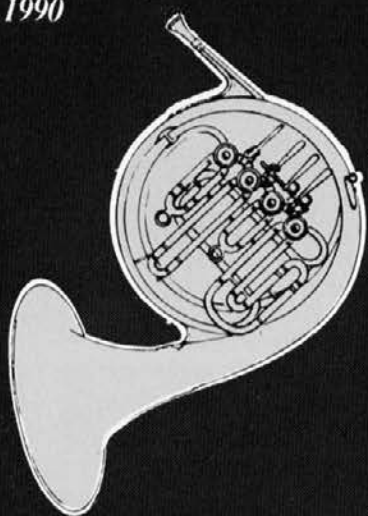


# M GLASBENA MLADINA A

*Glasbena mladina Letnik XX, številka 4*

*april 1990*

*cena 10 din*





V prenovljenih prostorih Društva slovenskih skladateljev so v začetku marca violonist Volodja Bažalorsky, pianist Bojan Gorišek, violončelist Andrej Petrač in klarinetist Jure Jenko izvedli Messiaenovo delo Quatour pour la fin du Temps. Mesec dni pred tem pa sta na koncertu v DSS pianist Bojan Gorišek in flavtiska Mateja Haller prvič izvedla skladbo Uroša Rojka Stekleni glasovi, ki sta jo igrala tudi 13. februarja na koncertu Mladi za mlade.

Miha Čelar



Oliver Triendl, dvajsetletni pianist iz Regensburga v ZR Nemčiji, je 16. marca nastopil na Evropskem koncertu v Velenju, ob njem pa še mlada oboistka Tanja Petrej iz Velenja, sopranistka Brigitte Baumhackl iz Gradca v Avstriji in klarinetist Erno Hartsuijker iz Soesta na Nizozemskem. Evropski koncert je bil le eden izmed koncertov v okviru XIX. tekmovanja učencev in študentov glasbe Slovenije, na katerih se je predstavila obetavna mlada generacija glasbenikov.



Zavesa je padla. 17. marca so na odru velike dvorane Cankarjevega doma zadnjič ponovili Kogojeve Črne maske v režiji Ljubiše Ristića. Če si predstave niste ogledali, vas lahko potolaži branje o predstavi v rubriki Eho. Predstave pa žal v Ljubljani spet dolgo ne boste videli.



Plesni teater Ljubljana se je 18. februarja ljubiteljem plesa premierno predstavil z dvema novima deloma: Ne dotikaj se (koreografija Sinje Ožbolt) in V pot vpjet (s te je posnetek) v koreografiji Tanje Zgonc.



Violinist Tomaž Lorenz in pianistka Alenka Šček Lorenz sta za umetniško dognani ciklus Antologija slovenske violinske glasbe, ki sta ga izvedla v lanski sezoni, prejela nagrado Prešernovega sklada.

Jemdo Slovčiček



JEUNESSES  
MUSICALES



## VSEBINA

<b>EHO</b> Četrto stoletja muzikološkega zbornika, Pogovor z Borutom Loparnikom, Črne maske — opera za tri in še kakšen čas, Hugo Wolf — nov list v slovenski kulturni zavesti in še kaj na straneh	2—5
<b>POGOVOR Z</b> Marijanom Lipovškom	6—7
<b>VAJE V SLOGU</b> Prostor kot glasbeno-estetska kategorija	8—9
<b>EKOLOG</b> Glasba in medijski (ne)pluralizem	10
<b>1756 — 1791</b> Mozartova pisma	10
<b>PISMA</b> slovenskih skladateljev	11
<b>KAŽIPOT</b> vodnik za obiskovalce glasbenih prireditev	12—13
<b>JAZZ</b> Reggie Workman — legenda v senci	14
<b>IZ AFRIKE</b> Afriško ozvezdje: Popularna glasba kontinenta	15
<b>PLASTIČNI RAJ</b> Ocene knjižnih in notnih izdaj	16—19
<b>STE B'LI?</b> Zanimivosti z rock scene na strani	20
<b>YU UNDERGROUND</b> Underground pod Novim Sadom	21
<b>NAGRADNA KRIŽANKA IN KVIZ</b>	22
<b>OD TAM IN TOD</b> Zanimivosti iz glasbenega sveta	23
<b>OGLASNA DESKA</b> Razpisi za poletne glasbene tabore Nagradna igra	24

Fotografija na naslovnici: Lado Jakša

**Izdajatelj in založnik:** Glasbena mladina Slovenije

**Priprava in tisk:** Grafični studio Cicero, Ljubljana

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

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

Predsednik časopisnega sveta: Slavko Mežek.

**Sofinancirata:** Kulturna skupnost Slovenije in Izobraževalna skupnost Slovenije.

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

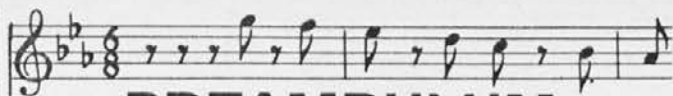
**Z uredništvom Glasbene mladine** se lahko srečate vsak delavnik med 9. in 13. uro na Kersnikovi 4/III v Ljubljani ali po

☎ (061)

322-570.

**Radijska oddaja**

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



## PREAMBULUM

*T*ekmovati — sodelovati,  
se preskusiti, se  
primerjati, zmagati.

*V kolikšni meri je to v glasbi sploh mogoče? Kaj pomeni zmagati, kaj pogojuje merila, po katerih nekdo lahko ocenjuje s točkami? Časa in golov ne moremo meriti, končnih rezultatov nimamo . . . Kako opredeliti muzikalnost, tisto glasbeno žilico, ki nam ni dana v enaki meri in je tudi s pridnostjo in disciplino ne moremo enako razviti? V tem pogledu je seveda vsako tekmovanje na enak način krivično, pri umetnosti pa še posebej občutljivo. In vendar vsi, mladi in nekoliko starejši, športniki, fiziki, matematiki in umetniki radi tekmujejo.*

*V zadnjem času se glasbena tekmovanja vrstijo na tekočem traku. Februarja so se v Zagrebu pomerili mladi pianisti, sredi marca slovenski učenci in študenti glasbe v Velenju, Celju in Ljubljani, zadnje dni marca violončelisti in skladatelji na Mednarodnem tekmovanju v Beogradu, konec aprila se bodo srečali zborji na Naši pesmi v Mariboru . . . Primer:*

*Na XIX. tekmovanju učencev in študentov glasbe Slovenije je v petih dneh tekmovalo več kot petsto mladih glasbenikov — trobilcev, harfistik ter članov komornih skupin in orkestrrov. Bilo je vrvenja, treme, mrzličnih pogovorov, napotkov mentorjev, utrujenih komisij, mikrofonov, kamer . . . Na monitorju računalnika so se vrstile točke, mladi obrazi so bili srečni in tudi razočarani . . . Kljub temu, da se živa glasbena kreacija spremeni v hladno številko na ekranu, mlade glasbenike tekmovanja močneje stimulirajo kot festivali ali revije. Vsakdo si želi, da bi njegovo delo jemali resno, da bi ga ocenili, čeprav ta ocena lahko tudi razočara. Doživljanje žive glasbe, ki ostaja v zavesti trenutnih poslušalcev, ni dovolj. Še posebej mlad človek si želi oprijemljivih rezultatov, pa čeprav so to le točke. Želi si odziva na svoje delo, ki pomeni vsakodnevno garanje, odpovedovanje.*

*Še se bodo vrstila tekmovanja tudi v umetnosti, saj kljub vsej zapletenosti pomenijo možnost samopotrditve in seveda možnost skoka iz anonimnosti — in kdo izmed tistih, ki so se v življenju namenili javno nastopati, si tega ne želi? Ustvarjanje in poustvarjanje sta vendar namenjena soljudem!*

Kaja Šivic

# ČETRT STOLETJA MUZIKOLOŠKEGA ZBORNIKA

# K

ar nekaj sodelavcev *Muzikološkega zbornika*, prijateljev ožjega uredniškega kroga, pa manj-manj poročevalcev se je 22. decembra lani zbralo v Kulturno-informacijskem centru Križanke in označilo četrto stoletje, odkar v Ljubljani izhaja mednarodno priznan časopis za pisanje o glasbi. Petindvajseti *Muzikološki zbornik*, strokovni glasnik, s katerim **Oddelek za muzikologijo na Filozofski fakulteti UEK v Ljubljani** vabi svoj kolegij merit moči s sorodnimi tujimi deli, ponuja v razmislek kar precej raznovrstnega gradiva. Ker pa poročilo ni primerna zvrst za tarnanje in obujanje težavnih misli, spregovorimo le o grobo zapaženih razsežnostih prikupne proslave (na njej je zaigral kitarist Marinko Opalič, gostitelji iz Mestnega muzeja pa so med drugim točili tudi rimsko vino po izvornem Apicijevem receptu) in prelistajmo slavljenceve strani.

Urednik **dr. Andrej Rijavec** je imel med uvodnim govorom (ki je slogovno dopolnjeval pisno napitnico iz zvezka) več razlogov za dobro voljo, saj je očitno, da tudi današnja strokovna zasnova *Zbornika* uspešno nadaljuje zamisel, ki jo je v zgodnjih 60. letih podal **dr. Dragotin Cvetko**: „Namen *Muzikološkega zbornika* je in bo objavljati znanstvenih prispevkov vseh in predvsem mladih slovenskih muzikologov (. . .) Naša dolžnost je, da . . . se povsod čimprej približamo in tudi vzpemo na kvaliteto in kvantiteto, na katerih je muzikologija drugod, kjer je dosegla razcvet in se izenačila z rezultati drugih znanstvenih disciplin.“

Najnovejšo številko so scela sestavili muzikologi, ki so doktorirali pri starosti slovenske muzikologije dr. Cvetku. **Katarina Bedina** v slikovitem prispevku obdeluje glasbeno poetiko in prvo skladatelja Slavka Osterca. Svojo mentalno podobo samosvojega Slovence z gledno vpenja v referenčni okvir Ostercu bližje Evrope in natančno analizira lastnosti, ki se „v Osterčevem delu“ razodevajo „kot originalna simbioza nasprotij, kjer pogosto postane vse nič, trn roža, nasmeh obup, otroška pesmica šaljivo povedan glasbeni utrinek o podlosti, hinavščini in krivicah v človekovem življenju, marcia funebre sončni žarek in obratno.“ **Marijo Bergamo** je vznemirila misel na bit in bistvo glasbenega v *Estetiki* (1925) filozofa Franceta Vebra, tako da jo zanima, kaj bi mogla muzikologija zvedeti in spoznati iz dela, ki ga premalo pozna in ki spočetka ne navdušuje s svojim odmaknjenim izrazjem istina, motrenje, donečnost. „Vebrova Estetika je z dosledno nezagodovinsko postavila glasbi meje, ki jih je mogoče prestopiti le zunaj tega sistema. Prav ta izstop pa je za glasbo bistven.“ Zagrebčan **Nikša Gligo** se ukvarja

s tematiko, ki bo — kar zadeva glasbene razloge inštitucionalne in osebne narave — pri nas še dolgo krevsala za dosežki primerjalne književnosti in umetnostne zgodovine, s postmoderno. Zanima ga, kakšno življenje danes živi pojem nova glasba, ki je bil po 20. stoletju že večkrat zelo raztegljiv. Provokativno zapiše sintagmo *postmoderna pluralistična sivina* in vanjo zapre vse tisto, kar je snovno na voljo današnjemu skladatelju. Postmoderna je „*kratko malo sivo znamenje za sivo in glede na to zelo uporabno, saj nič ne pomeni — in tudi nima kaj pomeniti*“.

Zgodovinopisna vnaema je **Ivanu Klemenciču** narekovala, naj pregleda variacijo kot skladateljsko načelo Franca (Francesca) Pollinija (1762—1846), rojenega pri nas in delujočega v Milanu. Pri tem ni imel težav z zbiranjem leksikonskih virov (prvi del razprave), lepo jih je razvrstil. V drugem delu pa se je ukvarjal z analizo Pollinijevega klavirskega stavka in s

spekulativnim iskanjem njegovega mesta v Evropi. **Koraljka Kos** iz Zagreba si je za praznični nastop izbrala temo Vokalna lirika Vatroslava Lisinskega in Ferda Livadića v evropskem kontekstu. Ta je zanimiva že zato, ker je prvi skladatelj (njegove pesemske oblike) dobro obdelan, drugi pa veliko manj. **Nadeždo Mosusovo** (Beograd) je gnalo vprašanje, od kod izvira navdih Stevana Hristića za „srbski in jugoslovanski“ nacionalni balet *Ohridska legenda*. Ko našteje množico vzorov in zgledov, ki bi jih bil mogel skladatelj najbrž vključiti v svoje delo — bodisi zaradi potovanja ali poznavanja del kolegov —, se zadovolji z mislijo Hrističevega „ljubljskega koreografa“ Pina Mlakarja, da velika glasbena imena, ki jih je mogoče najti po *Ohridski legendi*, niti najmanj ne zmanjšujejo njene vrednosti. Beograjkanka **Roksanda Pejović** se v ilustriranem prispevku sprehodi po tipičnih lastnostih balkanskih ljudskih glasbil. Omeji se predvsem na njihovo zgodovino, rabo in ikonografska javljanja. V Trstu je svoj čas živelo precej Srbov, in da reč ni nezanimiva niti za muzikologa, je dokazala **Danica Petrović** iz Beograda, ko je obdelala cerkveno glasbo v srbskem tržaškem občestvu. Njena teza je, da je ta organizacija kljub svoji oddaljenosti od središč narodove kulture obdržala vse njene izročilne značilnosti in se zlasti z zborovstvom in ruskimi glasbenimi deli širila tudi po Dalmaciji in vsej Hrvaški.

Tudi **Daniela Pokorna** je zanimala cerkev, tokrat njena zbirka: Spregovoril je o opatijski cerkvi Sv. Danijela v Celju, mestu, ki je „po velikosti in pomenu tretje slovensko mesto“, a je njegova „glasbena preteklost mozaik z mnogo belimi lisami“. Muzikalije iz raznih slovenskih arhivov so ena temeljnih raziskovalnih nalog *Muzikološkega inštituta ZRC SAZU* in tudi celjsko zbirko je avtor prizadevno

popisal in jo opremil z zgodovinskimi dejstvi. Urednik **Rijavec** se je navdušil nad izjemno prijetnim naklonilom gospe Marije Trobec, saj mu je posodila za raziskavo tri obsežne mape, v katerih je razvidno dopisno šolanje Karla Pahorja pri Slavku Ostercu. Pisca lahko dobrohotno dopolnimo: Če tema res razšira pogled „tako na skladateljsko šolanje in zorenje Karla Pahorja, kakor tudi na pedagoške in kompozicijske nazore Slavka Osterca“, potem priča tudi o učiteljevih izjemnih pisateljskih sposobnostih. Bolj ko namreč poudarja, kako nima časa, „da bi vsako stvar pismeno na široko razlagal“, bolj razkriva svoj jezikovni slog in celo spoznava, „da se dá kontrapunkt tudi pismeno poučevati.“ **Jože Sivec** gre med tiste strokovnjake iz pričujoče številke *Zbornika*, ki jih je zanimala takšna ali drugačna sinteza. Izvedenec za glasbeno-scenska dela je pač ostal pri svojem in je pregledal opero na sporedih nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma. Ugotavlja, da je bilo seznanjanje s pomembnimi deli tedanje operne literature razmeroma hitro. **Jurij Snaj** je prikazal zasnovo in izsledke svoje doktorske raziskave o fragmentih srednjeveških koralnih rokopisov s poznogotsko notacijo v Ljubljani. Glasbena medievalistika je bolj ko vsako drugo področje nekaj posebnega, in če se je strokovnjaku med delom odprlo veliko vprašanj — kakor sam pravi — je to svojevrsten uspeh. Mariborčanka **Manica Špendal** je na kratko in izčrpno obdelala glasbeno delo Valentina Lechnerja, cerkvenega glasbenika iz Maribora. **Lovro Županovič** iz Zagreba pa je za konec orisal skladateljsko delo Iva Prišlina (1902—1941), po krivici, zelo zapostavljenega hrvaškega večstrankarskega nadarjenca.

V hvalevrednem dodatku je **Darja Frelih** pripravila *bibliografijo vseh člankov*, kar jih je do tedaj objavil *Muzikološki zbornik*, in sicer po abecedi piscev in upošteva jo sistematično delitev, kakršna je praviloma v rabi v glasbenih knjižnicah. Pri takšnem delu urednikov in sodelavcev si dovolim skromno opombo, morda le na videz nepomembno: mislim, da bi lahko stiskali naslov in zaporedno številko tudi na hrbtu zvezka, saj le-to po knjižnicah in knjigarnah zelo olajša iskanje in tudi pomaga prodaji izdaje.

Miha Zadnikar



# POGOVORI V GLASBENI ZBIRKI

Intervju z Borutom  
Loparnikom

**W** glasbeni zbirki  
Narodne in  
univerzitetne

knjižnice so decembra pripravili prvi javni pogovor. Ker nameravajo z njimi tudi v prihodnje nadaljevati in ker menimo, da je njihova tematika lahko širše zanimiva, smo se odločili za klepet s predstojnikom glasbene zbirke Borutom Loparnikom, ki je tudi vodil prvi pogovor z akademikom dr. Dragotinom Cvetkom.

*Kje izvira ideja za te pogovore?*

Pobuda je bila dvojna. Po eni strani: zbirka je lani dočkala štirideseto leto. Natančnih podatkov sicer ni, tako kot za večino stvari, ki so nastale po vojni. Toda vpisi v naši inventarni knjigi se začnejo leta 1948, takrat, ko so iz Federalnega zbirnega centra narodne imovine začeli pošiljati v NUK veliko muzikalij. Očitno jih je bilo toliko, da je takratni ravnatelj Mirko Rupel začel premišljati, kako bi narodna in povrh še univerzitetna knjižnica pač morala imeti tudi samostojno glasbeno zbirko. Po mojem je bila njegova misel — in je še danes — za slovensko kulturniško glavo bolj izjemna kot logična, saj vemo, kaj je Slovencem godba, ali ne? Na srečo je zgodaj leta 1949 prevzel skrb za muzikalije Ludvik Zepič. Kar nekaj let je ostal edini delavec zbirke. Njegova zasluga je bila, da jo je postavil tako, kot je, in postavil jo je dobro, z izjemno energijo in veliko prizadevnostjo. Tako torej štejemo leto 1949 za začetek Glasbene zbirke, se pravi, da je lani dopolnila štirideset let, in to je konec koncev že obletnica, natančneje opravljeno delo, ki zasluži, da se ga spomnimo. Kot nečesa, kar je v slovenskem glasbenem življenju, še zlasti v muzikologiji postalo impulz, možnost za raziskovanje, za študij, za spoznavanje literature (ki je slovenski glasbeniki najraje ne berejo, žalibog), skratka nekaj, na kar se lahko oprčš, če kaj potrebuješ, iščeš, študiraš, raziskuješ. Seveda ni edina ali edina možna spodbuda in opora, ima pa enake naloge kot druge zbirke te knjižnice v drugih humanističnih strokah.

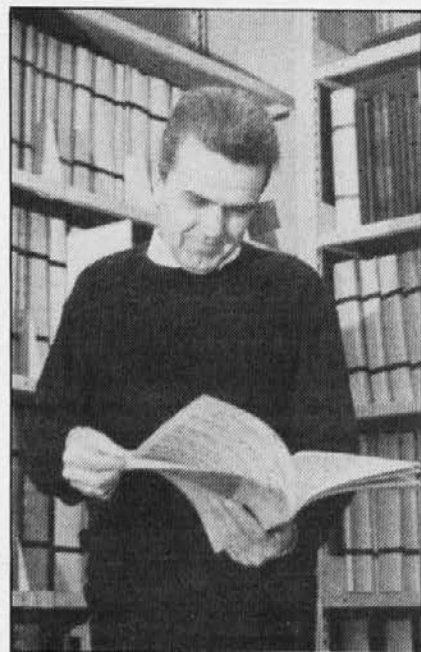
To je bila ena plat pobude. Druga kaže, da se muzikolog na Slovenskem še zmeraj vedemo kot nekakšna razbita, če ne kar prestrašena čreda. Tudi zato se je zdela vabljiva možnost neformalnih pogovorov o čem, kar lahko zanima malce širši krog ljudi. Mislim, da je (bila) tudi potrebna in koristna, ta možnost, če bo seveda obstala — obstala pa bo, če bo imela dovolj vsebinskega zagona, če bo ljudi privlačevala.

