstrski izvedbi in aranžmanu World Saxophone Quartet pa prave male (in kratke — šest in pol minut!) mojstrovine. Česa boljšega si tudi za iztek same plošče in — kot kaže — tudi koncerta ne bi mogli želeli.

Nova plošča World Saxophone Quarteta torej zadovoljuje. Je kompetentno delo sicer že priznanih izvajalcev in cenjenega kolektiva. Prav zaradi tega jo bodo nekateri, ki jih sla po vedno novem prehitro žene dalje, vzeli zlahka. A to je po dolgem času ponovno ena izmed plošč, ki jih ne poslušamo iz radovednosti in zato, ker je nova, ampak iz užitka, ki ga ponuja ustvarjalna premišljenost.

zp

### Leo Smith : Human Rights (Crammrecords/Kabell bell Records)

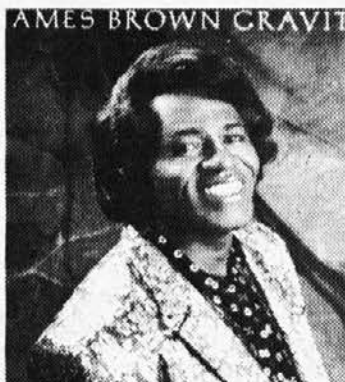
Verjamem, da se je marsikateri zavzetjši spremljevalec dogajanja na področju sodobne afro-ameriške in improvizirane glasbe v zadnjem času večkrat vprašal, kam je izginil eden izmed najbolj zanimivih, inovativnih, svojstvenih, pa tudi radikalnih afro-ameriških glasbenikov — trobentač in skladatelj Leo Smith. Že res, da smo pred kakšnim letom in pol predstavili na tem radiu zadnjo novost iz njegovega sicer relativno skopega diskografskega opusa, pa še v omenjenem primeru ni šlo čisto zares za njegovo delo. Bil je to album »The Sky Cries The Blues« Creative Improvisors Orchestra, velike zasedbe, ki je nastala v okviru The Creative Musicians Improvisors Forum Inc. (CMIF), še ene ambiciozno zastavljene organizacije kreativnih glasbenikov, pri nastanku katere je imel Leo Smith velike zasluge in večino pobude, vendar pa se — če odmislimo omenjeno ploščo, nastalo v letih 1981 in 1982 ter nekaj informacij o koncertih v njeni organizaciji — o njenem delu ni dolgo govorilo. To je hkrati tudi čas, ko se nekako izteka dva več let trajajoča in izredno uspešna Smithova avtorska projekta — New Delta Akhri z ameriški glasbeniki in trio z evropsko zasedbo. Z basistom Petrom Kowaldom in tolkalcem Günterjem Sommerjem. Nekako tedaj je Leo Smith izginil s svetovne glasbene scene, nobenih pomembnih projektov ne beležimo v tem času, malo se je govorilo o njegovem delu, redka so bila sodelovanja pri projektih drugih glasbenikov, o katerih smo slišali in poročali, še manj je bilo dokumentov o tem. Pri vseh naših naporih, da bi njegovo delo še naprej kontinuirano spremljali, smo to obdobje uspeli dokumentirati samo z enim albumom, ki nosi naslov »Rastafari« in je plod gostovanja Smitha v Kanadi pri odlični tamkajšnji zasedbi Billa Smitha.

V tem primeru smo imeli opraviti bolj z gesto spoštovanja do gosta kot pa z oznako avtorskega prispevka, saj plošča vsebuje zgolj eno samo, naslovno Leovo skladbo in pa seveda