E H O  
E H O  
E H O

Da pa smo za začetek povabili k pogovoru prav Dragotina Cvetka, ni bilo naključje. Po eni strani — prof. Cvetko je bil tisti, ki je predlagal Ludvika Zepiča za to zbirko. In to je bila dobra odločitev, boljše bi se težko domislil. Drugič — Dragotin Cvetko je tista osebnost, ki je bila v vsem povojnem času iniciator takorekoč vseh ustanov in oblik muzikološkega dela, kar jih imamo: nekdanjega zgodovinskega oddelka na Akademiji za glasbo, muzikološkega oddelka na Filozofski fakulteti, Muzikološkega instituta SAZU, pomagal je pri rojstvu naše zbirke, povsod. To je velikansko delo in mislim, da je prav, ker smo se ga ob začetku naših pogovorov vsaj preprosto spomnili in tako rekli hvala. Slovenci tega največkrat ne znamo.

*Kako to, da ste se odločili za pogovor? Deloma ste že odgovorili, ko ste rekli, da zaradi mogoče večje pristopnosti tudi širšemu občinstvu . . .*

Poglejte, Oddelek za muzikologijo na Filozofski fakulteti večkrat prireja strokovna predavanja s tujimi gosti. Ponavljati to obliko bi bilo nesmiselno. Predavanja, ki so tako ali drugače v zvezi z muzikologijo ali sploh muzikološka, ponujajo tudi različni simpoziji, torej jih je najbrže dovolj. To ni več forma, ki bi jo bilo treba buditi, uveljavljena je. Čim bolj neformalen pogovor o stvareh, ki lahko glasbenika zanimajo, pa je seveda nekaj, za kar, če nič drugega, potrebujete prostor. In tega v kavarnah ni več, ker so kavarne na Slovenskem izumrle. Včasih smo se študentje v njih prerekali ure in ure. Naša zbirka pa ima na srečo svojo čitalnico, natanko dovolj velik prostor za krog ljudi, ki bi radi diskutirali brez simpozijških ipd. ritualov. Zato pogovori in ne kaj bolj formalnega.



Miha Čelar

*Za pogovor ste se verjetno odločili v prepričanju, da je stvar slovenskemu prostoru potrebna, kajne?*

Tako vsaj mislimo. Ali je res potrebna, se bo šele pokazalo. To, da smo imeli prvič večinoma mlado publiko, ki seveda spodbudno. Ali bo ostala zvesta, pa je najbrž odvisno od obeh strani: po eni od zanimivih tem, po drugi od interesa ljudi za takšna srečanja. Vse je še odprto. *Pogovori se potemtakem ne bodo omejevali na čisto muzikološke teme . . .*

*Kaj, za božjo voljo, pa je čisto muzikološka tema?*

*So mišljeni kot odmev na dogajanja v slovenskem glasbenem življenju?*

Seveda. Sodim med starokopitneže, ki štejejo muzikologijo za del glasbenega življenja. Najbrž sem bolj redka prikazen, a le mislim, da je tako.

*Kdaj bodo ti pogovori potekali, katerih tem se boste lotevali? Kakšne načrte imate torej v prihodnje?*

Ne zelo trdnih. Predvsem, pogovori se ne bodo držali vnaprejšnjega urnika, ne bodo enkrat na mesec ali na dva, ker je to preveč togo. Bodo, kadar bomo našli (ali jo bo kdo svetoval, vsak je vabljen) zanimivo temo, o kateri se bo želelo pogovoriti dovolj ljudi. To pa bo lahko izid knjige na Slovenskem ali v Jugoslaviji, ki je za muzikologijo kakorkoli pomembna, neka premiera ali krstna izvedba domačega dela, ki ima velik odmev, izid važne partiture, domača ali tuja osebnost, s katero se zdi pogovor koristen in privlačen, karkoli podobnega. Tudi zato srečanj ne bodo uravnavali določeni dnevi, temveč okoliščine in priložnosti.

*Povabljeni gosti, kot sem vas razumel, naj bi torej ne bili le iz Slovenije, ampak iz vse Jugoslavije, ali celo širše?*

Pravzaprav vprašate preveč. Načeloma širše. A saj veste, da živimo v katastrofalnih finančnih razmerah in da bomo najbrž še dokaj časa. Veliko „širšega“ si že ne bomo mogli privoščiti, verjetno ne. Nemara pa nam kdaj pomagata tudi sreča ali naključje, bomo videli. In prejkone je domačih tem za prvo silo več kot dovolj.

**Matjaž Barbo**

## DOMAČA SKLADIŠČA V ZANKI „SCHÖNER WOHNEN“ ESTETIKE

*Ali prenovitev prostorov  
Društva slovenskih skladateljev*

**T**ako sama fizična navzočnost oziroma obstoj, prostorov tega ali onega društva kot njihov videz sta rezultanti mnogih dejavnikov, ki sta — od društvo do društva — pač specifični, pa zato tudi manj relevantni za tukajšnjo obravnavo. Nesporno pa drži, da se vsako društvo neprestano trudi pokazati svoj „imidž“ tudi z videzom svojega sedeža. Pod pojem „izgleda svojega sedeža“ moramo seveda uvrstiti celoten segment od sorealističnih pisarn, ki premorejo kvečjemu kako optimistično zavoso in simpatično tajnico, prek kovačeve kobile, ki je pač bosa (Društvo arhitektov), do blasēja kakega Društva oblikovalcev in seveda (!) prenovljenih prostorov Društva slovenskih skladateljev.

E H O  
E H O

Podoba je, da se vse skupaj začne na stopnišču. To je po novem varno in čisto, skratka kar v redu. Problem nastopi le pri že omenjenih donatorjih. Ti so seveda naštetni na tabli, ki opozarja na akt prenovitve prostorov. In priznati si moram, da bi si v primeru, ko bi sam kakorkoli prispeval k spremembi podobe prostorov, želel karkoli drugega, kot pa je ime na tistem kičastem skrpucalu. Potem vstopimo. Interierna dispozicija (meni znana le nekako „ljubitelsko“) je jasna: trije karakterji prostorov s povezovalnimi sobami/sobicami. Administracija, debata in koncert.

Vsak (notranji) prostor elementarno omejujejo trije nivoji: strop, stene in tla. Potem pride še inventar, torej pohištvo, in predmet prostora je zaključen. Strop — kot plošev proti nebu — sicer lahko povzema različne oblike, od svoda do ravne površine, bistveno pri stropu pa je, da je površina, ki nudi prostor viru svetlobe. Stene so najbanalnejši del interierja, običajno so založene z nekakšno opremo in ovešene z nekakšnimi likovnostmi. Tla pa predstavljajo vizuelno

tečaju, popolnoma odsotnem od bistva takega prostora. Masivnost celote in baročnost podmizja sta vsekakor določili, ki sta racionalno nezdržljivi. Očitno nekaterim uspe tudi to. Prostore društva zaokroži koncertna dvorana, katere predprostor je po čudnem naključju ostal praktično nedotaknjen. Vsaj glede garderobnih pogojev. Morda pa v celotni vsoti nekaj novih obešalnikov le ni takšen strošek. Koncertiralo in poslušalo pa se bo v bodoče v turkiznem. Ne vem, sam sem konservativnejši, pa zato ne odobravam niti začetka estetike parfumske embalaže v Cankarjevem domu niti karibske barvne skale v omenjenem koncertnem prostoru društva. Kamniški lobby (Stol&Ideja) pa očitno melje svoje, ne glede na to, kakšen karakter prostora opremlja. No, saj niso samo oni „zamočili stvari“. Kritično je tudi na področju svetlobnih teles. Tisto, kar naj bi predstavljalo poenotenje in „estetiziranje“ stropnih luči, je žal popolnoma udarec mimo. Tako po obliki kot po razmestitvi.

Konec koncev vse skupaj ni tako grozno, kot se je morda slišalo. Žal je očitno dvojce: manjko nekoga, ki bi vse skupaj vodil, torej strokovne roke, in preveč babic pri porodu. Dete je potem menda kilavo.

**Tomaz Brate**

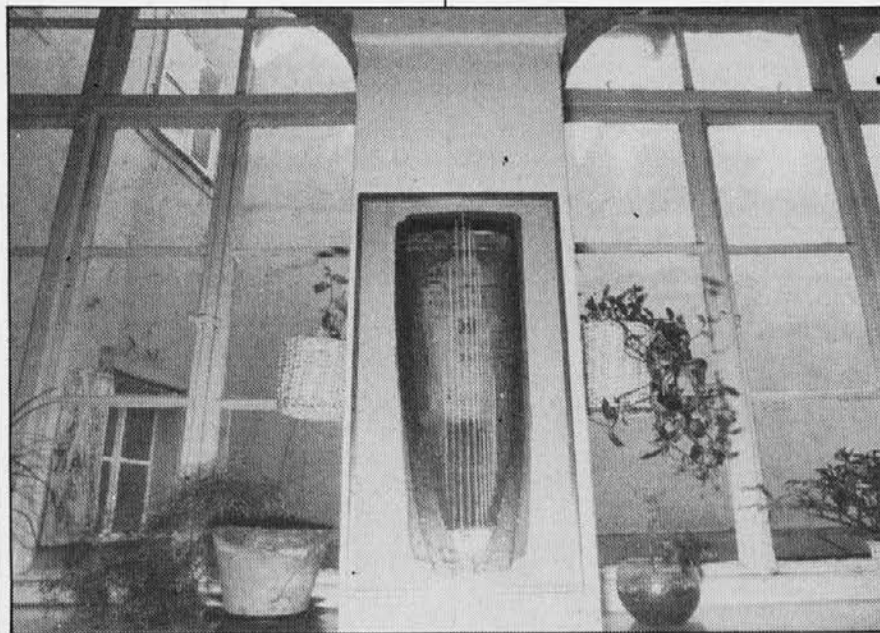
## ČRNE MASKE

*Opera za tri in še kakšen čas*

Z ognjem uničenja in z ognjem razsvetljenja zaključuje Leonid Andrejev svoje gledališko delo Črne maske. Kogoj pa svojo opero, po zadnji uprizoritvi sodeč, zaključuje v decrescendu, odsotno, ne puščajoč niti žarka upanja: ni katarze, ni karizme — samo večna sivina vic.

**Avantgarda, sorealizem, barocco**

Kogojeva uglasbitev Andrejeve drame niha med a) fiksiranostjo glasbene logike in dramaturško logiko, b) preseganjem dramaturške logike z glasbeno in c) odsotnostjo kakršnekoli logike. Prefinjene niti smisla se nenehno izmikajo, pa vendar se zde nenehno prisotne. Po drugi strani je težko zanikati, da odsotnost smiselnosti ni fascinantna in da nas prav ta potegne v središče glasbene drame. Mogoče moramo samo zamenjati predznake: ne gre za glasbeno logiko, temveč za logiko svojskosti, katere sredstvo je glasba. Pri tem seveda ne mislim na Kogojev bolezni — omogočila mu je le večjo senzibilnost. Mislim na skrajne posledice, ki izhajajo iz koordinat specificuma ustroja zavesti nekega prostora/naroda. V tem smislu se navezuje Kogojeva opera mnogo manj na sodobne opere Bartóka, Šostakoviča, Berga in mnogo bolj na dela, katerih ideal prikaza se je obrnil v strukturo le-tega, kot je na primer Strindbergov Inferno. Komornost, intima, male forme in istočasno hrepenenje po preseganju in razbitju teh okvirov se kot glasbena dvojnost slovenstva najbolj radikalno kaže



Miha Celar

Da se prostori na toliko eminentni lokaciji uredijo do ravni, dostojne imena prostor, je hvalevredno dejanje. Hvalevredna je seveda tudi pozornost vseh pokroviteljev, ki takšno podjetje omogočijo. To pa je tudi skoraj vse, kar je hvalevrednih dogodkov na Trgu francoske revolucije 6. Vse preostalo sicer ni slabo kar tako, povpreko. Problematičen in hkrati popolnoma evidenten je le pristop k problemu. Le-ta je (žal) docela „akcijaški“: Sinteza „schöner wohnen“ estetike in presežka teh in onih artiklov v skladiščih donatorjev pač. Zato bo nadaljevanje te ocene teklo na dveh poljih hkrati — enkrat tista neodvisna, neobremenjena ocena, in ob tem, zavedajoč se dejstva, da časi takšnim posegom niso naklonjeni, „prizanesljivejši“ pogled na stvar.

dokaj izpostavljeno površino, zato se jim tudi najbolj prileže kak vzorec. Administrativni del je zagotovo najbolj nezanimiv in le goli funkciji podrejen del takih društvenih prostorov. Seveda tudi tu ni drugače. Očitno s sredstvi, ki so bila na voljo, ni bilo mogoče zamenjati mobilije, ta je namreč najbolj moteča. Kajti ta dva prostora postrežeta z neverjetno kvaliteto zatečenega poda. Res je žalostno, da mora na tako lepem parketu stati tako grda miza ali omara. A vsaj nekaj je lepo! Potem pa vstopimo v nekaj, kar je dokaj grozno. Nekakšen debatni klub postreže z običajnim parketom, pohvalno belimi stenami in jodlarsko „Schwarz-beizende“ opremo. Kritična je predvsem miza. Stvor, ki asociira na artikel, oblikovan v hitrem



prav v Črnih maskah: po eni strani velik projekt z velikim izvajalskim aparatom, po drugi strani, navkljub gosti orkestraciji, zgoščeno glasbeno tkanje kratkega, pregnantnega daha.

#### Lepota, narod, teater

In prav nežnega in finega tkanja te dvojnosti v tej tretji uprizoritvi Črnih mask ni bilo. Le-ta je prenešana na širši plan. Za dostojno postavitve dela je bilo na videz narejeno vse: velik oder, sijajna scenografija, razkošni kostumi, znana



gostujoča imena, izredno dobra propaganda; za samo delo pa na žalost zelo malo: predstava je neizbrušena in neenotna, njeno krhko in trgajoče predivo je razpadlo na tri, prav tako nedodelane, segmente: igra je obšla glasbo, glasba ples, ples pa je obšel igro, puščajoč odkrhnjena lepoto in narod, da o teatru niti ne govorim.

**Pod maskami je tvoja preteklost. Če je ni, kdo sploh si?  
Vsakomur je sojeno v njegovem trenutku.**

Po trinidesetih letih so se Črne maske ponovno pojavile na repertoarju slovenskega opernega odra. Po podatkih s tiskovne konference naj bi bila zadnja uprizoritev 10. marca 1990. Po tem datumu ne more nihče več zagotoviti ponovitvenih predstav, ker je projekt predrag in ker, bojda, ne bo imel več publike. In po tem, kakor nas je obvestil direktor Cankarjevega doma, opere ne bomo videli naslednjih trideset do petdeset let. Vprašanje je, če bo televizija posnela predstavo, notni material pa bo še naprej ostal neurejen.

Ko je Josip Lešaja — primo uomo opere — na način zvezde, dan pred premiero na tiskovni konferenci senzacionalistično izjavil, da Kogojeva opera nima ne glasbene ne dramaturške logike, zaradi česar je sam zapadel v globoko depresijo, zaradi česar ne verjame v uspeh izvedbe in zaradi česar zaključuje, da Kogoj za pisanje opere ni imel dovolj koncentracije — ni naletel na nobeno konstruktivno obrambo Črnih mask, še smiselnega odgovora ni dobil, razen tistega standardnega, da so Črne maske genijalno delo. Krog se torej tudi s to uprizoritvijo

E H O  
E H O

zapira: strahospoštovanje še naprej podpira nerazumevanje, nerazumevanje pa strahospoštovanje. Prvo veliko delo slovenske glasbe, sodobno z evropskimi glasbenimi tokovi, nedotakljivo in nedotaknjeno, nerazumljivo in nerazumljeno še naprej prede svoj piedestal remek dela slovenske glasbe.

#### Snemite jim Črne maske

Komu? Občinstvu ali tistim na odru? Ali ni to stvar obojestranske ljubezni? Kajti treba je imeti ne samo dovolj poguma, temveč tudi dovolj ljubezni, da bi se dokopali do svojskosti in si le-to priznali ter s tem lahko videli, kaj je pravzaprav za maskami, in da bi resnično zaživeli in lepota in narod in teater.

Nataša Kričevcov

## HUGO WOLF

*Nov list v slovenski kulturni zavesti*

**K**o je pred nedavnim prof. Jože Leskovar razkril, da so se bližnji predniki skladatelja Huga Wolfa pisali še Volk, se nam je slednjič trdo zastavilo vprašanje, kaj je nam Wolf, v kakšnem odnosu smo z njim in kaj imamo od njega. Odgovori so bili vsi zapored klavirni, a si jih tokrat nismo več zamolčali. Wolfovo rojstno mesto, Slovenj Gradec, je vrglo med Slovence pobudo, da bi ob

njegovi 130-letnici rojstva, letos, začeli pisati nov, drugačen list o svojem odnosu do tega imenitnega skladatelja, na Slovenskem rojenega in iz slovenske krvi izvirajočega.

List bo resnično nov. Predvsem bo letos imelo slovensko glasbeno občinstvo toliko priložnosti v živo prisluhniti Wolfovi glasbi, da bo to tudi za Wolfa, ne le za Slovence, nekaj izrednega. V Mariboru že „dajejo“ njegovo edino opero Corregidor. Oba slovenska simfonična orkestra bosta izvajala njegovo simfonično glasbo. Komorni zbor RTV Ljubljana bo na koncertni oder postavil ves njegov zborovski opus. Kar ducat solistov ali solističnih sestavov bo po Sloveniji in drugod med Slovenci prirejalo recitale tistega najzlahtnejšega, kar nam je Wolf zapustil, njegovih samospsevov. Tudi kdor je le količkaj pozoren poslušalec glasbenih oddaj radia ali televizije, bo težko zgrešil prav vse priložnosti za srečanje z Wolfovo glasbo. In kdor bo stopil v prodajalno kaset in plošč, tudi ne bo ostal čisto praznih rok.



Glasbena strokovna misel se bo z Wolfom ukvarjala na Slovenskih glasbenih dneh, na republiškem zborovodskem seminarju, prav posebej na gosto in učinkovito na razstavi o Hugu Wolfu v Slovenj Gradcu v njenem zajetnem razstavnem katalogu, nam navadnim pa kaže pobrskati po Doschlovi monografiji o Wolfu, ki jo je te dni izdala (v slovenščini!) založba Drava.

Slovenj Gradec bo to leto seveda v središču vsega, kar se bo dogajalo Wolfu v spomin (in nam v opomin). Poleg razstave se bo zvrstilo kar nekaj koncertov različnih zasedb, od simfonične do solistične.

In mladina? V Reviji GM se bomo že pobrigali, da obletnica ne bo zdrsula kar mimo nas; GML pripravlja glasbenomladinski dogodek „Hugo Wolf v besedi in glasbi“, prikladen za srednje in visoke šole . . . in za vse druge; v šolskih okoljih nas bo Wolf motril s plakatov in posterjev; vsakdo pa naj se še sam odloči za obisk glasbenega dogodka, ki mu bo najbližji. Zaradi srečanja z Wolfovo glasbo se ni še nihče kesal; žal ti je lahko, če si ga ne pripraviš!

Jože Humer

## MARIJANOM LIPOVŠKOM

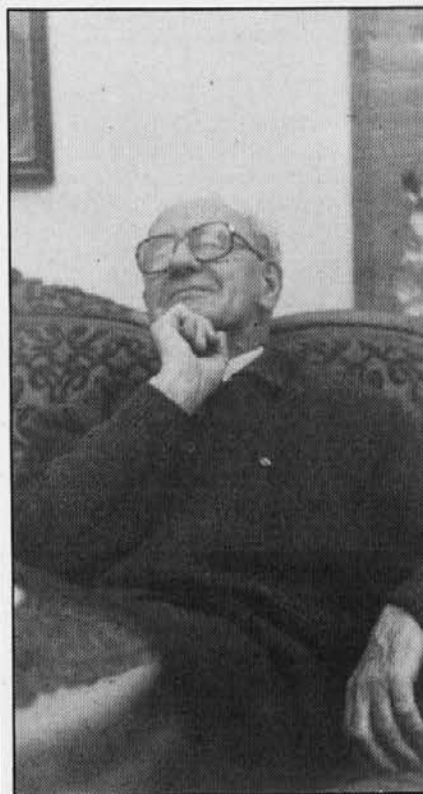
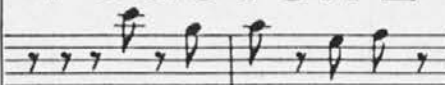
**M**arijan Lipovšek,  
eden nauglednejših  
slovenskih

glasbenikov, je na ljubljanskem konzervatoriju študiral kompozicijo pri Slavku Ostercu in klavir pri Janku Ravniku. Izpopolnjeval se je na mojstrski šoli konzervatorija v Pragi, kjer so bili njegovi učitelji Josef Suk, Alois Hába in Vilem Kurz. Leta 1933 je začel poučevati klavir na konzervatoriju v Ljubljani, nato še na akademiji za glasbo, kjer je bil med leti 1968 in 1970 tudi njen rektor. Od 1956 do 1964 je bil direktor Slovenske filharmonije, od 1951 do 1960 glavni urednik Slovenske glasbene revije in od 1954 do 1970 urednik glasbenih edicij Društva slovenskih skladateljev. Pred kratkim je praznoval osemdesetletnico in to je bil neposreden povod za razgovor. Razlogov za pogovor z Marijanom Lipovškom pa je seveda vedno veliko . . .

**P** Gospod Lipovšek, ste komponist, pianist, pedagog, prevajalec, delovali ste tudi kot urednik, pisali ste o glasbi . . . Kako je mogoče danes, v času ozke specializiranosti, hkrati delovati na tako raznorodnih področjih in na vseh biti enako uspešen?

*Takole bi odgovoril: vsakdanja potreba po človeku, ki takšno delo opravlja — kar gotovo nisem samo jaz, so tudi moji kolegi, ki dobro delajo — vas prisili v to. Razen tega je človek po naravi, vsaj jaz sem bil, zainteresiran za veliko vprašanj in veliko dogajanj ravno na področjih, ki ste jih omenili, saj sem se poleg tega — dovolite, da predstavim — veliko ukvarjal s pisanjem planinskih spisov. To ni pomembno za najin razgovor, samo reči hočem, da je vendarle nekaj, kar človeka tudi prevzame in mu vzame določen čas. Končno so se te stvari v zadnjih desetletjih kvalitetno zelo dvignile in če danes primerjate nekatere spise s prejšnjimi, opazite veliko razliko. To se pravi: stvar se kvalitetno pogloblja, se razširja in takšni spisi postajajo eseji. Kar pomeni: biti morate zraven, tega ne morete opravljati z levo roko, morate že premisliti, kaj napišete, kaj rečete. Glede glasbenih stvari je tako: prvič, vse niso potekale čisto vzporedno, potekale so dostikrat druga za drugo. In drugič, nekatere stvari sem žal nekoliko opuščal takrat, ko je prišla na vrsto kakšna druga — tako predvsem kompozicijo. Veste, moj kompozicijski opus je, moram kar priznati, rezultat velikega števila let. Če bi človek bil pravi komponist, bi moral biti nenehno zraven. Jaz že mislim, da skladam, kot se mora skladati, ne samo z znanjem, temveč sem bil kot skladatelj vedno tako naravn, da sem komponiral takrat, kadar sem čutil, da je navdih ne samo navzoč, ampak da je toliko pomemben, da se ga splača zapisati. Toda te stvari sem v letih po študiju v Pragi precej opustil. Ne opustil docela, da bi rekel, da sem jih odložil, temveč se jim nisem posvečal tako, kot bi bilo treba.*

## POGOVOR Z



*Takrat sem izredno veliko nastopal. Vidite, to je že primer, kako je bilo neko področje v mojem življenju bolj navzoče kot drugo. Uredniške stvari sem pa pravzaprav delal z levo roko. Ne, ker bi jih ne štel za pomembne ali bi jim ne dajal prave teže, ampak sem jih z lahkoto opravljal. Nikoli tudi ni bil problem uesti se in kaj napisati. Poglejte, recimo, Glasbeno revijo, ki je doživela žal samo pet let. Tam sem bil popolnoma sam, skoraj nikogar ni bilo*

*zraven. Seveda, če danes pogledate teh pet letnikov, najdete tudi druga imena, ampak resnične pomoči, ki bi bila stalna, v smislu neke skupine, ki bi to delala — o tem še govora ni bilo. Približno podobna usoda, čeprav nikakor nočem pomensko primerjati, je z Novimi akordi. Krek je bil tudi nekoliko osamljen, kar se vidi iz njegovih spisov v tekstovnih prilogah, ki so začele izhajati leta 1910. Torej, večinoma sem pisal sam in te reči sem z lahkoto delal. Mogoče zato niso izdelane, kot bi morale biti, vendar danes tega ni mogoče popraviti.*

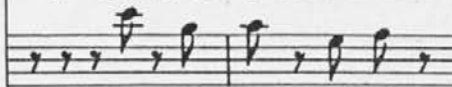
*Vsekakor mi vse te stvari niso predstavljale nikakršne obremenitve. Tako je pač bilo, kadar je bilo, če pa ni bilo, pa seveda ni šlo. To ni nič nenavadnega. Vendar je nekaj res: vsako področje uspe takrat, kadar se mu popolnoma posvetite — z vso koncentracijo, z vsem časom. Sam tega nisem mogel, ker mi ni zadostovalo.*

**P** Kompozicijo ste študirali pri Ostercu, Hábi, Suku in Caselli. Kako so te osebnosti vplivale na vas in kdo je bil kot oseba in estetsko najmočnejši?

*Po pravici povedano, strokovno — nihče. Strokovno mi nihče ni tako imponiral, da bi rekel, tole je pa čudež, kar bi seveda moral, če bi jim res bil predan. S tem seveda nočem zmanjševati njihovega pomena ne v zgodovini niti ne z vplivom nase. Moj prvi učitelj kompozicije je bil pravzaprav Lucijan Marija Škerjanc. To so sicer bili samo pomožni predmeti: harmonija, deloma kontrapunkt, poznavanje literature itd. Vendar so bile tudi te stvari, ne bi rekel površne, ampak skoraj diletantske. Pa ne, da Škerjanc tega ne bi obvladal strokovno, samo ni ga zanimalo posredovanje znanja študentom. Imeli smo vtis, da mu je vseeno, ali kaj znamo, ali ne. Čeprav mu nikakor nočem delati krivice: bil je sijajno šolan, znal je veliko več kot kdorkoli na konzervatoriju. Mogoče je na nekaterih področjih nekoliko blefiral. Namreč pozneje, ko sem čital njegove spise, se nisem mogel znebiti vtisa, da je nekatere stvari jemal preveč površno, prelahkotno. S tem mu nočem delati krivice, ker je pač pisal tako veliko kot nihče drug in se je vsega, kar je delal, vendarle lotil z nekim znanjem. Toda to ni bilo neko zanesljivo izhodišče, ki bi ga lahko vzeli za svoje znanje, za zboljšanje svojega znanja in svojih pogledov. Moj drugi profesor je bil Slavko Osterc. Ja, hm. Če povem najprej dobro, moram reči, da je bil kot strela z jasnega — pa ne po svojem temperamentu, ampak po tem, kaj je pomenil za nas. Takrat smo vsi bili v ne samo diletantskih, ampak predvsem samozadovoljnih provincialnih puccinijevskih vodah. Pravzaprav je bilo grozno ne samo zaradi znanja, temveč zaradi vse usmerjenosti. Mislili smo pač, da je čustvovanje odločilno. Saj mogoče včasih je, ampak nikoli ni samo. Oblikovanje mora biti popolnoma osveščeno. Hildesheimer je pri Mozartu dobro povedal: „Kompozicija izvira iz neznanih nagibov, toda iz zavestne metodike.“ Metodika mora biti absolutno osveščena. To pa je znanje. In tega seveda ni bilo. Tudi pri Ostercu ne. Osterc nas je sicer učil na praški način. Ampak v Pragi*



# POGOVOR Z



so najbrž imeli veliko boljše srednje šole. To se pravi, da so študentje prišli k učiteljem kompozicije z izrednim, zelo trdnim znanjem kontrapunkta, harmonije itd. Tega mi nismo imeli. Pri Škerjancu smo sicer do neke mere znali harmonijo, ampak to znanje ni bilo v nas zasidrano. Predvsem nas ni pravočasno učil slišati to, kar pišemo, slišati to, kar vidimo. Tega smo se morali sami naučiti v praksi. Naše šolanje je bilo še vedno diletantsko. Tudi pri Ostercu. To je težak očitek, ampak kako bi drugače to povedal. Študij kompozicije mora učenca usmerjati v zavestno obvladovanje gradiva, v zavestno obvladovanje tudi lastnega sloga — da ga oblikuje tako, kakor ga spoznava, prej kot čuti. Čutenje, ali pač navdih za kompozicijo pride pozneje, mora priti k popolnoma urejeni oblikovani moči, to se pravi, k znanju. Osterc nas je dobro učil kontrapunkt. Ampak ta njegov kontrapunkt ni bil kontrapunkt k stroki. Kako se poučuje kompozicija, sem zvedel, ko mi je, Bogo Leskovic pripovedoval, kako je študiral pri Josephu Marxu. Sicer je res, da njegov način ni ravno zelo sprejemljiv, ampak je seveda strokovno dovršen. Vprašanje je, če je potrebno iti res skozi vse stile in delati naloge iz vseh stilov . . . Treba je ubrati zelo umno srednjo pot: da sicer stile poznate, da jih sicer obvladate, ampak da je to v vašem stilu strokovno popolnoma pravilno usmerjeno. To ni tako preprosto. Morali bi namreč pustiti študentovo individualnost brezpogojno nedotaknjeno in v tej individualnosti popravljati, kolikor je mogoče. Recimo, če gre za simfonijo, nekatere konstante morajo ostati. Prosim, mogoče sedanja avantgarda tega ne pozna, ampak takrat — jaz govorim o časih okrog leta 1930, ko je takratna avantgarda s Schönbergom, Stravinskim in Bartókom bila že zelo naprej — takrat bi morali reči: simfonijo delaš, ampak razmerja med posameznimi stavki, med mislimi morajo ostati. Njihova notranja vrednost, njihova notranja teža mora nekako obstajati — in to mora profesor tudi popravljati. Študent oziroma začetnik, če ni ravno genij, tega ne more sam čutiti. Ob vsem tem je treba tudi harmonsko, oziroma akordično gradivo ali melodično ali ritmično gradivo nekako usmerjati, popravljati, če je dobesedno napačno uporabljeno. Študij kompozicije mora biti realiziran z nekim zrelim usmerjevalcem, z zrelim profesorjem. In mi tega nismo imeli. Osterceve najboljše stvari tudi danes niso tiste, v katerih je namenoma iskal napačne akorde. Nešteto krat naju je šivica ali pa mene, prosil oziroma nama je naročil, naj mu igrava to, kar je prej v kavarni napisal, in če je zvenelo disonančno, je rekel „mej duš, fajn“. To pa ni bilo utemeljeno. Bilo je disonančno, ker je hotel biti disonančen. Seveda je šlo za odpor proti osladnosti, ki je vladala prej — te stvari gredo druga v drugo in marsikaj je opravičljivo, če poznate vse ozadje — in je bilo to, kar je počel, vendarle upravičeno glede na naše — govorim splošno — provincialno mišljenje o novi glasbi, o Pucciniju in Mascagniju, ki sta bila takrat za nas veliko odkritje. Sami pa smo ostajali v sredi med svojimi nebogljenimi prizadevanji, resnično usmerjenostjo in usmerjenostjo, ki naj bi

bila nova. In pri klavirju je bilo ravno tako. Moj prvi učitelj je bil Pavčič, ki je bil sijajen. Pisal je luštane ljudske pesmice, stvari za začetnike in tudi mogoče malo težje. Hvaležen sem mu, ker mi je ohranil intenzivno in zares močno veselje do glasbe. Potem je bil Srečko Kumer, ki je v Leipzigu absolviral pri Pembauru in je prišel z njegovo težnostno metodo. S to nikamor nisem prišel. Potem pa je bil Janko Ravnik, ki je bil brez dvoma izreden muzik in je klavir absolviral pri Jiraku. Kar pomeni, da je tudi prišel z nekim diletantizmom, ne morem drugače reči. Ampak je bil tako trden v svojem gledanju o tem, kaj je dobra muzika, in tako natančen v izvedbi gradiva, da je dobro učil. Seveda pa nam ni dal osveščene klavirske metode. To sem spoznal šele v Pragi pri profesorju Kurzu, ki je sijajno obvladal šolo Leschetizkega in nas je nediletantsko usmerjal v klavir. Torej, kar znam tehnike danes, se imam v veliki meri zahvaliti njemu. Eno leto v Pragi nisem mislil na nič drugega kot samo na to delo, pa na kompozicijo seveda. Pri Hábi in pri Suku. Hába mi je izredno imponiral kot filozof. V nalogah pa, ki so v bistvu bile prostovoljne skladbe, smo pri njem poskušali pisati kolikor mogoče atonalno. Pri Suku sem potem napisal kvartet, oziroma kvartetni stavek, ki je bil atonalen. Čeprav mi tega ni povedal, Suk ni vedel, kaj početi z njim. Suk namreč prave kompozicijske metode ni imel, vsaj jaz je nisem skušal. Mogoče jo je skušal kateri študent, ki je bil bolj talentiran od mene. Na vsak način to ni bilo to, kar sem pričakoval — neka sistematična, resna šola. Toda bila je to visoka šola in seveda srednješolskih metod ni mogel uporabljati. K njemu naj bi prišli študenti, ki so imeli pripravo za visoko kompozicijo že v malem prstu. Mi pa je nismo imeli.

**Kakšen pa je bil študij pri Caselli?**

Casella je bil izreden človek. Bil je velika osebnost, s tem da je ne samo veliko znal, ampak je bil tudi kot človek izredno potrpežljiv, miren, prijazen, naklonjen, dobrohoten . . . Njegov način poučevanja je bil izredno svoboden, klavirski in kompozicijski. Bil je zelo uvиден do vseh individualnih poskusov, individualnih misli, samo tu in tam je dal kakšen zelo pameten nasvet, prav to, kar je po mojem mnenju potrebno na tej stopnji — recimo o razmerju med temami ali o kakšnem akordičnem postopku. Ravno tako pri klavirju. H klavirju sem prinašal to, kar sem sam hotel. Vtil mi je veliko poguma. Nikoli ni s pretirano ali z uničujočo kritiko ali pa z nezainteresiranostjo poslabšal našega dosežka, pač pa je ravno z muzikalnostjo silno veliko opravil, s svojimi kratkimi, pa zelo tehničnimi opazkami o glasbeni vsebini, češ takšen ritem, takšna harmonija, to v zvezi z drugim itd. Tako, da je bilo to zame zares koristno.

**Kako ste dojeli svojo nalogo direktorja filharmonije in urednika glasbenih edicij DSS, če ti delovanji razumemo kot ozadje, ki določa odnos do glasbe in mišljenje glasbe v nekem prostoru?**

Zadolžitev vodje glasbenih edicij pri Društvu slovenskih skladateljev sem prevzel na lastno iniciativo s privolitvijo takratnega odbora. Seveda smo delali, spričo tega, kar se danes dela, diletantsko, nestrokovno. Vendar smo naredili veliko. Mislim, da sem stalno podpora, ki smo jo takrat dobivali od komiteja za kulturo, zelo dobro izrabili, ker smo imeli po tem, ko sem odšel, okrog petsto edicij. To mi je bilo v veselje, čeprav ni šlo brez napak. Zaradi tega mi je zelo žal, vendar je bilo zelo težko, ker sem bil popolnoma sam. Filharmonija? Če bi mi danes ponudili to mesto, bi se seveda tega srčno obranil. To delo je bilo nevhvaležno, zlasti zato, ker je bilo takrat v orkestru okrog deset izvajalcev iz Vršca, godbenikov iz vojaške glasbene šole, in ti so — razen dveh, ki sta bila ne samo kot instrumentalista, ampak tudi kot človeka v redu — bili prav čudni, tako da sem doživel neprijetne, prav nizkote napade. Sami so seveda mislili, da sem nizkoten jaz, ker jim nisem mogel dati takšne plače, kakršno so si želeli, vendar to ni bilo odvisno od mene, temveč od okraja, ki je odmerjal vsote. Ker pa sem obdržal prejšnjega blagajnika in prejšnjega tajnika, ki nista bila po volji vladajočim krogom — obdržal pa sem jih zato, ker sem videl, da sta sposobna — je bilo prav neverjetno, kako je finančnik okraja maltretiral, dobesedno mučil filharmonijo z nezaslišanimi očitki, čeprav smo imeli izredno pravilno vodeno knjigovodstvo. Torej, danes bi tega ne naredil več, namreč, da bi šel v to. Če pa me vprašate, kakšna je bila repertoarna politika: vsak direktor je vedno v hudi dilemi, vsaj takrat je bil, glede programa „tuji avtorji — domači avtorji“. Skušali smo uvesti tudi domače avtorje, vendar smo naleteli na hudo nasprotovanje pri publiku. Ni prav popuščati publiku, vendar smo bili zelo odvisni od dohodka — kar je spet zasluga finančnega urada — da nismo bili več ustanova, temveč zavod, ki si je moral prislužiti toliko denarja, da je lahko obstajal. Vse skupaj ni bilo prijetno. Bilo je samo žrtvovanje.

**Vzgojili ste več generacij pianistov, predavali ste na muzikološkem oddelku. Kaj so po vašem mnenju vsi ti ljudje, ne glede na to, ali so pianisti ali muzikologi, morali odnesti iz vaše šole?**

Veselilo bi me, če bi odnesli razumevanje glasbe kot neke umetnosti, ki je pravzaprav sama po sebi nerazložljiva, vendar neizogibna v življenju nekega kroga in tudi posameznika. Srečen tisti, kdor to ima. — Veste, to niso prazne besede, ker je vprašanje, ali se z glasbo res ukvarjate, ali ste res in stalno z njo, ali je za vas samo stvar poklica, ali pa samo priložnostna zadeva. — In najljubše bi mi bilo, če bi kolikor le mogoče ohranili ljubezen do glasbe.

Nataša Kričevcov

# PROSTOR KOT GLASBENO-ESTETSKA KATEGORIJA

Zgodovina umetnostnega medsebojnega  
učinkovanja prostora in glasbe

## Epizoda I

Uvod: Sprememba časovno-prostorske predstave  
v 19. stoletju

**K**o je na prelomu 20. stoletja evropska umetnost prekoračila utesnjujoče omejitve, so zavrgli tudi tradicionalne predstave o času in prostoru. Dolgo je bila likovna umetnost tista, ki je imela nalogo, možnost in omejitve, da se izraža preko prostora in prostorski. Slikarstvo in kiparstvo sta se morala „času povsem odpovedati“ (Lessing).<sup>1</sup> Kljub temu slikarstvo, kiparstvo in arhitektura niso ušli času, ki je potreben za nastanek slike ali ogled kipa ali zgradbe. Časa se zavemo le prek gibanja ali spremembe v prostoru. Ali obstaja čas tudi zunaj tega našega izkustvenega spoznanja, tega ne moremo ugotoviti. Ko odreka Lessing slikarstvu čas, misli s tem na možnost spremembe. Glasbo so toliko občutili kot umetnost časa, kot čutimo gibanje in spremembo pri poslušanju. Glasbi tuje pa je z redkimi izjemami ostalo ukvarjanje s prostorom kot kompozicijskim elementom.

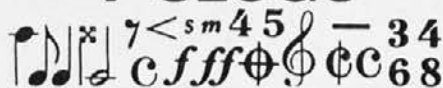
Strogo ločevanje likovne umetnosti kot umetnosti, ki se nanaša na prostor, in glasbe, ki se nanaša na čas, je tekom 19. stoletja postopoma propadlo. Romana Andreas Hartknopf Karla Philippa Moritza in Hesperus Jeana Paula,<sup>2</sup> kot tudi spisi Wackenroderja in Tiecka so sprožili novo evalvacijo glasbe od konca 90-ih let 18. stoletja dalje. Novalis je šel tako daleč, da je zahteval „ton za vsako podobo in podobo za vsak ton.“<sup>3</sup> Z zahtevo po povezanosti vseh umetnosti na temelju določene stopnje neodvisnosti, je — vsaj teoretično — ločnica med umetnostjo časa in umetnostjo prostora postala prepustna. Umetniški rezultati so kljub temu ostali redki.

V drugi polovici 19. stoletja, po padcu idealistične estetike in v času vzpona naravoslovnih znanosti, se je razvila živahna razprava o bistvu razmerja med prostorom in časom. Že leta 1754 se je pojavil prvi objavljeni namig, češ da časa ne smemo ločevati od prostora, temveč da ga moramo smatrati za njegovo četrto razsežnost. V Enciklopediji, ki jo je izdal Diderot, predlaga d'Alembert v članku Dimenzija, naj bo čas četrta dimenzija prostora. To zamisel pripiše nekemu homme d'esprit de ma connaissance, pri čemer najverjetneje misli matematika Lagrangea. Ta povezava prostora in časa pa še vedno ne prinaša konsekvenc v obliki spremenjenega razumevanja resničnosti. D'Alembertu in Lagrangeu se zdi povsem logično dodati tridimenzionalni prostorski kocki čas v obliki črte.