njegov instrumentalni prispevek. Kaj se je s tem vsem spoštovanja in zanimanja vrednim glasbenikom dogajalo ta štiri leta, ne vemo zagotovo niti danes. Domnevamo lahko, da je pač — komercialno nikoli preveč zanimiv za koncertne in diskografske producente — postal žrtev splošne krize možnosti, katere so deležni zahtevnejši ustvarjalci afro-ameriške improvizirane godbe v zadnjih letih (ob Smithu omenimo samo še Braxtona in Georga Lewisa, lahko pa bi še koga), katerih javni manevrski prostor je zožen skorajda na minimum, krize, ki je na drugi strani proizvedla tudi odgovor v obratu k levemu populizmu v povezavi s tovrstno produkcijo, na katerem so vsaj začasno iz preteklosti izplavali mnogi Smithovi kolegi in sodelavci. Delček odgovora na omenjeno vprašanje pa daje tudi plošča, katero bomo danes pričeli predstavljati. Po vsem tem smo namreč letos dočakali pravo presenečenje. S tem ne mislimo samo dejstva, da je sploh izšla nova avtorska Smithova plošča. V mislih imam tako njeno vsebino kot okoliščine, v katerih je nastala, pa tudi dejstvo, da odpira novo etapo v njegovi glasbeni produkciji, etapo, ki jo Smith namerava v marcu 87 po uspešnih koncertih v ZDA ponuditi v preverjanje tudi evropskemu koncertnemu občinstvu. Human Rights je plošča, ki vzpostavlja informacijsko kontakto med sedanjim trenutkom in pa tistim, kar poznamo in kar se je končalo leta 1982. Zanimiv je pristop organizacije predstavljenega materiala, saj gre retrogradno. Plošča je izšla letos in se pričenoja s posnetki iz lanskega leta, med katere se vplete posnetek iz leta 1984, celotna druga stran pa je nastala leta 1982. Ali, drugače povedano, Leo Smith najprej predstavlja svoj lanskolletni kvartet, zasedbo, ki v nekoliko modificirani postavi še vedno deluje in ki uvaja njegovo novo glasbeno etapo oz. novo dimenzijo v njegovo glasbeno ustvarjalnost. Ni težko z uganjanjem: tudi Leo Smith je s tem pristal v vodah nekakšnega svojstvenega populizma, čeprav zares svojstvenega in izrazito levega, pa še obeležena z močnim akcentom rastafarjanstva. V kvartetu so poleg njega, ki ne le trobi, ampak tudi poje in udarja po različnih tolkalih ter igra afriški palčni klavir, še James Emery z električno kitaro, bobnar Thurman Barker in nepoznani oz. nepoznana (!) Michele Navazio, ki uporablja akustično kitaro in sintetizator zvoka. Kitaro in sintetizator dajeja pečat tudi edinemu posnetku iz leta 1984. Igra jo islandski glasbenik Stanya, sicer predstavnik alternativnega rocka v tej daljni in nepoznani deželi. Gre pa za njegov duet s Smithom in hkrati za redak dokument o njegovem delu v tem, kot kaže, najbolj sušnem izmed vseh z adnih sušnih let. Tako je s prvo stranjo ploščo. Druga stran pa vsebuje skoraj 30 minutni posnetek koncerta, ki se je zgodil med japonsko turnejo tria Smith/Kowald/Sommer leta 1982. To je bilo eno izmed zadnjih sodelovanj tega tria. Čeprav glasbeno umešeno globoko v polje improvizirane godbe, se glasbeno vseeno že razlikuje od posnetkov, nastalih v letih 1979 in 1981 ter predstavljenih s pomočjo plošč FMP iz Berlina tudi na tem radiu. Presenetljivo je, da se posnetek povsem konsekventno glasbeno-konceptualno vključuje v splošno zvočno podobo ploščo, k čemer seveda pri-

pomore tudi odlični prehod med prvo in drugo stranjo, ki je hkrati uvod v ta posnetek, izvede pa ga japonski igralec tradicionalnega instrumenta koto ter tudi tolkalec Tadao Sawai, ki je bil na tem koncertu sploh četrti, pridružen, pa povsem enakopraven član prvotnega tria. Tako smo deležni zanimive in na videz paradoksalne gradacije od glasbenega populizma k večplastni, kompleksni kolektivni improvizaciji, od na videz manj zahtevnega in poslušljivega k totalnemu zvočenju, kar ustvarja navdušujočo dramaturgijo plošče, vzpostavljeno z nazornim retrogradnim prijemom, s stopnjevanjem dramaturške napetosti z uvrstitvijo posnetkov od najnovejših do najstarejših. Kot zanimivost naj povem še to, da vsebuje druga stran povezani dve daljši skladbi, katerih naslova sta v esperantu, ena izmed njih pa je prav naslovna Human Rights. Še en dodatni odtonek v podobi angažiranega internacionalizma Lea Smitha. Sicer pa o tej plati poante te plošče nazorno pričajo kar naslovi skladb s prve strani, ki jih bomo poslušali: »Ethiopia Africa«, »Don't You Remember«, »Freedom Song« in »Rastafari No. 4«, ki je, mimogrede, nova verzija skladbe, posnete na istoimenski kanadski plošči. Pa še ta bizarnost — plošča »Human Rights« Lea Smitha je izšla letos pri neodvisni založbi plošč Cramm Records iz Reykjavika na Islandu. Kako to, pa je že vprašanje, ki presega naše intelektualne sposobnosti.