Vse to se spremeni šele z razvojem neevklidične geometrije in s popularnostjo geometrije z več kot tremi dimenzijami (n-dimenzijami). Ruski matematik Lobachevsky in Madžar Janos Bolyai sta vsak zase v letih 1826—1832, razvila in objavila prve sisteme neevklidične geometrije. Ta spoznanja pa so postala popularna šele v šestdesetih letih tega stoletja.

Sprva so v teh desetletjih širili n-dimenzionalne geometrije delno v poljudnoznanstvenih publikacijah, v katerih so trem dimenzijam prostora dodajali (vsaj) še eno, četrto dimenzijo. Vsi zagovorniki te geometrije so imeli težave, ko so želeli ponazoriti predstavo o dodani četrti navpičnici trem med seboj v pravih kotih stoječih črtah, na primer v kotu kocke.

# VAJE V SLOGU



Pomožno predstavo, ki je močno prispevala k dolgotrajni popularnosti četrte dimenzije, je v sedemdesetih letih objavil Herman von Helmholtz. Bitja, ki razpolagajo le z dvodimenzionalno predstavo, bi črtasto kocko, ki bi križala njihovo ravnino, doživela kot časovno zapovrstnost linij. Analogno temu si lahko predstavljamo kocko v gibanju, da bi dobili štiridimenzionalni predmet. Takšne in podobne slike so uporabljali od Helmholtza dalje, prek Poincareja do Hintona, Bragdon ali Ouspenskya. N-dimenzionalna geometrija, v kateri skrivljen prostor nima nobene vloge, čas pa podrejeno vlogo, je bila vse do razglasitve relativnostne teorije najbolj priljubljen način predstavljanja četrte dimenzije in smo ga tu na kratko opisali, ker je vse to vplivalo, kot na vrsto likovnih umetnikov, tudi na komponiste, kot so Matjusin, Skrjabin, Antheil in Varese.

Ko je relativnostna teorija Hermanna Minkovskega in Alberta Einsteina združila tri znane prostorske dimenzije s časom v časovno-prostorski kontinuum, je bila s tem odstranjena nadvlada neke četrte prostorske dimenzije. V dvajsetih letih tega stoletja so umetniki in teoretiki, kot Maurice Maeterlinck in Theo van Doesburg, poskušali najti srednjo pot, se pravi, staro, četrto prostorsko dimenzijo pomešati s prostorsko-časovnim kontinuumom.<sup>4</sup>

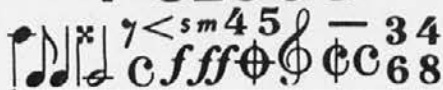
Na razvoj umetnosti 20. stoletja so tako vplivala tudi razmišljanja o matematičnih problemih. Naloga predstave o linearnem poteku časa je povzročila veliko mero prepustnosti med različnimi umetnostnimi parti.

V tem in v nadaljnjih petih delih bom obravnaval kot zgodovinski razvoj najprej umetnostno medsebojno učinkovanje prostora in glasbe, s strani glasbe (1. del) in s strani likovnih umetnosti (2. del). V tretjem in četrtem delu bom govoril o spremembah v glasbenih delih 20. stoletja zaradi prostorskih predstav in v zadnjih dveh delih o spremembah prostorskega izkustva prek zvočnih dogodkov in instalacij zadnjih desetletij.





# VAJE V SLOGU



## Prostor v glasbi med barokom in devetnajstim stoletjem

V drugi polovici 15. stoletja imamo v Italiji dvozborsko, alternirajoče, večglasno petje psalmov. Verjetno je s tem pričel Fra Ruffino Bartolucci iz Assisija, ki je v letih 1510—1520 služboval v Padovi kot stolni kapelnik. Pisal je osemglasne dvozborske psalme in označeval zbor kot *coro spezzato*. Posamezne besede in skupine besed je razdelil na oba zbora in uglasbil besedilo silabično in homofono.

Čeprav ima večzborje svoje korenine gotovo v antifoni in iz njega izpeljanih skladbah Bartoluccija iz Assisija, sta bila povod za alternirajoče muziciranje Annibala Padovana (okoli 1527—1575) oba nasproti si ležeča „pevska kora“ v cerkvi Sv. Marka v Benetkah.<sup>1</sup>

Od Adriana Willaerta do Giovannija Gabrielija postaja večzborje petje v Benetkah vse bolj prefinjeno. V zgornji Italiji so od poznega 16. stoletja dalje uporabljali večzborjski slog. Giovanni Gabrieli, ki je v svojih dvozborskih motetih povečal število posameznih glasov na 22, je čisto arhitektonsko oblikovalno načelo spremenil v notranje muzikalično in dal s tem pečat nadaljnjemu razvoju glasbene zgodovine. Njegova sonata *pian e forte* je prvo natisnjeno instrumentalno delo z dinamičnimi oznakami in temelji na izmenjavi dveh koncertirajočih ansamblov.

Nadaljnji razvoj beneškega večzborja je v glavnem potekal v Nemčiji in v Rimu. Heinrich Schütz je sicer tudi v Nemčiji zahteval, naj se ansambli razdelijo v prostoru, vendar se njegove skladbe ločijo od realnega prostora, da bi ustvarile lastne imaginarne prostore. Nasprotno so v Rimu postavljali zbor in instrumentalne skupine na pevskih korih, v kupolah in na celo v ta namen postavljenih odrih. V predgovoru k *Sto cerkvenim koncertom* piše Ludovico Grossi da Viadana leta 1602, kako uporablja oddaljenost zato, da bi glasbi omogočil večji učinek. V Rimu predstavljata vrh Orazio Benevoli in Virgilio Mazzocchi.



Slednji postavlja za *gran musicone* v cerkvi St. Petra ehobore v galeriji na začetku kupole in celo v laterni na vrhu kupole. Na rimske komponiste so nedvomno močno vplivale baročne zgradbe in prezidave Gian Lorenza Berninija in drugih arhitektov. Medtem ko je rimska tradicija, ki jo je sodoločal duh protireformacije, usahnila, je na nadaljnji razvoj evropske umetnosti vplivalo načelo koncertiranja, abstrahirano iz konkretnega prostora.

Athanasius Kirchner zastopa v *Musurgia universalis* (1650) identiteto odmeva in svetlobe po njunem bistvu in pripiše intervalom barve. Newton nato poskuša računsko dokazati, da obstaja skladnost med sedmimi osnovnimi barvami in intervali dorske lestvice. Pod tem vplivom se je francoski jezuitski pater Louis-Bertrand Castel celo svoje življenje trudil, da bi realiziral svojo zamisel o barvnem klavirju, ne da bi kdajkoli premagal tehnične težave. Castel si je bil glede nasprotja prostor — čas v glasbi in slikarstvu na jasnem in je, da bi rešil svojo glasbo barv pred minljivostjo, razvil zamisel o prostoru, tapeciranem z glasbo. Glede odnosa višina tona — barva je izhajal iz svojega barvnega klavirja in je hotel barvo zvoka različnih instrumentov izraziti z ustreznimi podlagi, tako npr. žamet za pasajo flavte in kovino za trobento. Na ta način je poskušal osvoboditi glasbo hrupa in minljivosti.<sup>2</sup> Sledil je utopiji, da se lahko v menuetu ali v sarabandi ustavimo in na ta način uidemo toku časa.

V desetletjih klasike in pravzaprav tudi romantike glasbeniki niso kazali težnje, da bi glasbo kot umetnost časa problematizirali oz. preseglji s tem, ko bi vključili še prostor. Dvozborska dela Mozarta, Mendelsohn-Bartholdija in celo Brittna sicer povzemajo to prakso, vendar ne vnašajo načeloma nič novega. V svojem Rekviemu za padle v revoluciji leta 1830 predpiše Hector Berlioz, naj v pariškem Dom des Invalides štiri zборе trobil postavijo glede na smeri neba. Toda tudi ta načrt spominja bolj na Rim 17. stoletja, kot na neko novo zvočno predstavo ali estetiko, ki jo vodi utopija.

Od Franza Liszta dalje slikarstvo bolj in bolj navdihuje glasbene poustvaritve. Veliko teh del, npr. *Slike z razstave Mussorgskega*, ni prineslo novih izhodišč v sklopu prostor-čas-glasba. Ko je leta 1859 Liszt končal svojo skladbo *Naval Hunov*, so to delo za dva klavirja izvedli v ateljeju Wilhelma von Kaulbacha pred njegovo monumentalno sliko z istim naslovom, ki je bila pravzaprav tudi povod za nastanek Lisztove skladbe. Navezujoč na izročilo zgodnjega 19. stoletja, ko so razstave likovnih del spremljali z glasbo, je nameraval Liszt naročiti slikarju Bonaventuri Genelli; naj ustvari slike za njegovo simfonijo *Dante*. Kar je bilo nakazano v ateljejski postavitvi uverture *Naval Hunov*, naj bi zdaj velikopotezno uresničili. Liszt je nameraval pokazati Genellijeve slike med izvedbo simfonije *Dante* dioramsko. Lisztov namen očitno ni bil v tem, da zgolj poustvari, temveč spoj neke vsebine — ki jo optično prikazujejo ena ali več slik — z glasbo, da bi dosegel neko višjo raven.

Christian Scheib  
prevedla Vanda Richter



### Opombe:

#### Uvod

<sup>1</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon, ponatis*, Stuttgart, 1967, str. 113.

<sup>2</sup> Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, 1978, str. 66.

<sup>3</sup> Börsch-Supan, Eva: *Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels*, v *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, letnik 34, München-Berlin, 1971, str. 283, op. 12.

<sup>4</sup> Henderson, Linda Darlymple: *Theo van Doesburg, die vierte Dimension und die Relativitätstheorie in den zwanziger Jahren*, v *Zeit, Die vierte Dimension in der Kunst*, razstavni katalog, Mannheim-Wien, 1985, str. 196.

### Prostor v glasbi med barokom in devetnajstim stoletjem

<sup>1</sup> Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik*, 6. naklada, Göttingen, 1975, str. 182.

<sup>2</sup> Pierce, James Smith: *Visual and Auditory Space in Baroque Rome*, v *The Journal of Aesthetics and art Critis*, zv. XII, marec 1954, str. 54.

## GLASBA IN MEDIJSKI (NE)PLURALIZEM

**G**otovo bi moral biti vsestranski mojster če bi hotel zajeti vse odnose medijev do glasbe, tako da je treba vnaprej pristati na veliko razliko med takoimenovano „klasično“ ali „komponirano“ glasbo ter „zabavno“, „neklasično“ glasbo. V tem zapisu se bom ukvarjal s slednjo, glede klasične pa si bom dovolil samo namig, ki ga lahko vzamete tudi kot provokacijo ali kot spodbudo za razmislek, namig, ki temelji na razgovorih s kolegi in kolegicami, ki se z njo ukvarjajo. Domnevam, da je tudi v glasbi podobno, kakor v drugih ustvarjalnih krogih, saj so ustvarjalci in kritiki ali novinarji (posredniki informacij) hočeš-nočeš tesno povezani v nekakšno obliko „razširjene družine“ zaradi narave njihovega dela oziroma skupne materije, s katero se vsak po svoje ukvarjajo. Bolj kot so te družine klanovske in medsebojno odvisne, težje se je neobremenjeno in pošteno ukvarjati s pisanjem o glasbi ali z njenim medijskim prezentiranjem, saj se premnogi bojijo, da bi se komu zamerili. Če upoštevamo, da je ukvarjanje s klasično glasbo pogojeno s klasičnim študijskim procesom, potem je toliko težje oblikovati kritično mnenje do dela nekoga, ki tako ali drugače lahko vpliva tudi na študijski uspeh mlajših kritikov. Zato domnevam, da je nekaj resnice v izjavah kolegov, ki se ukvarjajo s klasično glasbo, da obstaja očitno pomanjkanje neobremenjenih, objektivnih in mlajših kritičnih moči, ki bi se lahko neodvisno in brez dlake na jeziku izražale skozi medije.

V zabavni glasbi je tako zaradi raznolikosti glasbenega polja, kakor zaradi njegove medijske diferenciranosti nekoliko lažje ohranjati kritično poštenost, čeprav se določenim oblikam pritiskov ne moremo izogniti. V tej luči je treba gledati trenutno stanje zabavne glasbe v medijih, stanje, ki je predvsem pogojeno z družbenimi razmerami in z vsesplošno politizacijo, ki je pometila na obrobje vsakdanje, življenjske in kulturne vsebine ter ob tem pozabila, da je politika samo del življenja, pa še to pogosto samo posredno ali vsiljeno, saj sem prepričan, da ogromno ljudi politika kot taka ne zanima drugače kot v posledicah, ki jih občutijo v vsakdanjem življenju.

Razpravljanje o potrebnosti kritičnega in poznavalskega vrednotenja zabavne glasbe bi bilo vsebinsko deplasirano, čeprav morda ne bi bilo odvečno v trenutni situaciji. V času, ko naj bi pluralizem zajemal vse pore te družbe, je najbolj opazno izrinjanje instituta kritike iz tiska. Nadomestil pa ga je v najboljšem primeru informativni žurnalizem, v najslabšem pa sprdki, ki dokazujejo, kako nekateri pisci glasbo sicer čutijo, tega atrikulirani z znanjem pa ne znajo, razen da nam natrosijo nekaj pogrošnih resnic (primer ocene plošče Partibrejkers v Demokraciji).

K vsemu temu bi lahko načelno prišteli še medijski prostor, ki bi se potencialno moral odpirati tudi za obrobne, neveljavljene in nove vsebine, pa se izkaže, da ostaja še bolj zacementiran v klasičnem slovenskem pojmovanju kulture in umetnosti, v

pojmovanju, ki je tako obremenjeno, da dejansko nikoli ni dojelo niti množične niti medijske kulture, katere pomembna in ključna sestavina je ravno zabavna glasba.

V času, ko pri nas doživljamo prvo invazijo sodobne glasbene industrije v njenih zadnjih dosežkih (video spoti na televiziji, vključno s satelitskimi programi, izdajanje CD plošč, neverjetna količinsko bogata ponudba licenčnih izdaj, vse več koncertov), se domači mediji obnašajo, kakor da vsega tega sploh ni. Seveda to najbolj velja za tisk, medtem ko radio in televizija ostajata okostenela v svojih programskih usmeritvah in neprestano pozabljata, da pluralizem pomeni tudi vdor drugačnega, neznanega in novega, torej tistega, kar še ni preverjeno po ključu uspeha in medijske afirmacije v tujini. Zato tovrstnim vsebinam skorajda ne namenjata programskega prostora, če ga pa, je ta izgovor v stilu „saj to glasbo imamo v programu“, čeprav vodilni vsebinsko ne morejo soditi o njej. Tudi domače založbe se v gonji po čimvečjem zaslužku z licenčnimi izdajami popravljajo, zato pa je toliko slabše z možnostmi domačih skupin. Kako drugače razložiti, da toliko domače glasbe pride do nas na neodvisnih nosilcih zvoka (med njimi je čedalje več plošč), ali da takšne skupine, kot so Partibrejkers, SCH ali Majke, enostavno nimajo za seboj dostojne založbe?

Kako razložiti, da edini elektronski medij (Radio študent), ki je sposoben zapopasti glasbenega duha časa, ne more priti do večjega dosega oddajanja kljub nedvomno velikim zaslugam in vlogi, ki jo je odigral v času prebujanja slovenske pomladi (Roška!)?

Očitno imamo opraviti s klasičnim paradoksom, ko se iz spon železnega sistema izvije nova oblika družbe, ki pa je s temi vsebinami tako ponotranjeno prežeta, da takorekoč še vedno bolj ali manj funkcionira po starem, medtem ko je edino ekonomska razsežnost pomembni novum (kar kvečjemu dokazuje obubožanost države in neustavljivo željo po tistemu, kar lahko prigrabiš, ne glede na ceno, ki jo plačaš kot človek!). Zato ni nič nenavadnega čedalje večja dominacija tistih glasbenih vsebin, ki so popularne in komercialne, in vse večje izrinjanje undergrounda in marginalcev na še večje (toda notranje bolj čvrsto) obrobje. Zato je stanje v Ljubljani in tudi drugje po Sloveniji akutno in apatično. Zanimivejše reči se dogajajo v provinci in v okoljih, ki še vedno stimulatивно delujejo zaradi svoje bodisi nerazvitosti bodisi netolerantnosti. Toda tam se pojavlja problem nosilcev odpora, ker je premnoge že zlomilo (primer Maribor do nedavno), ali pa jih prej ni bilo (primer Celje), da o kompromisnih rešitvah ne izgubljam besed (CRMK Nova Gorica-Šempeter).

Očitno zavest o pluralnosti kot oblikah tolerance, odpiranje kanalov za novo in drugačno ter ne nazadnje omogočanje tudi tistih, ki ne znajo niti tržiti niti komolčariti (ali pa tega po teh pravilih igre nočejo), ni prodrla v zavest odločujočih oseb v medijih. Najboljši dokaz za to je razcvet ne samo mladih scen, ampak tudi tiska in delno radia oziroma mladinskih televizij drugje po Jugoslaviji, o čemer vsaj delno priča tudi rubrika YU-undergrund. O tem lahko pri nas (predvsem v Ljubljani) samo sanjamo natančno zato, ker so se nekateri pririnjili na mesta, kjer samozadovoljno vzdržujejo obstoječe stanje, namesto da bi odpirali kanale tudi za tisto, kar ni skladno z edino resnico njihovega „pravomišljenja“. To je dediščina nekoč tako progresivne ljubljanske „alternative“, na žalost (sic!)!

Marjan Ogrinc



Očetu!

Wasserburg,  
23. september 1777

... VIVIAMO  
COME I  
PRINCIPI. Ničesar

ne pogrešamo brez očeta. Je že tako, Bog hoče, da je tako. Vse bo še dobro. Upam, da bo oče tako dobro in da bo tako zadovoljen, kot sem jaz. Zelo dobro se znajdem. Sem drugi oče. Na vse pazim. Takoj sem tudi izprosil, da so mi izplačali postillione, saj znam s temi tipi bolje govoriti kot mama.

München,  
26. september 1777



Očetu

Vedno sem kar najbolje razpoložen. Tako peresno lahko

mi je okoli srca, odkar sem proč od te šikane! Sem tudi že debelejši.

München,  
10. oktober 1777



Očetu

Savdaja me neizrekljivo poželenje, da bi spet

enkrat napisal opero. Pot je dolgotrajna, to je res; vendar pa tudi še ni tako blizu čas, ko naj bi to opero napisal; do tedaj se lahko še marsikaj spremeni. Menim pa, da bi se je lahko lotil. Če ne dobim v tem času kakšnega službovanja, no ja, imam tako še vedno sreditva v Italiji. Saj imam v Carnevalu še tistih 100 dukatov. Če bom enkrat pisal v Neapelj, me bodo povsod iskali. Obstaja pa tudi, kot oče dobro vedo, spomladi, poleti in jeseni tu in tam kakšna opera buffa, ki jo lahko napišem za vajo, ne da bi se pri tem preveč trudil. Res je, ne prinese ravno veliko, vendar je nekaj le in s tem si pridobiš več slave in kredita, kot če bi priredil sto koncertov v Nemčiji. In še bolj zadovoljen sem, ker imam kaj komponirati, kar pa je vendar moje edino veselje in strast.

Torej, če dobim kje službovanje, ali če imam upanje, da pridem kje zraven, kajti Scrittura me veliko priporoča, kar zbuja pozornost in še veliko slave. Toda saj samo govorim; govorim tako, kot mi je pri srcu. Če me bodo oče z dokazom prepričali, da se motim, no ja, potem se bodem, čeprav nerad, vdanosti pokoril. Kajti, naj samo slišim pogovor o kakšni operi, naj samo sedim v teatru, naj slišim glasove, — oh, sem že čisto iz sebe!

! Prvo pismo s potovanja v Pariz, s prve umetniške vožnje, na katero se je Mozart odpravil.



# PISMA SLOVENSКИH SKLADATELJEV

*Če je glasba spoprijemanje s stvarnostjo in če je vaša stvarnost spoprijemanje z glasbo, kaj potem spoprijemanje pomeni vam samim?*

## Aleš Strajnar:

*Moja stvarnost je predvsem moja služba — učim kitaro —, v prostem času pa tudi pišem. Poslušam, analiziram in dopolnjujem svoj glasbeni izraz.*

## Jakob Jež:

*Bistvo zahodne kulture, kateri pripadamo, je nenehno iskanje novega in dvom o doseženem. Spoprijemam se s presežanjem obstoječega, bodi da gre za „oprijemljivo“ inovacijo v skladbi, ali za prizadevanje pomagati na noge glasbeni vzgoji (npr. dvajsetletno urejanje oz. spodbujanje Grlice, revije za mladinsko glasbo in glasbeno vzgojo).*

## Pavle Merku:

*Na besedno igrakanje v vprašanju bi lahko odgovoril le s podobnim besednim igrakanjem.*

## Lojze Lebič:

*Spoprijem z glasbo se dogaja na robu neuresničljive želje, da bi z vsako novo skladbo presežel lastne zmogljivosti. Spoprijem s stvarnostjo; tu verjamem le v npravna dejanja posameznikov.*

## Jani Golob:

*Ta definicija se mi ne zdi ustrezna.*

## Peter Šavli:

*Če bi bilo spoprijemanje z glasbo moja stvarnost (kar na žalost zaradi moje službe ni), bi bilo realizacija mojih duhovnih moči, ozvočenje osebnih umetniških vizij in hkrati duhovna komunikacija pozitivne človeške energije.*

## Samo Vremšak:

*Ne vem, zakaj izraz „spoprijemanje“? Zveni mi nekoliko grobo. Muziko enostavno ljubim, zato jo tudi ustvarjam.*

## Tomaz Svete:

*Moja stvarnost ni toliko spoprijemanje z glasbo, temveč spoprijemanje z zunanjim svetom.*

## Pavel Šivic:

*Komponiranje ni vedno vezano na spoprijemanje s stvarnostjo. To nam potrjuje tudi zgodovina glasbe. Odvisno je predvsem sociološko od sredine, ki jo sprejema. Osebnost sem se na račun usodnih življenjskih okoliščin večkrat spoprijel ne le s stvarnostjo deklarativno, z naslovom skladbe, ampak tudi vsebinsko. Zdi pa se mi, da je za skladatelja pomembno, da ga zadovolji čim večja populnost glasbenega izražanja.*

## Danijel Škerl:

*Ni „spoprijem“ s stvarnostjo, ampak njen sestavni del, gledan skozi ustvarjalno potenco umetnika.*

## Aleš Strajnar:

*Ujetost v svobodo — verjetno imate v mislih stanje, ko človek svojemu mišljenju in kritičnosti ne postavlja mej — je nekakšen dvorezni meč. Ko si skladatelj postavi konkreten cilj, se ujame v skupek pravil, navodil, nasvetov, katerim se mora podrediti, če hoče ustvariti kaj uporabnega. Tako potem niha med svojo svobodo, ko se odloča le po lastni volji, in med prisilo zahteve naročnika, zasedbe, finančnih možnosti itd.*

# PISMO

*Ustvarjalec je pogosto literarno označen kot ujetnik svobode. V kolikšni meri bi lahko ta oznaka veljala tudi za skladatelja in koliko pogojuje njegovo delo?*

## Jakob Jež:

*Umetnost že sama po sebi izraža svobodo, ustvarjalec je njen služabnik. Hudo je, ko je vanjo ujet. Da si najde izhod, potrebuje moč, ali spodbudo, ali novo izkušnjo, ali pomoč, ali čas zorenja ipd.*

## Primož Ramovš:

*Ustvarjalec nikakor ni in ne sme biti ujetnik svobode. Saj je vendar on tisti, ki diktira, ki ustvarja, ki rojeva nova dela.*

## Pavle Merku:

*Če je ujetništvo prostovoljno, ni več ujetništvo: je izbira. Za svobodo je vsaka cena pravšnja. Nekateri so zanjo dali tudi življenje.*

## Alojz Ajdič:

*Jaz kot ustvarjalec ne morem trditi, da sem „ujetnik svobode“, niti ujetnik časa, v katerem živim. Moja glasbena filozofija je popolnoma jasna. Če je mogoče opaziti, da sem „ujet“ v tradicionalni glasbeni fundamentalizem, je to bolj zaradi ideje in ne zaradi „ujetosti“.*

## Lojze Lebič:

*V zlato kletko ustvarjalne svobode sem se zaprl sam; tudi palica, ki me kot skladatelja tepe, je v mojih rokah. Hude pa so ograde, s katerimi je totalitarna oblast v živo glasbeno dogajanje vnesla birokratski (ne)red in ga povsem omrtvila. (Poskus blokade zadnje opatijske tribune je tak bližnji primer.)*

## Peter Šavli:

*Skladatelj je kot „ujetnik svobode“ podvržen takorekoč neprestanemu razvoju. Pogoj za to je neprestana trezna kritika v odrejanju zvočnega prostora.*

## Pavel Šivic:

*Ustvarjalec je lahko ujetnik svobode le, če ne odklanja politično-kulturnega diktata ali če se mu podreja. Vendar je vsebina glasbe, predvsem „čiste“ glasbe, tako nestvarna, da ne dopušča konkretne razlage. Primer so simfonije D. Šoštakoviča, ki jim njegova avtobiografija pripisuje povsem drugačno ozadje kot uradna sovjetska razlaga.*

## Danijel Škerl:

*Vsaka svoboda je omejena in pogojena z zavestno nesvobodo.*

## Tomaz Svete:

*Eno je ustvarjanje, drugo je organizatorska plat — kako svoje stvari uveljaviti. Če si ustvarjalec, ne moreš biti hkrati tudi menadžer. Si v zaprtem krogu in kot menadžer škodiš svojemu ustvarjalnemu delu. Če pa samo ustvarjaš, ostane tvoje delo brez uveljavitve.*

## KONCERTI OPERA BALET

### Legenda

CD — Cankarjev dom  
VD — velika dvorana  
MD — mala dvorana  
SD — srednja dvorana  
SF — Slovenska filharmonija

### 30. MAREC do 6. APRIL

## CELJE LJUBLJANA SLOVENJ GRADEC MARIBOR

### SLOVENSKI GLASBENI DNEVI

#### KONCERTI:

30. 3. ob 20.00, UNION CELJE  
**Big Band RTV Ljubljana**

31. 3. ob 11.00, Glasbeni paviljon  
**Godba Ljudske milice**

1. 4. ob 20.00, SF  
**Anne Gjevang** (kontraalt) in **Einar Steen Nøkleberg** (klavir) — Norveška

2. 4. ob 20.00, VD/CD  
**Consortium musicum** in **Komorni zbor RTV Ljubljana**

3. 4. ob 20.00, SF  
**Koncert komorne glasbe**

4. 4. ob 20.00, SF  
**Simfonični orkester SF**

5. 4. ob 20.00, MD/CD  
**Koncert Glasbene mladine**

6. 4. ob 15.00, Glasbena šola Slovenj Gradec  
**Koncert samospevov**

6. 4. ob 19.30, SNG OPERA MARIBOR  
**Hugo Wolf: Corregidor**

#### SIMPOZIJI:

3., 4. in 5. 4. Valvazorjeva dvorana CD od 9.00 do 12.00 in od 15.00 do 18.00  
Predavatelji na temo **GLASBA IN POEZIJA** iz Jugoslavije, Avstrije, Bolgarije, Češkoslovaške, Francije, Italije, Norveške, Velike Britanije, Nemčije in Sovjetske zveze

## KAŽIPOT

### 12. APRIL

## LJUBLJANA

19.30, VD/CD  
**Koncert Simfoničnega orkestra SF**  
modri abonma I  
dirigent Milan Horvat  
solist Peter Rösel, klavir  
I. Petrić, R. Strauss, D. Šoštakovič



Dirigent Milan Horvat na vaji z orkestrom SF

20.30, SD/CD  
**31. mednarodni jazz festival**  
Sonny Sharrock Band, Miracle Room, Bosho — New York Times razvršča te skupine med improvizirano glasbo, jazz, novi rock in postmoderno

### 13. APRIL

## LJUBLJANA

19.30, VD/CD  
**Koncert Simfoničnega orkestra SF**  
modri abonma II

## CELJE

**Demolition group**  
v Kljubu

### 14. APRIL

## LJUBLJANA

20.30, VD/CD  
**The Fall**

19.00, Opera  
J. Strauss — **Rosalinda**  
koreografija Ronald Hydn  
asistent koreografa Ivo Kosi  
scenografija in kostumografija Peter Docherty  
dirigent Lovrenc Arnič

### 16. APRIL

## LJUBLJANA

19.30, dvorana SF  
**Večer glasbe Huga Wolfa**  
Ana Pucar-Jerič, sopran  
Andrej Jarc, klavir

15.00, Opera  
A. Foerster — **Gorenjski slavček**

### 17. APRIL

## LJUBLJANA

19.30, VD/CD  
**Koncert mešanega pevskega zbora Lipa zelenela je . . .**  
dirigent: Jernej Habjanič

17.00, Dvorana KUD Španski borci  
**Tretji koncert iz cikla**  
**Sprehod skozi zgodovino jazza**  
Big Band RTV Ljubljana  
za GM Ljubljane

19.00, Opera  
J. Strauss — **Rosalinda**

## MARIBOR

19.30, Stolnica  
**IV. abonmajski koncert orkestrskega ciklusa**

Zbor, orkester in solisti mariborske opere  
dirigent: Simon Robinson  
G. F. Händel

### 18. APRIL

## LJUBLJANA

19.30, dvorana SF  
**Koncert nagrajencev VIII. meddeželenega tekmovanja mladih violinistov osmih dežel iz Gradišča ob Soči**

18.00, Equarna  
**Pol ur'ce v troje**

19.00, Opera  
G. Rossini — **Seviljski brivec**

### 19. APRIL

## LJUBLJANA

19.30, VD/CD  
**Koncert Simfoničnega orkestra Slovenske filharmonije**

oranžni abonma I  
dirigent: Uroš Lajovic  
Ernst Kovačič  
Irena Baar  
J. S. Bach, A. Schönberg, B. Papandopulo



20. APRIL

LJUBLJANA

19.30, VD/CD  
oranžni abonma II

MARIBOR

Dee Dee Mellow (Zagreb)  
Mladinski Kulturni Center

21. APRIL

LJUBLJANA

19.30, VD/CD  
Simfonični koncert  
mladinskega orkestra Gustav Mahler  
(Dunaj)  
dirigent: James Judd  
Maria Joan Pires, klavir  
W. A. Mozart, G. Mahler

KUD France Prešeren  
Inferno

19.00, Opera  
P. I. Čajkovski — Labodje jezero  
za red Izven in Konto



Miha Celar

23. APRIL

LJUBLJANA

15.00, Opera  
A. Foerster — Gorenjski slavček

24. APRIL

LJUBLJANA

19.30, dvorana SF  
Koncert Tržaškega okteta

20.00, VD/CD  
Hommage Bennyju Goodmanu  
Big Band RTV Ljubljana

19.00, Opera  
J. Strauss — Rosalinda

KAŽIPOT

25. APRIL

LJUBLJANA

SD/CD  
Miladojka Youneed



Milana Mircun

19.00, Opera  
G. Verdi — Traviata  
za red Izven in Konto

27. in 28. APRIL

MARIBOR

Unionska dvorana  
Tekmovanje Naša pesem  
Nastopilo bo 19. zborov. V obveznem delu bodo peli dela Gallusa, Kogoja ali Wolfa, v drugem delu pa program po lastni izbiri.

do 5. JUNJA

SLOVENJ GRADEC

V rojstnem mestu skladatelja Huga Wolfa je v GALERIJ na ogled razstava, posvečena temu umetniku, vsak dan od 9. do 18. ure.

GROŽNJAN 1990

24. junij do 7. julij

Filmska delavnica — Karpo Godina  
(Jugoslavija)

1. do 15. julij

Mojstrski tečaj:  
flavta — Vincens Prats (Španija)  
kljunasta flavta — Johannes Engels  
(NDR), Egon Mihajlovič, čembalo  
kitara — Jordi Codina

10. do 24. julij

Mojstrski tečaj:  
saksofon — Dragan Sremac

10. do 31. julij

Lutkovna delavnica — Edi Majaron,  
Nikolina Giorgievna, Dunja Toth

17. do 31. julij

ETNO 1990 — Ogledalo istrske kulture  
Delavnica za staro glasbo — Dufay  
Collective (Velika Britanija)  
Mojstrski tečaj:  
violina — Volodja Balžalorsky, Christoph  
Theiler — klavir  
Delavnica za komorno igro — Christoph  
Theiler (Avstrija)  
Mojstrski tečaj:  
vilončelo — Mineo Hayashi (Japonska),  
Maja Bakrač (Jugoslavija)

1. do 15. avgust

Mojstrski tečaj:  
kitara — Giovanni Grano (Italija)  
Pihalni orkester Alpe Adria  
Mojstrski tečaj:  
tolkala — Rob Warning in Kjel Samkopf  
(Norveška)

17. do 31. avgust

Village Jazz International — Reginald  
Workman (ZDA), Steve Blum (ZDA),  
Lado Jakša (Jugoslavija), Eli Fountain  
(ZDA)  
Plesna delavnica — Maja Milenković-  
Workman (ZDA)  
Thai Chi — Jou Tjen Joue (Kitajska)  
Delavnica za arhitekturo — Nighel Whitley  
in Cedric Price (Velika Britanija)  
Video delavnica

1. do 15. september

Glasba in tehnologija — Davor Rocco  
(Jugoslavija)  
Gledališka delavnica — Janez in Andrej  
Vajevec (Jugoslavija)

3. do 15. september

Mojstrski tečaj:  
orgle — Jean Ferrard (Belgija)

Podrobnejše informacije o programih  
lahko dobite na Glasbeni mladini Hrvatske,  
Trnjanska bb, 41000 Zagreb, ☎ (041)  
539-299, od junija dalje pa v Kulturnem  
centru Grožnjan, 51429 Grožnjan, ☎  
(053) 76-106. Seveda lahko pokličete tudi  
Glasbeno mladino Slovenije na Kersnikovi  
4 v Ljubljani, ☎ (061) 322-570.

## REGGIE WORKMAN

Legenda v senci

**Z**di se, da je že predolgo prisoten na newyorški glasbeni sceni; da je že del jazzovske zgodovine. **Zdi se**, kot da nima pokazati ničesar tako atraktivnega, da bi ga izstrelilo v orbito najpopularnejših — pa čeprav samo v getu sodobne afroameriške improvizirane godbe. **Zdi se**, da smo o njem slišali že vse in da premore premalo svežega glasbenega materiala, da bi opravičili to ponovljeno vračanje k njemu in ukvarjanje z njim. **Zdi se** seveda marsikaj; kajti po pravilu se zdi, da delajo zgodovino — seveda tudi glasbeno — tisti v prvih vrstah. Tak vtis pa se je pri njenem presojanju že nekajkrat izkazal kot površen. Verjeli ali ne — zgodovino ustvarjajo tisti zadaj; tisti, ki omogočajo pogoje, da prodorna inovativnost in kreativna samovšččnost stopita v ospredje; tisti, ki neizbrušeno genialnost potisnejo v prvo vrsto. Ti tudi ostajajo na sceni; seveda manj opazno, manj odmevno, manj hvaljeno. Hvale ne pričakujejo in je za svoje vztrajno kreativno rast ne potrebujejo. Ti so tisti, ki sceno sploš ohranjajo pri življenju. Frontniki odhajajo, se izčrpavajo, umirajo — ali pa se vsaj izpojejo. Redki so dolgoprogaški genialci; tudi te poznamo — ti so brez primere; a so redki in niso scena, niso dogajanje. Za genezo, za napredek ustvarjalnega dogajanja so zaslužni drugi; geniji so tvorci epizod.

**Reggie Workman** je človek iz sence najpomembnejšega dogajanja na sceni sodobne afroameriške godbe te polovice tega stoletja in brez dvoma velik sopotnik najpomembnejšega, kar se je na njej in z njo dogodilo. In, glej paradoks: zadnjih nekaj let je tudi eden najmanj kompromisnih oblikovalcev glasbene tvornosti. Eden tistih je, ki jim upad zanimanja zanjo in njena konceptualna kriza nista prišla do živega in ki se mu ni potrebno ozirati na to, kaj glasbena javnost v tem trenutku pričakuje od takšnih glasbenikov. Glasbena javnost pa v tem trenutku (ki traja že kar preveč časa) ni ravno naklonjena samosvojim, netrendovskim, radikalnejšim, iskateljskim projektom. Da je tako priča predvsem dosegljivo: Workmanovi zadnji plošči. Najprej in posebej **Synthesis**, ki jo je podpisal sam, pa tudi **Gaia**, pri kateri je pomagal pianistki **Marilyn Crispell**. Obe sta izšli pri založbi **Leo Records** v Londonu. Najbolj prepričljiv dokaz povedanemu pa je bil nastop njegovega kvarteta na letošnjem festivalu jazza v ljubljanskih Križankah. **Z Reggiejem Workmanom** smo se pogovarjali konec avgusta 1989 v starodavnem istrskem mestecu Grožnjanu.

*Leto je naokoli, odkar sva zadnjič govorila o vašem delu. Kaj se je v tem času dogajalo z vami, z vašim delom in možnostmi, ki vam jih ponuja današnja newyorška glasbena scena?*

Najprej — zelo trdo sem si prizadeval, da bi razvil lasten kvartet; veliko sva delala skupaj z **Majo Milenović** na področju glasbeno-plesnega gledališča. S tem sem bil v New Yorku polno zaseden. Mnogo časa pa sem porabil tudi za to, da sem ponujal lastno delo in se preganjal za denarjem za takšne produkcije. Seveda sem

tudi ustvarjal dela za kvartet, medtem ko sem zadovoljeval povpraševanje glede tistega posla, ki prinaša denar za plačilo računov. Potem je tu še poučevanje; od lanskega leta opravljam ta posel na novi šoli, kjer se lepo razvija glasbeni program, ki se je pričel pred kakšnimi tremi leti in pol; zdaj gre v četrto leto; sam sem vstopil v tretjem. To delo me je inspiriralo, delal sem trdo in zadovoljen sem. Obilo dela je; letos sem imel okrog 150 študentov, približno polovica jih je tujec iz različnih dežel, prihajajo, da bi se učili glasbe; druga polovica je iz različnih ameriških držav. To je dober program, v osnovi je jazzovski. Precej je podoben temu v Grožnjanu, seveda pa je obsežnejši. To sem počel v tem letu.

*Pri nas poznamo predvsem vaše delo z vašim kvartetom, vašo lastno glasbeno ustvarjalnost. Vaš kvartet smo slišali na letošnjem festivalu jazza. V tej glasbi smo razpoznali zelo sodoben pristop, in to v času, ki ni ravno naklonjen takšnemu početju; veliko izvajalcev s sodobne newyorške glasbene scene se obrača k bolj tradicionalnim formam. Ali nam lahko poveste kaj več o svojem glasbenem razvoju?*

Seveda, to je razvojni proces; pričel se je z mojim lastnim kvartetom. Izvajali smo precej originalnih stvari, pa tudi precej



standardnih, sredinskih, precej tistega, kar so prispevali posamezni člani ansambla. Z leti pa sem ugotovil, da porabim veliko časa in energije za sestavo pravega kompromisnega programa, zato sem se osredotočil bolj na sodobne in kurentne dele tega početja, ki so jih ponujali sodelavci. Tako je bila zadnja plošča, ki smo jo izdelali bolj v tej smeri. gre za **Synthesis**, ki sem jo posnel s svojim kvartetom za **Leo Records** z **Oliverjem Lakeom**, **Marilyn Crispell** in **Andrewom Cyrillom**. To je bilo nekaj na koncertih posnetih trakov. Koncertni posnetki zelo redko izzvenijo tako dobro kot bi lahko; niso perfektni, mnogi so celo zelo slabi. Mnogim bi bilo potrebno preprečiti izid. Kakorkoli že, zdaj mislim, da se bližamo izdaji naslednje plošče. To bomo morda še kompilirali iz živih posnetkov, nato pa bomo naredili eno studijsko, kakor hitro bo mogoče. Naredil sem tudi nekaj v duetu z **Marilyn Crispell** in znalo bi priti ven tudi kaj od naju. Sama pa ima master tape iz Švice, ki bo prav kmalu izšel. Torej, možnosti, ki jih imam z mojo skupino, moram vzporejati tudi s tistimi, ki jih imajo projekti posameznih članov skupine. In tako se mi dogajajo nove stvari.