zp



Bagaja. Vseeno pa s svojimi producentskimi prijemi ne more zakriti ustvarjalne stagnacije Čorbe. Še več. Z njimi jo pač le dokončno potisne v klišejske, razvodele vode pop rock močvirja. Škoda! Bora Djordjević namreč na vseh besedilih s plošče še ni zgubil vsega dinamita, ne nazadnje v skladbi Svirao je David Bowie, kjer se zave, da je le še eden v množici starih rock prdcev, kakor tudi v skladbi Član mafije, kjer z igro besed zakrije aktualno, a za marsikoga še vedno ideološko pornografsko tematiko besedila, zaradi katerega bi lahko Čorba kaj hitro postala eden izmed mnogih »družbenih sovražnikov številka 1«.

PBC

čilni zven z zaščitnim znakom »Quatebriga«. Inovativni bobni Aleša Rendle in izvirne basovske linije Nina de Glerie več kot zadovoljivo postavljajo temelj, na katerem gradi Milko Lazar kot solist na klavirurah, saksofonih, basklarinetu. Njihova glasba je polna prijetne, milozveneče melodike, privlačnih modulacij, kompaktnega zvena ter swinga v izvajanju... Res dobra plošča, ki vam jo od srca priporočam!

P. AMALIETTI

### IGGY POP: BLAH-BLAH-BLAH (A&M — RTB)

Iggy Pop, ena ključnih kulturnih osebnosti rocka vse od konca šestdesetih let do danes, nas je konec lanskega leta po ponovnem nekajletnem padcu v polanonimnost presenetil z izvrstno pop rock ploščo (ki se menda tudi prav dobro prodaja). Pop je Blah-Blah-Blah podobno kot svoji dve ključni plošči 70. let (Idiot in Lust For Life) posnel skupaj z Davidom Bowiejem (ta je soavtor glasbe in koproducent plošče). Prav zanimivo! Blah-Blah-Blah uspe ravno na tisti točki, na kateri je Bowie na svojih zadnjih velikih ploščah (Tonight pa tudi Let's Dance) udaril mimo in razočaral: z nihanjem med sodobno plesno pop produkcijo, rockanjem in rollanjem ter ostro osebno izpovednostjo. Tako je ravno Pop na tej plošči posnel eno najmočnejših »bowiejanskih balad« v zadnjih letih, Cry For Love. Ta ob izvrstnih disco-rock'n'roll preskokih naslovne skladbe in skladbe Real Wild Child ter z ostalim več kot solidnim art pop in celo disco zaledjem prispeva k temu, da nova Popova plošča ne more brez posledic odbrzeti mimo ušes. Dodatno preobojnost dajejo Blah-Blah-Blah Po...ova besedila, ki skoraj brez izjeme skozi strogo osebna »očala« prikazujejo urbano odtujenost, nekajkrat pa nas iznenadijo tudi s prav mračnim cinizmom. Z Blah-Blah-Blah smo torej dobili eno redkih plošč pop rocka, mainstream rocka, ki se jih temu praviloma »zaučarjajočemu« žanru res ni treba sramovati.