*Menim, da čas ni ravno naklonjen tem nekonvencionalnim, sodobno zastavljenim zadevam. Kar precej je znanih glasbenikov, ki se obračajo k bolj popularnim zadevam. Kako je z vašo glasbo; ali je na nek način izvzeta iz aktualnega dogajanja na newyorški sceni; kakšna je njena funkcija tam?*

Ne, ni izvzeta; vsaj ne na način, kot bi si sam želel. Najprej: kolikor vem, še vedno največ ljudi razmišlja o **Reggieju Workmanu** kot o **Reggieju Workmanu** s to ali ono skupino in ne kot o **Workmanu** z lastnimi idejami, z lastnim ansamblom, kot o vodji. To je to križišče in mislim, da smo prišli do točke, ko se bodo morali promotorji, lastniki klubov in drugi takšni ljudje zavedati, da smo tu, in nas sprejeti. S tem se zdaj ukvarjamo. Sicer pa se mi zdi, da celo ljudje, ki so bolj uveljavljeni in so jih mediji sprejeli v času prepričanja, da je v tem času komercializma potrebno, da vključijo v svoje delo nekaj pop ritmov, nekaj popularnih taktov, kakšen elektronski part, samo da bi jih sprejeli mediji ali množice. To je življenjsko dejstvo. To je tisto, kar je skupno poslovnemu svetu ZDA. In verjetno se podobno dogaja tudi tu. Ko pridemo sem, pa vseeno najdemo sodobni glasbi bolj naklonjeno publiko, kot v ZDA. A tudi v ZDA imamo rastočo populacijo, ki je preprosto naveličana tega statusa quo.

*Letos smo vas slišali na festivalu jazza v Ljubljani z vašim novim kvartetom?*

Ja, res je. Sam se počutim zelo zavezanega ljubljanskemu občinstvu, ki je zelo odprto, pa tudi zelo zahtevno občinstvo — je zelo „hip audience“. Mnogo podobne glasbe je že izkusilo, zato mi je bilo kar malo tesno, ko sem se spraševal, kako jim bo všeč moj kvartet. Seveda si bom prizadeval, da bi se še vrnil v Ljubljano kdaj drugič, pod drugačnimi pogoji, kajti v kvartetu tokrat niso igrali glasbeniki, ki so običajno v njem, ker v tistem trenutku preprosto niso bili na voljo; skupina je bila na tem koncertu zato nekoliko drugačna, morda tudi manj uigrana, toda predstavila je mojo glasbo. Seveda, ob tem smo imeli še dodatne probleme z zamudo, bili smo brez tonske vaje, deževalo je, in tako dalje, tako da sem prepričan, da si zaslužim še eno priložnost pred ljubljanskim občinstvom.

Zoran Pistotnik



# AFRIŠKO OZVEZDJE

## POPULARNA GLASBA KONTINENTA

### Predzgodovina

**A**friška popularna glasba je vzbrstela iz mešanja kultur, do katerega je prišlo bolj ali manj nasilno pred in po kolonizaciji kontinenta. Evropski vpilovi so se pričeli s krščanskimi trgovci, misionarji in vojskami, intenzivirali pa so se po konferenci in dogovoru v Berlinu (1884—5), ki sta pospešila pehanje za Afriko in dejansko uvedla kolonialno obdobje. Začele so se velike spremembe. Zemljevid tega kontinenta je bil zrisan na novo, ustanovljene so bile povsem nove države.

Evropska kultura, ki se je izražala predvsem v izobraževanju, glasbi, modi in načinu razmišljanja, je oblikovala način življenja, poln nenavadnosti. Prav ta način življenja pa je utemeljil paletu razlikujočih se glasbenih oblik. Svojo eksistenco dolgujejo afriški tradicionalni glasbi, prilagojeni novim glasbilom: kitaram, pihalom in trobilom, kromatičnim harmonikam; a tudi spreminjajočim se glasbenim modam: ragtimeu na obratu stoletja, valčkom in fokstroto, zgodnjemu jazzu in še posebej pozneje swingu ter nazadnje, pa zelo odmevno, rumbam in chachajem latinoameriškega plesnega booma, ki je s Kube eksplodiral v svet v petdesetih. Od vsega začetka je tako cerkev izvajala močan vpliv na glasbeni okus s svojo glasbo, kot so ga enako tudi mornarske popevčice in kalipso.

Toda zgodba sodobne afriške glasbe ima malo opraviti z notiranim posnemanjem zunanjih glasbenih oblik. Glasbe niso nikoli posnemali kot v sami sebi zaključene. Nasprotno: vedno je služila kot katalizator ustvarjanju novih form, kot so *highlife*, *soukous* in *juju*, ki črpajo svojo moč prav toliko iz lokalne glasbe kot iz tuje. Zgodnji plesni orkestri s svojimi metalčki in violinami naj bi imeli zadnjo besedo pri kulturni kapitulaciji. Toda to ni zares trajalo: igranje valčkov in fokstroto je ponudilo samo pomembno vajeništvo na uvoženih instrumentih. Ko so se glasbeniki na njih izmojstrili, niso izgubljali veliko časa, da so predelali izvorno glasbo svojega okolja v orkestrsko ali big-bendovsko obliko.

Sodobna popularna glasba se je razvijala različno hitro in s spreminjajočo se intenziviteto v posameznih delih kontinenta. Proces je bil pospešen v obalnih mestih in v industrijskih centrih vzdolž zahodnoafriške obale, kjer so se afriški in zunanji zvoki naravnost gnetli med seboj, manj hiter pa je bil v vzhodni in v južni Afriki, kjer je dlje časa naseljeno belo prebivalstvo zgradilo pravi zid med lokalno in uvoženo kulturo. Skorajda pa ga ni bilo v podeželskih predelih in v močno islamiziranih deželah, ki so bile mnogo manj nagnjene k sprejemanju zahodnih vplivov.

# IZ AFRIKE

Uvajanje zahodnih glasbenih idiomov v pore afriškega kontinenta se je začelo že veliko pred inavguracijo evropskega kolonializma na berlinskem kongresu. Kot je opazil že muzikolog *David Coplan*, je „suženjski orkester“, sestavljen iz glasbenikov z juga in zahoda Afrike, okrepljen z nekaj Malajci, zabaval guvernerja Cape Towna že leta 1676. Leta 1831 je bil nastanjen na capetownskem gradu afriški orkester, ki je igral na zahodnjaške instrumente. Na zahodni afriški obali so bile trdnjave, ki so jih zgradili Britanci in Nizozemci, da bi imeli kje spraviti sužnje pred njihovim peklenjskim popotovanjem na „civilizirani Zahod“, prvi centri evropske kulturne okupacije. Afriški pihalni orkestri so nastopali na zahodni obali že zgodaj, okoli leta 1750. Od leta 1841 je nek ganski bend igral Evropejcem v capetownskem gradu mazurke, polke in koračnice.

Lokalna ponudba pa se je razširila z *West Indian Rifles*, nastanjenimi od leta 1850 v Sierra Leoneju, saj so ponudili karibsko glasbo in popularno verzijo skladbe *Everybody Loves Saturday Night*. The Royal West African Frontier Force, ki so jih formirali leta 1897, pa so ves ta rastoči interes dokončno kapitalizirale v pihalno godbo ter v glasbo „za piščali in bobne“ z repertoarjem, ki je segel od *Old Calabar* in *The Lincolnshire Poacher* do *The Orangeman*, *South Carolina's Sultry Clime* in — *Hausa Farewell*, venček klicanja z rogovi, ki je imel svoje korenine v tradicionalnih pesmih ljudstva Hausa v severni Nigeriji.

Pihalni orkestri so bili nadvse pomembni pri razvoju sodobne afriške popularne godbe, saj so ponudili afriškim glasbenikom nove instrumente in jih vzpodbudili k ustvarjanju lastnih fuzij. V Gani so glasbeniki iz suženjskih trdnjav oblikovali sinkopirano glasbeno obliko sicer izvorno vojaške glasbe, ki je postala znana kot *adaha* — in je eden najzgodnejših stilemov prave afriške popularne godbe. A glasbeniki so te intrumente nosili tudi nazaj, v svoje podeželsko okolje, kjer so nato nastajale nove oblike — kot npr. *highlife*, utemeljen v lokalnih pesmih in ritmi ter pozneje prenešen v urbane ganske centre. Podeželski pihalni bendi v Gani še vedno obstajajo, njihove trobente in tube, „parni basi“ ter seveda tolkalca pa zagrevajo prisotne na nogometnih tekmah in na drugih družabnih prireditvah.

Kolonijalna Afrika je proizvedla številne proslavljene vojaške in policijske bende, ki so igrali mešanico koračnic in plesne glasbe. The British South Africa Police Band je posnel verzijo skladbe *Nkosi Sikelel' i Afrika*, za katero se ve, da je himna vseh svobodoljubnih Afričanov in ne zgolj Afriškega nacionalnega kongresa. Ganski Police Dance Band je snemal *highlife* skladbe za založbo Decca. Kenijski armadni orkester je igral 'priredbne zahodnih popevk, medtem ko je bend King's African Rifles igral vojaško glasbo ob spremljavi lokalnih ritmov, prevzetih iz široko popularnega *beni* plesa, ki je bil sam neposredni odgovor in hkrati posnemanje zahodnjaške vojaške glasbe. V svoji knjigi *Ples in družba v Vzhodni Afriki T. O. Ranger* razlaga, kako se je *beni* razširil, potem ko je nastal iz evropske glasbe za

pihalne bende v osemdesetih letih prejšnjega stoletja ter se razvil v izvorno afriško formo, ki je nato zasvojila ves vzhod Afrike in segla še čez. Njegovi privrženci so nosili vojaške uniforme in so paradirali ob zvokih glasbe pihalnih orkestrrov. Kjer jim evropski instrumenti niso bili dostopni, so uporabljali preproste *kazooje* in lokalne bobne.

Kot opozarja omenjeni Ranger, so predvsem krščanski misionarji pokazali veliko zanimanje za populariziranje pihalnih orkestrrov v vzhodni Afriki. Toda njihov entuziazem je bil zgolj odsev globoke ignorance, ki so jo gojili do narave in vloge afriške glasbe. Tako so, na primer, v Zanzibaru menili, da je izpostavljanje vplivom trdnih himničnih ritmov in evropski pihalni godbi „odličen način, kako pripraviti otroke osvobojenih sužnje na obveznosti industrijskega časa“. Za misionarje je predstavljala evropska glasba „svet reda“ v nasprotju s tistim, kar so videli kot „neopisljivo monotonijo in nepremišljene strasti afriškega bobnanja“. Glasbeno nagnjenje je bilo razumljeno kot „znak, kot obljuba možnosti za civilizirano življenje“.

Eno najzgodnejših sodb o prihodu pihalnih bendov in njihove godbe v Afriko nam ponuja *James Juma Mbotela*, osvobojeni suženj, ki je živel v Church Missionary Society, nameščeni na kenijski obali blizu Mombase. Razložil je, kako so bili bobni in pa tradicionalne pesmi prepovedani, za kar so poskrbeli evropski misionarji, ki pa so pomagali pri organiziranju lokalnih pevskih zborov in pri nastajanju skupin, ki so igrale krščansko glasbo. Zbori so se razširili vzdolž vse obale — in zares, leta 1903 je Mbotelova skupina prejela zmagovalni pokal na pevskem tekmovanju. Izročil jim ga je škof Peel.

Toliko o zgodnjih, skritih dnevih porajanja sodobne afriške popularne glasbe. Kar je pri vsem tem najbolj presenetljivo, je spoznanje, da so vse te oddaljene in pozabljene plasti njenega nastajanja še danes trdno zasidrane v aktualnih popularnih glasbenih stilemih črnega kontinenta. Tudi ta večplastnost in praktična historičnost sta pripomogli k nepojmljivemu bogastvu aktualnega afriškega glasbenega izraza; bogastvu, ki mu ga zavida tudi že evroameriška popularna glasba — in ga skuša bolj ali manj uspešno eksploatirati.

nadaljevanje prihodnjic  
Po knjigi Chrise Stapeltona in Chrise  
Maya  
*African All-stars: The Pop Music of a  
Continent*  
priredil Zoran Pistotnik

## NEKAJ PRIMEROV KELTSKE DISKOGRAFIJE

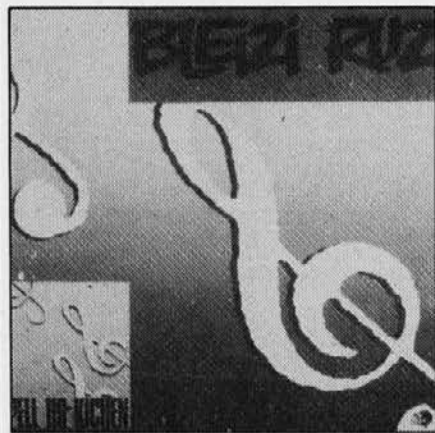
**V**okviru Medkeltskega festivala vsako leto izide tudi najboljše pregled diskografije s področja keltske glasbe. Zato ne bo škodovalo, če prispevku o Interkeltsem festivalu v Lorientu v Bretaniji dodam še kratko predstavitev nekaterih zanimivih plošč iz posameznih keltskih pokrajin.

Od bretonskih skupin je gotovo ena najbolj zanimivih Bleizi ruz. Skupina obstaja že šestnajst let in njeno jedro se v tem času ni dosti spreminjalo. Zato pa je skupina v tem času prehodila dolgo pot in se iz tradicionalistično obarvane in usmerjene prelevila v skupino, odprto vplivom iz vseh glasbenih zvrsti, od rocka, jazza, resne glasbe . . . Kljub vsemu pa izhodišče ostaja izvorna keltska glasba, ki jo skozi pridobljeno znanje transformirajo v meditativno ali živahno in razgibano glasbeno doživetje.

Zadnja plošča skupine Bleizi ruz je izšla lani in predstavlja skrajne dosežke glasbenikov, ki se poleg profesionalnega odnosa odlikujejo tudi po filozofsko ubranih poantah in polni vsebini skladb. Plošča Pell ha Kichen (Daleč in blizu) je seštevek vsega, kar je skupina napravila v času obstoja. Za primerjavo je zanimivo slišati tudi ploščo s preprostim naslovom Bleizi ruz, ki je izšla pred skoraj desetimi leti. Na njej kasneje usmeritev skupine nakazuje uporaba nekaterih instrumentov, sicer pa se plošči močno razlikujeta. V Bretaniji obstaja veliko skupin, ki gojijo tradicijo, in najlažji pregled dogajanja lahko dobimo s kompilacijskimi ploščami, ki jih ne manjka.

Posebej zanimive so izdaje v okviru Festivala: vsako leto namreč izide vsaj ena plošča s posnetki duduških skupin, ki jih posnamejo kar na prostem. Tudi naslov cele serije je konkreten — Bagad kemper — glasba na prostem.

Irška keltska usmerjena diskografija gre predvsem v dve smeri: v odkrito ohranjanje tradicije v Irski in predvsem v protestniško varianto v Severni Irski, ki se intenzivno bori za svojo samostojnost. Podjetji, kot sta Keltia promo in Keltia musique, prek irskih izdelovalcev podpirata in v Francijo uvažata plošče s tovrstno tematiko.



## PLASTIČNI RAJ

Protestniških variant obstaja nič koliko, poleg teh pa je izrazito zanimiva zbirka Outlet Archive, ki izdaja izvorne posnetke samoukov na ljudskih glasbilih. Iz serije izstopa tudi plošča „fiddlerja“ Johna Mulgrewa. Plošča je bila izdana pred skoraj desetimi leti. Posneta je na polju, brez kakršnihkoli efektov. Plošča v celoti vsebuje stare plesne melodije, od katerih ljudje večine skorajda ne poznajo več.

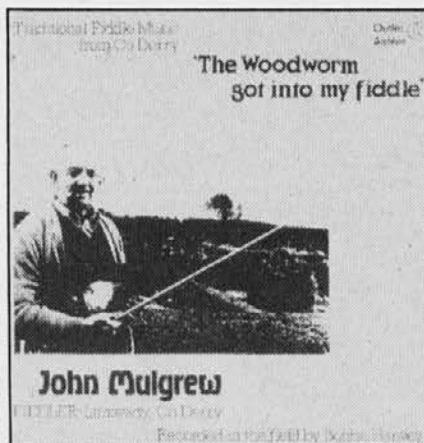
Diskografija na otoku Manu in v Cornwallu je revna. Glede na število prebivalcev in velikost ozemlja to ni čudno. To je tudi razlog, da glasbe iz teh pokrajin na Interkeltsem festivalu skorajda ni mogoče kupiti. Zato pa jo lahko slišite v živo. Podobno velja (kdo ve zakaj) tudi za škotsko glasbo. Kar pestro ponudbo svoje glasbe pa so predstavili španski Kelti.

Med skupinami iz Asturije sta gotovo najzanimivejši Ubina in Lian de Cubel. Ubino sestavljajo izvrstni glasbeniki, ki keltsko tradicijo ohranjajo, vendar pa na ta račun ne zanemarjajo španskega dela tradicije v pokrajini. Odlične izvedbe naredi še privlačnejše petje pevke Marte Arbas. Instrumentalna raznolikost omogoča zanimive priredbe, v katerih zasledimo veliko mero avtorstva, ki pa ne prikriva ljudskega izhodišča.

Vzore za svoje delo je skupina očitno dobila v tujih predhodnikih, vendar pa lastni izraz ohranja skupini svežino. Podobne lastnosti kot za Ubino veljajo tudi za Llan de Cubel, Poudarek v skupini je na instrumentalni glasbi. Za razliko od Ubine pa se Llan de Cubel ne omejujejo le na lastno tradicijo. Izvajajo predvsem keltsko glasbo vseh pokrajin (vključno z Irsko in Škotsko) pa tudi nekeltsko glasbo. Španski del tradicije jih ne zanima dosti, vendar pa svoj del posla obvladajo tako, da usmeritev sploh ne moti.

V Galiciji uživa poseben status skupina Brath, ki se usmerja skorajda izključno v instrumentalno glasbo. Na osnovi tradicije gradijo lastno, avtorsko, poslušljivo glasbo. Elementi ljudskega so v glasbi skupine Brath še prepoznavni, vendar niso vedno v ospredju.

Tomaz Rauch



## TRIO KRAS

Ljudski plesi iz severne Irske

Druga godba 006

**T**ik pred novim letom je v izdaji založbe Druga godba

dokončno in nepreklicno izšla tretja kasetna iz serije etno-izdaj te založbe. Kasetna Tria Kras je (kot vsaka v seriji doslej) nekaj posebnega. Ljudski plesi iz severne Istre niso vsi izvorni, torej niso vsi nastali tam. Veliko jih je, ki so prišli z drugih delov Evrope, od bližnje Italije pa slovenskega področja, najdemo pa tudi take, ki so jih med prvo svetovno vojno prinesli avstro-ogrski vojaki (npr. Baruška polka — Moj čača je kupija kuozo). Poseben čar izvedbam daje specifično občutje in način dojemanja in podajanja glasbe. Z dodajanjem „svojega“ glasbi je le-ta postala še kako resnično istrska; ljudje v severni Istri so jo sprejeli za svojo.

Godci v izvedbah marsikdaj zapojejo kako šaljivo parafrazo, po katerih ima velik del skladb tudi ime.

Sicer pa tisti, ki ste bili na koncertu Tria Kras konec lanskega maja, veste, kakšen je bil dogodek v živo — kasetna je bila pretežno posneta na tem koncertu.

Prvi del druge strani kasete pa zapolnjuje glasba, ki jo izvaja Ottavio Štokovac sam na orglice -remoniko na usta- in bajs. Teh pet viž ima svoj čar v še posebej nenavadni zvočnosti kombinacije omenjenih instrumentov.

Celotna in največja vrednost kasete je v dokumentarnosti ljudskega-specifičnega, absolutno ne-šolskega igranja. Poseben čar, ki je prepričal obiskovalce koncerta, bo gotovo prepričal tudi poslušalce kasete. V triu Kras igrajo: Ottavio Štokovac-Rapatočki (vijulin, remonika na usta in bajs), Dario Marušič (vijulin kompjamento-šekundivanje, mala sopela, pipe), Umberto Pucer-Berto Macul (bajs), na koncertu pa se jim je v nekaterih skladbah pridružil še Marino Kranjac z bajsom.

Odlično!

Tomaz Rauch





**HANS ULRICH HUMPERT**  
— **VLADAN**  
**RADOVANOVIĆ:**  
**40. GODINA**  
**ELEKTROFONSKE GLASBE**

Muzički bienale Zagreb in Muzički informativni centar, Zagreb 1989



*Ob štiridesetletnici  
obstoja  
elektrofonske glasbe*

je Muzički bienale Zagreb uvrstil v svoj program tudi tematski del, posvečen tej zvrsti glasbe. Tako je nastala knjiga 40 godina elektronske glasbe avtorjev Hansa Ulricha Humperta in Vladana Radovanovića. Na začetku je bila zasnovana kot del programskega kataloga, čez čas pa je prerasla okvir kataloga in spremne publikacije in izšla kot posebna izdaja MBZ, ki bo svoje vrednosti potrdila tudi po preteku te manifestacije.

Hans Ulrich Humpert, vodja Studija za elektronsko glasbo na Visoki šoli za glasbo v Kölnu je izbral dela iz svetovne, Vladan Radovanović, vodja Elektronskega studija Tretjega programa Radia Beograd, pa iz jugoslovanske produkcije. Tako nevaležno „antologijsko“ delo sta avtorja, kolikor je to sploh mogoče, opravila korektno, če upoštevamo vse immanentne subjektivne in objektivne težave, ki se pojavljajo pri izbiranju in odpiranju iz tolikšnega gradiva elektrofonskih skladb, nastalih od leta 1948 do danes. Čeprav si je prof. Humpert prizadeval, da bi se izognil evropocentričnemu stališču, v izboru prevladujejo skladatelji „starega kontinenta“. Tako so se na seznamu avtorjev znašli York Höller, Ake Parmeruda in podobna, manj znana evropska imena, ne najdemo pa Lejarena Hillerja in Maxa Matthews, dveh velikanov s tega področja, ki sta delovala v ZDA.

Daleč od tega, da prof. Humpertu ne bi priznala merodajnosti, toda dejstvo, da v antologiji ni Klarenza Barlowa (profesorja prav v Kölnu), je velika pomanjkljivost tudi za tovrstno, kot sem že povedala, rahlo evropocentrično antologijo. No, kljub pripombam na njegov izbor, komentarje in bibliografijo skladateljev je delo vredno pohvale.

Izbor prof. Radovanovića je bil omejen predvsem z dejstvom, da gre za dela, ki so nastala v Elektronskem studiu Tretjega programa Radia Beograd, zato tudi manjkajo nekateri skladatelji, ki so s svojim opusom veliko prispevali k razvoju elektrofonije pri nas (to predvsem velja za Dubravka Detonija in Davorina Kemfja). Kljub omejenemu obsegu je tudi ta del „antologije“ poln zanimivih podatkov in daje pozitivno sliko o situaciji v Jugoslaviji. Za konec: ta mala antologija elektrofonске glasbe (zahvaljujoč tudi izvrstnemu prevodu Nikše Gliga) je velika knjiga, ki bo vsaj v neki meri zapolnila vrzel v tovrstni literaturi pri nas. Upajmo, da bo Muzički bienale Zagreb tudi v prihodnje nadaljeval takšne iniciative.

**Snježana Vukovojac**  
prevedla Milena Blažič

**PLASTIČNI RAJ**

**KATARINA BEDINA:**  
**SONATA**

Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir  
Slovenska matica, Ljubljana 1989



*Pri Slovenski matici je v okviru lanskoletne založniške dejavnosti v zbirki Razprave in eseji izšla tudi knjiga Katarine Bedina Sonata-fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir, prva sistematična obravnava slovenske klavirske sonate v domači muzikološki literaturi.*

Delo je zamišljeno kot retrospektivni pogled na slovensko glasbeno tvornost, njegov osrednji problem pa je uresničevanje ideje sonatne oblike v slovenski klavirski glasbi. Da bi sonato razumeli v kontekstu celovite problematike oblike v glasbi in da bi obvarovala tekst pred sprotnim utemeljevanjem teoretsko-estetskih izhodišč in vrednostnih meril (ki se nujno spreobrne v ponavljanje), se je avtorica pred osrednjim analitičnim delom dotaknila tudi področja teorije glasbenih oblik in glasbene estetike. Prvi od teh ekskurzov (Oblika v glasbi) je strujen prikaz razumevanja glasbene oblike kot rezultante medsebojnega odnosa glasbenega gradiva, glasbene strukture in glasbene vsebine ter vprašanja njenega razvoja. V naslednjem poglavju (Sonata) pa se ukvarja s problematiko sonate kot neštokrat uresničene oblikovne načela v premem sorazmerju skladateljske moči, umetniških intuicij in časa ter poskuša začrtati nekaj zgodovinsko-estetskih iztočnic, ki niso vključene v konvencionalno slogovno periodiko.

V centralnem delu, ki je posvečen slovenski sonatni tvornosti za klavir, oriše klavirsko preteklost na Slovenskem. Avtorica skuša pojasniti vzroke zapoznelosti slovenske klavirske sonate v razmerju do sodobnega evropskega glasbenega dogajanja in kot pomemben činitelj omenja posebno sociološko ozadje. Analitično-kronološki pregled ustvarjalnosti je razdeljen na tri obdobja: začetki (do konca prve svetovne vojne), med svetovnjima vojnoma, po letu 1945. Vsaka posamezna skladba je analitično predstavljena ter umeščena v sočasno glasbeno dogajanje v slovenskem in evropskem prostoru.

V sklepnem razpravljanju o posebnostih in dosežkih zapoznele sonatne oblike v slovenski klavirski glasbi se avtorica dotika predvsem vprašanja, do kod smo prišli glede na zgodovinsko odsotnost zvrsti v primerjavi s sodobno glasbeno Evropo. Delo sklene seznam vseh sonat (in sonatin) slovenskih glasbenih ustvarjalcev, tudi tistih, ki so izgubljena ali pa obstajajo le v osnutku.

**Zoran Krstulović**

**NOVE**  
**NOTNE IZDAJE**

Edition Bizjak Nr. 8756



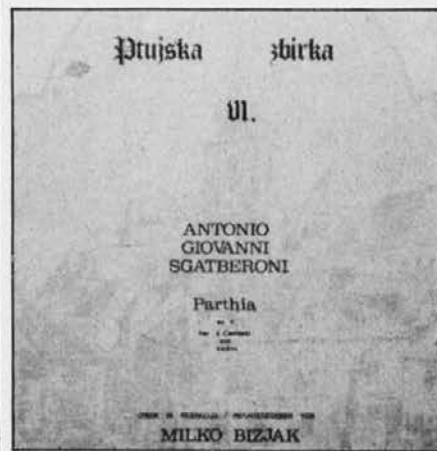
*Pri založbi Edition Bizjak je izšel že šesti zvezek*

*Ptujske zbirke. Nova izdaja prinaša Partito v F duru za čembalo z violino z izvornim naslovom Parthia ex F Per il Cembalo con Violino graškega skladatelja italijanskega rodu Antonia Giovannija Sgatberonija (ok. 1708—1795).*

*Ciklično skladbo uvaja tekoči, srednje hitri Introduzione Amorosa, sledijo mu Adagio, Menuet s Triom in sklepni, hitri stavek Finale. Kot navaja izdajatelj in redaktor Milko Bizjak, generalni bas v izvorniku največkrat ni oštevilčen, zato je v takih primerih čembalski part izpisal z drobnejšimi notami in tako podal možni način izvedbe. Krepkeje so natisnjeni odseki, kjer je skladatelj sam izpisal čembalski part za obe roki. Takšni odseki vsebujejo hitre pasaže, figure, razložene akorde, triolna gibanja in značilne okraske, kar zahteva od izvajalca ustrezno tehnično izoblikovanost, v muzikalnem pogledu pa je vloga čembala povsem enakovredna violinskemu partu.*

*Notno izdajo bogatita zanimiv predgovor dr. Janeza Höflerja o izvoru Ptujske zbirke muzikalij, o avtorjih in slogu njihovih del — ter predstavitev ptujskega gradu, njegove kulturnozgodovinske zbirke, galerije in zbirke umetnih ter ljudskih glasbil, ki jo je pripravila prof. Majda Eržen-Novak. Notni del je pregledno in jasno notografiran, brez nepotrebnih ali motečih dodatkov, ki so običajni v izdajah drugih založnikov. V okusno oblikovanem zvezku pa so za popestritev objavljene tudi fotografije nekaterih glasbil iz zbirke. Dragocena notna publikacija nudi v spoznavanje in izvajanje še eno delo iz domače kulturne dediščine.*

**Tjaša Krajnc**



## PARTIBREJKERS

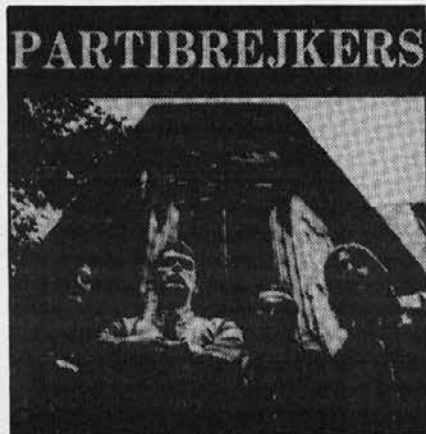
(Jugodisk)



Ob koncu lanskega leta so Partibrejkers končno izdali tudi svojo tretjo ploščo, ki so jo, tako kot prejšnji dve, enostavno poimenovali Partibrejkers. Skupina izvrstno sintetizira punkovsko držo (mislil s svojo glavo!) in nekakšno poulično upornišvo z rudimentarnim (garažnim?) rokenrolom, vključno z njegovo utemeljenostjo v ritem in bluesu. Toda že od prve plošče (male iz leta 84 in velike iz leta 85) je njihova glasba imela značilno njihov pečat in dodobra prežvečene korenine z izrazito Partibrejkers glasbeno poetiko. Druga iz leta 88 je glasbeno bolj rafinirana in na trenutke daje vtis, da so se Partibrejkers hoteli prilagoditi bolj sprejemljivemu, neobrušenemu in lahkotnejšemu zvoku. Danes pa je jasno, da je bila iztočnica v njihovo tretjo ploščo, ki predstavlja izdelek zrelega, oblikovanega in kvalitetnega benda.

Njihovo glasbo predvsem odlikujeta obilica prostora in energije, ki niti za trenutek ni nasilna, zato pa je raznovrstnejša in izjemno neposredna — telesna. Vsebinsko Partibrejkers začrtujejo izrazit ris okrog izpovedovanja osebnih in ljubezenskih tem v stilu „jaz imam svoj svet, ti svojega“, kar priča o individualizmu, o prepričanju vase in v svoje početje, ki nikoli ne zdrsnje v solzavo sentimentalnost ali patos, kljub izrazito intimnim besedilom. Tako tretja plošča združuje vso energijo punka, lahkotnost kakšnih Ramones in emocionalno globino bluesa, kar vse daje tej plošči posebne vrednosti tako na ravni senzibilnosti kakor na ravni energije. Individualna drža Partibrejkers je nekako zrelo romantična in se kaže tudi v brezkompromisnem furanju njihove glasbe. Ta je na plošči tako konsistentna, izgrajena in izoblikovana ravno zaradi njihove izjemne sposobnosti bolj discipliniranega kanaliziranja ustvarjalnih energij. Z njo pa smo gotovo dobili tisti mejnik v našem rocku, ki primarni rokenrol postavlja ob bok aktualnemu tovrstnemu dogajanju v svetu, podobno kot z drugačno poetiko to počne Disciplina kičme in ne nazadnje tudi Borghesia. Rokenrol Partibrejkersov je rokenrol pravice do zrelega zasebnega užitka v telesnosti glasbenega izraza, ki ga ta plošča več kot odlično posreduje. To pa tudi dovolj pove o njeni kvaliteti!

Marjan Ogrinc



## PLASTIČNI RAJ

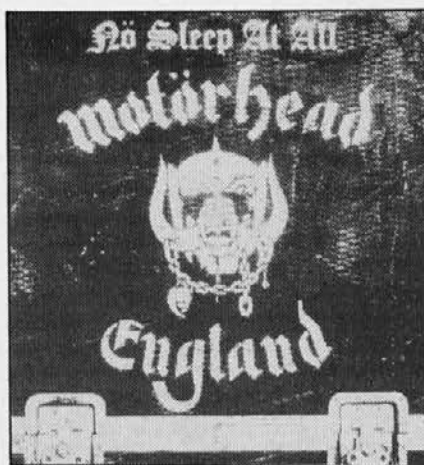
### MOTÖRHEAD

Orgasmatron (1986)  
Rock'n'Roll (1987)  
No Sleep at all (live) (1988)  
(GWR — Helidon)

Žid kar treh plošč klasičnih rokerjev Motörhead pri

Helidonu je gotovo dejanje, ki ga moramo pozdraviti, saj smo imeli do sedaj na voljo samo Jugotonovo kompilacijo na dveh ploščah. Morda je še pomembnejše, da nam ravno te tri plošče kažejo najboljšo podobo Motörhead v njihovem zadnjem obdobju, pri čemer je Orgasmatron izvrstno narejena plošča v duhu klasičnih Motörhead, Rock'n'Roll malce bolj rafinirana, izpiljena in prijetna (kolikor je glasba Motörhead komu sploh „prijetna“), medtem ko nam koncertna No Sleep at all (že druga koncertna plošča skupine) daje izvrstno in verno podobo kvalitetnega koncertnega nastopa.

Seveda imamo pri Motörhead opraviti z v osnovi istim, drdrajočim, žagajočim in drvečim rokenrolom, ki je za nekatere že metal, za druge pa ne. Toda ravno tista neustavljiva energija ter preprosta in učinkovita glasba dajeta skupini lastnosti kvalitete, ki enostavno pritegnejo prav zaradi svoje neposrednosti in špona. To je že do tiste točke mistično opevani rokenrol kot način življenja, da ga lahko jemljemo popolnoma resno, ali pa zgolj kot lucidno metaforo, kako preživeti brez kompromisov, uklanjanja bedastim pravilom ali nesmiselnosti sodobnega sveta. Ravno v tej svoji rokarski enklavi je funkcija glasbe Motörhead neposredni izziv konvencionalnosti, postanosti in ustaljenosti, saj implicira gibanje, energijo, delovanje. Zato je tudi tako prekleto telesna. Ohranja torej tisti izobčenski in romantično uporniški rob življenja po svojih pravilih, obenem pa je spodbuda, da se ne sprijaznimo kar tako s tisto konvencionalnostjo, ki nam jo življenje vedno znova ponuja kot najbolj razumno perspektivo. Vztrajnost,



brezkompromisnost in sposobnost „biti, kar si“ pa tudi skozi usodo skupine pričajo o dejstvu, kako težko je ostati pošten do sebe, ne da bi se prodal in prilagodil, kot se dogaja mnogim veliko manj let delujočim bendom. Te plošče morate imeti v dokaz, da vedno ni tako!

Marjan Ogrinc

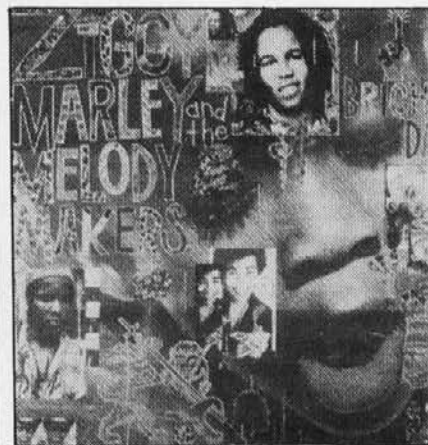
### ZIGGY MARLEY

One Bright Day  
(Virgin — Jugoton)



Pri potomcu slavne osebnosti se nujno izpostavijo nekatera vprašanja. David oz. Ziggy Marley je seveda že vseskozi deležen obilo pozornosti. Tako mu lahko sledimo od začetka osemdesetih, ko je s svojimi brati in sestrami (ter ob pomoči mame, seveda) pod imenom Melody Makers z otroškimi glasom prepeval nekakšne reggae pesmice, ki so jih Melody Makers izdali na dveh ploščah. Medtem je njegov glas mutiral, iz „fanta s pravo usmeritvijo je dozorel v moža z resničnimi občutji“. Takšen je — ob spremljavi zasedbe etiopskih glasbenikov, živečih v Chicagu, včasih znanih kot Dallol — lani izdal ne pretirano zanimivo ploščo **Conscious Party**. Letos prihaja z isto zasedbo in z novo ploščo. Napredek je očiten. Skladbe so bolj enovite, z jasnimi melodijskimi linijami, teksti so boljši, čeprav se še vedno ubadajo s ponavljanjem „klasičnih“ reggae vsebin, Ziggy poje bolje in sugestivneje itd. Vendar so to še vedno njegova „učna leta“. Videti oz. slišati je, da je dosegel soliden obrtni nivo, ki ga je v določeni meri že uspel označiti z lastnim avtorskim pečatom, še vedno pa glasba in teksti niso dovolj „izpiljeni“, dovolj izdelani. One Bright Day je povsem korektna reggae plošča, polna mladostne razgibanosti in naivno zvonečega ukvarjanja z „resnimi“ temami, že zdaj pa je njegov melodičen pop reggae bolj sprejemljiv od tistega, kar v zadnjem času izvajajo recimo UB 40 ...

Milko Postrak





## THE JESUS AND MARY CHAIN

Automatic

(Blanco y negro — Jugoton)

**T**he Jesus and Mary Chain so izdali ploščo, ustrezno

koncu osemdesetih in uspešnemu zaključku njihove prve petletke.

Plošča Automatic je — času primerno — polna drobcev iz rock zgodovine, brata Reid citirata vse, najraje pa sama sebe. Glasbeno so JAMC kompaktnější kot kdajkoli, nikakršne razslojenosti na hrup po eni strani in na lepe pop pesmice na drugi s prvenca **Psychocandy** ni več, **Darklands** pa danes deluje le kot priprava, odmor po prvi plošči in uvod v Automatic. V izdelani in razgrajeni obliki se skozi ploščo vračajo in spet izginjajo znani rock and roll riffi in melodije, tako njuni kot drugih, „tipičnih“ skupin — Velvet Underground, T. Rex, Stooges itd. V tekstih se vrstijo kar arhetipske teme rock and rolla, vendar ne v arhaični obliki, temveč posodobljene, artikulirane skozi izkušnjo osemdesetih let. William in Jim govorita o bluesu, o samomoru, o ljubezni, o norosti itd.

Mogoče je za pisanje o plošči ključen simbol v obliki steklenice Pepsi Cole, ki se — nikakor ne po naključju — pojavi v uvodni skladbi **Here Comes Alice** („zaokroži svoje ustnice okoli hladne, črne Pepsi Cole“) ter v zaključni **Gimme Hell** („in iskal sem avtomat za Pepsi Colo“). Vse, kar steklenica Pepsi Cole združuje, je tudi na plošči — Amerika, seksi videz (oblika steklenice, videz skupine), „cool“ drža, „črno“ itd., skratka: „Get your LIPS round COOL BLACK Pepsi Coke.“ To so teme, ki so pri JAMC ves čas prisotne v kar obsesivni obliki, „cool“ in „black“ pa so besede, ki jih brata Reid največkrat uporabljata. Tu so še motorji: Coast To Coast bi lahko bila motoristična himna osemdesetih. Vse pa je izoblikovano v čvrste rock and roll pesmi z drvečim ritmom in z ostrim zvokom kitar ter z zaokroženo nečimernostjo oz. narcisoidnostjo dveh v usnje oblečenih mladcev, navdušenih nad simboli rock and rolla.

Milko Postrak



## PLASTIČNI RAJ

### GUNS N' ROSES

G n' R Lies

(Uzi Suicide/Geffen — Jugoton)



Že po prvi plošči **Apetite for Destruction** je bilo

jasno, da gre pri Guns n' Roses za ameriško inačico novega rokizma, kakršnega so uveljavili angleški **The Cult** ob koncu osemdesetih. Glasbeno se navezujejo na tipično rockersko poetiko z začetka sedemdesetih, kar ta plošča morda še najbolj dokazuje s svojo notranjo razliko: z ostro začetniško in garažno zvonečo prvo stranjo iz leta 86, ki je takrat izšla pri neodvisni založbi na plošči **Love Like a Suicide**, in z bolj prefinjeno akustično stranjo novih posnetkov iz leta 88 za njihovo etablirano založbo. Več kot očitna referenca so zgodnejši Led Zeppelin.

Ne gre samo za premočrtno nadaljevanje hardrockerske in prvinske metalne poetike, ampak tudi za podobne vsebine. Seveda Guns n' Roses zvenijo sodobno, kakor se za to glasbo ob koncu osemdesetih tudi spodobi, vendar gre v bistvu za **konzervativni rockerski klasicizem**, tako da ta novi rockizem podobno gradi na mitologiji urbanih samoizobčencev in upornikov življenjskega stila, kakor to velja za rokerje na začetku sedemdesetih, zato je bližje mitologiji divjega zahoda, lepih in v posteljo bežno legajočih žensk, kockarjev, revolverašev in kavbojev, kakor bolj stripovski mitologiji in znanstveni fantastiki starega in klasičnega metala, kaj šele da bi zajel bolj apokaliptične, šokantne in skrajne vsebine novega metala ali njegove „crossover“ različice.