PBC

### JAMES BROWN: GRAVITY (CBS — SUZY)

Odmevnost nove plošče Jamesa Browna po dolgih letih »suhih krav« nikakor ni le posledica uspeha Brownove skladbe Living In America (skupaj z novim filmom Rocky IV) in močne reklame. Gravity namreč prav uspešno sooči moderno disoidno hiperprodukcijo ter Brownovo soul napadalnost in trdoto in pri tem nikakor ne na škodo zadnje. Tako pušča ta plošča kot izdelek mainstreama (osrednjega toka) črne popularne glasbe s samosvojo reaktualizacijo soula in funka, ki teh izrazov še zdaleč ne tlači v standardne močvare video sluzavnosti in je nekajkrat tudi aranžmajske toliko sproščena, da dovoljuje glasbenikom dovolj prostora za lastne potegavščine, prav simpatičen vtis. Škoda le, da Gravity nekje na prvi tretjini druge strani zmanjka sape in izgubi na elanu ter na idejah, tako da ji ne uspe zaokrožiti »šusa« s prve strani. Kljub vsemu predstavlja Gravity izvrstno lekcijo vsem »video soul« bluzgarjem, od Modern Talking naprej.

PBC

### NOVE IZDAJE SKLADB ZA KLAVIR DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

Konec februarja je Državna založba Slovenije številnim klavirskim pedagogom predstavila tri nove notne izdaje, ki naj bi pripomogle k bogatjenju klavirskega pouka: SKLADBICE ZA KLAVIR 1, ETUDE ZA KLAVIR 1—2 in IZBOR SKLADB IZ SVETOVNE KLAVIRSKO LITERATURE 1 in 2. Nabitno polna dvoranica Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani priča o velikem zanimanju naših klavirskih pedagogov za takšne izdaje, ki so sproti razprodane in jih namerava Državna založba po potrebi ponatisniti. Izdaje, ki zajemajo zanimive in manj znane skladbe različnih težavnostnih stopenj, so delo skupine slovenskih reproductivnih umetnikov in pedagogov, ki so skrbno izbrali in razporedili gradivo pod vodstvom prof. Eve Kvartičeve. Izdaje so šele začetek serije notnih zvezkov, ki naj bi dopolnili doslej dostopno instruktivno klavirsko literaturo in predvsem pedagogom ponudili skladbe, s katerimi bi lahko popestrili pouk po sodobnih metodah. Načrt je podprt tudi Zavod za šolstvo, ki namerava organizirati strokovne seminarje, s pomočjo katerih bi te nove izdaje polno zaživele.

KŠ

## radio student

UKV stereo 89.3 in 104.3 MHz  
srednji val 1242 kHz



### RIBLJA ČORBA: UJED ZA DUŠU (RTB)

Riblja čorba na svoji novi plošči še ekstremneje kot na prejšnji. Nervnom slomu, plava po mlačnih planjavah dobro sproduciranega, a drugače neizrazitega AOR-a (rocka za odrasle). Producent plošče Kornelije Kovač (dolga leta je bil »zadolžen« za Zdravka Čolića) bo Boro Djordjević in njegovo kompanijo najverjetneje spet približal širšim krogom potrošnikov popularne glasbe, tako kot je to (sam) storil Borin stari soborec

### QUATEBRIGA: THE CHOICE OF THE NEW GENERATION (FENIKS)

V sicer skromni jazzovski produkciji Slovenije oz. Jugoslavije je mesto in pomen skupine Quatebriga izjemno in blesteče. Z novo ploščo, ki je v teh dneh izšla pri TDS Feniks, si bodo solidni položaj le še učvrstili, saj je plošča nedvomno izvrsten izdelek. Po raznih kadrovskih posegih je Quatebriga samo še trio, kar pa prav nič ne zmanjša zanimivosti in zvoka njihove druge plošče. Po mladostniško objestnem a zato nič manj prepričljivem prvencu, ki je v največji meri slonel na kolektivni improvizaciji članov skupine, je njihova druga plošča zelo drugačna. Gradi na vnaprej izdelanih in pazljivo ter večče aranžiranih glasovih, ki pričajo o velikem napredu skupine, o njihovem razumevanju glasbenih elementov in oblike. Glasba s plošče The Choice of the New Generation sicer zanika vsako dokončno stilno opredelitev, saj vključuje širok razpon glasbenih vplivov in nadaljuje svoj eklektični koncept. Čeprav je aranžirana skoraj do poslednjega tona, ne zgublja pridih naravnosti in spontanosti, ki ju člani črpajo predvsem iz svoje dolgoletne igranosti. To njihovi sicer od skladbe do skladbe zelo različni glasbi daje skupen zna-