Zato je početje Guns n' Roses spodoben, sodoben in **najstniški rock**, ki naivno slavi pol romantično pol uporniško podobo potentnih urbanih žrebcev s kitarami v rokah, kakšne posebne kvalitete pa ne premore.

Krokar



## RAI REBELS

Različni izvajalci

(Virgin Records/Earthworks, 1988)

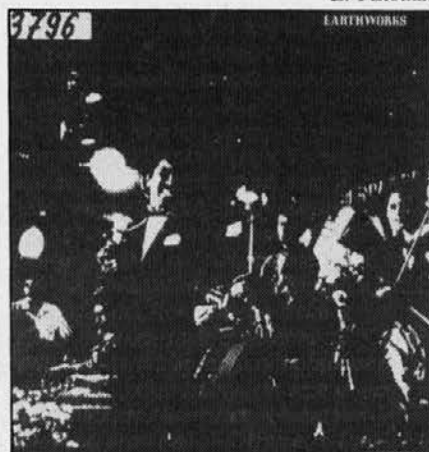


RAI Rebels —

tako so naslovili v Angliji izbor najboljših značilnega iz aktualne produkcije alžirskega rajja — in to tistega dela produkcije, ki še vedno nastaja v domovini, v alžirskih studijih — za razliko od bolj komercialno usmerjene in velikokrat preproducirane pariške produkcije tega etno-pop stilema, ki se evropskemu poslušalcu vedno bolj vsiljuje kot pravi predstavnik le-tega. Težko ocenjujemo, koliko naslov ustreza alžirski resničnosti in koliko imajo izvajalci s te plošče v domači popularni glasbeni sceni dejansko status upornikov ter tudi koliko na sami glasbeni ravni opravljajo takšno nalogo. Ugotovimo pa lahko, da je sama glasba, ki jo ta kompilacija ponuja, na privlačno visoki ravni, ki poslušalca povsem zadovolji; je zanimiva, poslušljiva, zvočno bogata in raznovrstna ter daje vtis, da je to zares tisti rai, ki ga je vredno podpreti znotraj podjetja afirmacije glasbenih kultur neevropskih predelov tega planeta in sploh etničnega glasbenega izročila v njegovih posodobljeni inačici.

Kompilacija ponuja šest bolj ali manj znanih izvajalcev alžirskega rajja z enim ali dvema komadoma. Do te plošče smo slišali samo enega — seveda **Cheba Khaleda**. Ostali so še **Cheb Sahraoui**, **Cheb Hamid** in **Houari Benchenet** ter dve predstavnici te produkcije — **Chaba Fadela**, prava zvezdnica rajja, in **Chaba Zahouania** — kar je še posebej dragoceno glede na okolje, iz katerega ta produkcija prihaja. Sicer pa je izbor produkt predlanskega leta; zanj je poskrbela londonska založba Virgin Records pri svoji etiketi Earthworks — in s tem naredila večjo hvalevredno potezo v zadnjem času. Tudi posnetki naj bi nastali bolj ali manj istočasno, tj. v predlanskoletnem obdobju, tako da imamo opraviti z zares svežim materialom. V dokaz za to bi morda lahko bila ugotovitev, da tistih dveh skladb **Cheba Khaleda**, ki jih najdemo na tej kompilaciji, ni na nobeni njegovi nam znani plošči. Skratka: vabljava diskografska ponudba, še posebej dragocena za vse tiste, ki t.i. **world music** šele spoznavate in vam je do tega, da bi to počeli z izdelki na dostojni ravni.

Z. Pistotnik



## ROCK'N'ROLL POD LJUBLJANO

MAJKE, K4, 8. 2. 1990

**T**isti, ki nekaj dajo na dobri rock'n'roll, so imeli res kaj pričakovati od drugega nastopa Majk v Ljubljani, saj bi morala takšna garažna muzika veliko bolje funkcionirati v manjšem prostoru. Njihov koncert je bil dejansko na nivoju marsikaterega benda z anglo-saksonskega področja, ki se ukvarja s takšno glasbo in znotraj nje velja za eminentnega predstavnika. Majke igrajo surovi, garažni rock'n'roll z večno in svežo energijo mladega, divjega duha. Tudi sicer imajo vse potrebne bistvene značilnosti dobrega rock'n'roll benda — izredno uigrana instrumentalna zasedba, ki korektno in zavzeto opravlja svojo nalogo, in ekscentrični, nebrzdani frontman — pevec, ki s svojim obnašanjem daje tempo dogajanju na odru. To je tista surova, vseh muh polna pozicija frontmana, zaradi katere je stari Iggy, ko je bil še pri Stooges, na vsakem koncertu dobil precej udarcev po nosu. Podobno izzivalnost, če že ne antipatijo, skušajo gojiti tudi Majke, a očitno naše zavrt občinstvo takšne ekspresije ni zmožno dojeti, ker mu očitno bolj leži prefinjeno, do neke mere pozersko obnašanje Partibrejkersov. Hladnost publike pa je tudi vzrok, da je



Simba Lopojska

koncert Majk na koncu izpadel kot nekakšno nezaželeno, nepotrebno in neprijetno tuljenje v luno tistih, ki so se na odru trudili in iz sebe poskušali spraviti vse. In pri tem jim ne pomaga niti to, da je lahko vsakomur jasno že ob prvem komadu, ki ga Majke zaigrajo na koncertu, da so namreč **trenutno pri nas edini pravi rock'n'roll garažni bend za naslednjih nekaj let.** Pred kratkim minuli ljubljanski koncert pa morda res ni bil tisto najbolje, česar so Majke sposobne. Za to pa je kriva publika, kajti Majke so bend, ki igra iz srca in zato potrebuje odziv — bodisi pozitiven ali negativen. Ob koncu tega zapisa naj dodam samo še to, da je dejansko škoda takšnih bendov, ki naletijo na tako nehvaležen odmev v prosluli prestolnici Ljubljani — kultnemu mestu, ki zbledi z vsakim takšnim dogodkom. O samih Majkah pa še vedno — vse najboljše!

Urban Vovk

## STE B'LI?



Simba Lopojska

Beograjski **Partibrejkers** so 1. 2. 90 v K4 kljub težavam z ozvočenjem potrdili sloves ključnih jugoslovanskih rock'n'rollerjev. Na ostrem, energičnem (z izjemo kratkega padca dinamike v drugi tretjini) in neposrednem nastopu (njegova zvezda je še vedno njihov pevec Cane, ki je ena najprepričljivejših rock'n'roll živali v stilu Jaggerja in Iggyja Popa pri nas), v okviru katerega so nanizali večino svojih alter-hitov od leta 1985 naprej, so pošteno zagreli praviloma hladni K4. Pri tem je to prizorišče ponovno poskrbelo za telefonsko slab zvok v dvorani (in menda tudi na odru).

podgana Džo



Simba Lopojska

Po približno letu dni od odličnega nastopa **DEE DEE MELLOW** v KUD France Prešeren so se 17. januarja predstavili v K4 pred porazno maloštevilno publiko. Toda glasbeno so upravičili svoj sloves **glasbenih autsajderjev**, ki igrajo dobesedno alternativno različico iščoče in raznovrstne glasbe z izrazitim lastnim pečatom v okviru zagrebške bolj komercialne dediščine. Če Vješčice predstavljajo pimplajoči in tehnično brezhibni mehanizem kompilacijskega eklekticizma, potem v manj standardiziranih stilskih vzorcih Dee Dee Mellow utelešajo njihovo nasprotje in so v primerjavi z njimi **avantgardni underground.** Vprašanje je le, koliko je takšna dobra glasba sploh še prisotna, kajti zaradi svoje poetike je kaj lahko vse bolj obsojena na margino (M. O.)



Simba Lopojska

Američani **DROOGS** so imeli v K4 14. februarja povsem soliden klubski nastop, ki ga je, podobno kakor Napalm Beach, ubila razvlečenost in nekonsistentnost glasbenega izraza, kar pomeni, da se pri Droogs še vedno vse preveč kažejo raznolike glasbene korenine, ki jih še niso uspeli nadgraditi in prežvečiti v prepričljivo lastno glasbeno silko. **Soliden klubski nastop** pa je seveda nekaj, za kar imamo dovolj kvalitetnih domačih bendov, pa še med njimi jih je cela vrsta glasbeno prepričljivejših od tega že dolgo delujočega pa nikakor glasbeno niti prepričljivo zrelega niti zagnano iščočega benda. Za redke ljubiteje rocka pa gotovo čisto prijeten večer zunaj. (M. O.)



Potem, ko smo se seznanili z novimi strujanjimi v Zagrebu in v Beogradu, še neobremenjenimi z diktatom uspeha, afirmacije in materialnih povračil, se tokrat podajamo na sprehod po **Novem Sadu** ob pomoči enega najbolj aktivnih na tamkajšnji sceni in enega od ustanoviteljev fenzina **Bolji život**, ki je gotovo v samem vrhu fenzinske produkcije pri nas tako zaradi profesionalnosti pogledov, odprtosti in raznolikosti, kakor zaradi vztrajnega in uporniškega entuziazma, ki ti edini daje upanje, da tvoje početje ni zaman. Kot kaže v zadnje pol leta, je tudi Novi Sad v obdobju „rokerske pomladi“. Naj vas zato ne moti bolj fenzinski stil pisanja in nizanje podrobnih zanimivosti, namesto bolj načelnih in „sociološko preglednih“ ugotovitev. Za te je še vedno čas. (MaO)

## UNDERGROUND POD NOVIM SADOM

**Č**e se vrnemo deset let v preteklost in si zavrtimo film o vseh takratnih čez noč odkritih empiričnih formulah in rock'n'rollu, pridemo do fascinantnega spoznanja, da ob za vse sprejemljivi glasbi obstaja še neka druga glasba, s čimer se je pojavila nova zadolžitev južo rokenrola. Medtem ko je v drugih mestih nastajal novi val, je v Novem Sadu nastal **new wave**. Rekli boste, da je to eno in isto, pa ni. Kar se je igralo v Beogradu, se je igralo v Zagrebu, kar se je igralo v Zagrebu, se je igralo tudi v Ljubljani, medtem ko se je tisto iz Novega Sada igralo samo v Novem Sadu. Ravno zato se ni zgodilo, da bi kdo (razen njih samih) kopiral La Strado, Pekinško patko, Luno, Kontra ritam, Boye, Grad ali Obojeni program. Toda leta so minevala, medijska ignoranca in komajda kakšne tri ali štiri plošče so opravili svoje. Prah se je pobileg, spet se je spustila tema, toda po desetih letih je glasba v Novem Sadu še vedno glasna in ponovno se nekaj dogaja.

### Skupine

**Vrisak generacije** vodi ogromni Gaga, ki je uspel iz lokalnega, brezobzirnega in na vse — predvsem pa nase — jeznega punk benda po petih letih delovanja, številnih zasedbah, krvi in znoju narediti najboljši jugoslovanski hardcore bend, za kar se lahko zahvali samo svoji vztrajnosti in trdoglavosti. Takšno trditev potrjujejo tudi posnetki za njihov prvenc, ki so jih posneli pred dvema mesecema, toda na koncerte bo treba počakati zaradi olivnozelenih domovinskih obveznosti, ki trenutno pestijo bend. **Boye**, ki snemajo za uveljavljeno založbo, so ohranile vso kvaliteto svojega glasbenega izraza. Pripravljajo novi album, ki naj ne bi zaostajal za prvencem, če sodimo po na koncertu predstavljenih novih pesmih, izšel pa naj bi letos.

**Imperium of Jazz** je skupina z desetletnim stažem. Najbolj jih okupira čimveč nastopov, vodi pa jo edinstveni Branko Andrić, slikar, učitelj likovne vzgoje in pisatelj. Toda skupina je bolj znana na Dunaju, kjer tudi največ deluje. Svoje glasbe ne spreminjajo niti za las in bi jih najlaže opisali kot „balkanski sub-pop“.

**Atheist Rap** obstoja samo devet mesecev, je pa skupina z neverjetnim zajebantskim potencialom, pri čemer je glasba seveda v drugem planu, vendar se to izvrstno ujema z idejo „vsi se zabavajmo, zabavamo vse“. Prepričan pa sem, da ima skupina natanko toliko možnosti, da koncertno neposrednost in trenutno priljubljenost z isto energijo prenese na posnetke, kolikor jih ima Vesna Zmijanac za nastop v K4.

**Saja & the Blashees** so gotovo med najboljšimi glede na glasbeniško večino igranja, vendar jih mnogo bolje sprejemajo v Beogradu kakor v rodnem mestu. Odlična kombinacija power popa, starogradskih pesmi in ramonesovskih elementov je približen okvir, s katerim jih lahko opišemo. Po nekaj demo posnetkih naj bi kmalu začeli snemati ploščo.

**Anathema**, speed metalni bend, ne spada preveč v ta niz novosadskih skupin, vendar ga je treba omeniti zaradi lanskoletnega neodvisno izdanega prvega albuma in drugačnega vitisa težkometalnega benda od kretenoidnih kreatur, popolnoma prepričani vase trdoglavo rinejo naprej. Na koncu naj omenim še nekaj vztrajnih in sebi zvestih skupin, ki pred predano publiko igrajo po novosadskih klubih. To so Fluorel Tačkaš, Flower Rocky Boys, Fear of Dog, Ritam nereda, Elba, Vitov ples, Paradox, Mr. Joint, Telegram Sam in druge.

Za konec sem namerno pustil skupino **Obojeni program**, za katero upam, da bo vzdržala še nekaj časa in se končno dokopala do svojega koščka vinila. Gre za svojevrstne glasbene mazohiste, za ljudi, ki so po tolikih letih delovanja, po številnih koncertih, po vrsti demo posnetkov, obiskih vsakovrstnih založb in po hvalospevih, ki so jih dočakali, kjerkoli so se pojavili (za Ljubljano to gotovo ne velja! — op. ur.), ohranili dovolj moči in dostojanstva, da so izjavili, kako bodo nekega dne vendarle izdali ploščo, pa če je to komu vseh ali ne. Ali ni dovolj, če se skupina s svojo glasbo pojavi na filmu, v TV drami, mnogokrat na televiziji in na radiu, da bi tej skupini, ki je moralni zmagovalac festivala Subotica '89 in neuradni zmagovalac YURM-a '89, nekdo založil ploščo? V tem primeru očitno ne.

### Neodvisne dejavnosti

Začetek neodvisnega delovanja je vezan na izdaje **Glasbene mladine** in **Foruma** že nekaj let. To so bile izdaje, vezane za klasično in eksperimentalno glasbo. Lani je izšla plošča **Anatheme**, ki sta jo izdala **Panonijski koncert** in Konstantin Polzović iz težkometalne revije **Explosive**. Potem je tu založba **Mr. Montenegro**, ki je v slabem letu dni izdala okrog deset kaset, nekatere med njimi kompilacijske. Posebej bi omenil celotni opus skupine **Oslobodilci**, ki naj bi jeseni dočakali tudi svojo prvo veliko ploščo, podobno pa se puljskim **Spoonsom** obeta maks single. Ta založba izdaja tudi fenzin **021 calling**. Omeniti velja Vojo Žugića, ki izdaja fenzin **Madness**, prvi fenzin v fotostavku, ki ima založbo **Nezavisni od nezavisnih**, kjer je pred enim mesecem izšla odlična trash-hardcore kompilacija Ptice umiraju pevajući in ki organizira koncerte v klubu Linea (gotovo najbolj agilno koncertno mesto z dvema, tremi koncerti tedensko). V januarju je s pomočjo ostalih „samizdatov“ organiziral dvodnevni festival **Bolje uživo nego namrtvo**, kjer so nastopili Ludilo iz Tuzle, Overdose iz Beograda, It's not for sale iz Laškega, KBO iz Kragujevca ter Fluorel Tačkaš, Atheist Rap in Ritam nereda iz Novega Sada. Skupaj okrog tisoč ljudi. Prisotnost tretjega programa novosadske televizije na festivalu in dogajanje brez vsakega incidenta (Novi Sad je znan po krvavih koncertih zaradi plemenskih vojn skinheadov — op. ur.) sta več kot spodbudni dejstvi.

Ne smemo spregledati niti združenja za kreativno angažiranje mladih, takoimenovano „Žutu kuću“, ki redno organizira koncerte, razstave, performance in promocije. Z njimi je povezan tudi zastoj pete številke našega fenzina **Bolji život**, ki bi ga izdali (60 strani A4 formata) v okviru tega združenja, kjer pa še vrsta reči ni rešena. Kmalu naj bi se pojavila tudi prva številka ukinjenega študentskega lista **Index**, za njegovega glasbenega urednika pa je bil izbran eden od „bolježivotovcev“ (Božidar Mičić).

Naj omenim še novosadske **snemalne studije**, kjer so snemale tako različne skupine, kot so Ekaterina velika, Partibrejkers, KUD Idijoti ali Sexa. Pri **video projektih** se je angažiral predvsem **tretji program novosadske televizije**, ki je uspel video Prince of Chaos (ki se navezuje na dogodke v Romuniji) po slabem mesecu spraviti na londonsko podružnico MTV in v njen redni program, francoska Antenne 2 pa ga je vzela za predvajanje na svojem območju. Če za zaključek obrnem besede Saše Rakezića, lahko ugotovim naslednje: „Novi Sad v jugo rokenrolu morda nikoli ne bo London, vendar sem prepričan, da je lahko Manchester.“

Aleksandar Popović  
(prevedel Marjan Ogrinc)

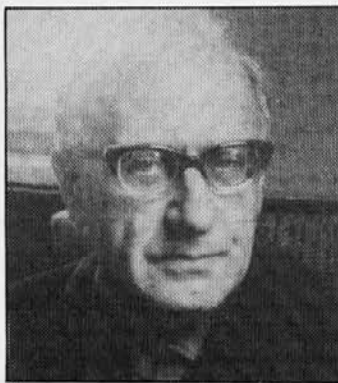
# TRI OBLETNICE



1



2



3

			GOLDBR PODOBNA PTICA	KAPITAN VERNEGA NAUTILUSA		GNUS- NOST	KRATEK MOŠKI PLAŠČ			
			EMISIJA SLIKA 2			SLIKA 3	CITRENO AVTO SIBIRSKI VELETOK			OBLETNICA SLIKI 1 IN 2
		ITALIJSKO GOSLARJE VMEŠA- NOST							CEZIJ OBLETNICA SLIKA 3	NAJBOLJŠI JUGOSLOV. ŠPORTNIK (MIRO)
		SLIKA 1								
		PREDS. SAMOSTAN IZRAELSKA SKUPČINA				BLIŽNJE STANO- VALKE SLAŠČICA				
VZKLIK				AVIŠI JAPONSKI PREMIER			HLAPLJIVA TEKOČINA			
HUMOR- KISTKA ERŽIŠNI- KOVA				GLAVNA O- SERA JOB- VE KNJIGE PANČEVO			TENIŠKA IGRALKA JAUŠOVEC			
ET CETERA			STOTI DEL DINARJA				AVTOR OLJAVKA Z R. NEM- EJE	DOKTOR FRANČI FILMSKI KONIK		
SEVAJNE			STAR SLOVAN IGLASTO DREVO			OBRTNIK BAKLAZI- NJEJE TORISTVA	FIGURATI ČETVOEKI			ZAPORE- DNI ČEKI
JUNAK EVEIDE				OBLIKA SOCVETJA KEMIJSKI PREDSEDI			GERMANSK PLÉME MEĐLO- ČEV IZID			
INDIJAN. PLEMEN- SKA ZNA- MENJA						KRLEČEVA DRAMA				
NAPRAVE, POVEZANE V FUKCION. CELOTO						ČTOPNJA TISKAR- SKIH ČEK				
GLAVNO MESTO JAPONSKÉ						IME ČRKE KRMNA RASTLINA		ZLAHTNI PLIN	FIZIKAL- NA ENOTA ZA BELO	
			ZAČETEK ARBEDE	IZVRTANE LUMNJE						
				NALEZLI- VO VNETJE KOŽE			ERRIJ SOLMIR ZLOG			
				SKLETHA BESEBA V LITER DELU						
				KAN KANDV						

Sestavlja Igor Longyka

## KVIZ IZ GESEL V KRIŽANKI

**Rešitev križanke SKUPINA GLASBIL.**  
Vodoravno: Ž, triko, Eol, vrezovalka, violončelo, ionosfera, Goli, Tito, Kola, Ani, Edi, Renan, lan, špecanje, tlak, aki, oer, ia, rak, Jasna, kontrabas, oktav, AN.

**Rešitev nagradnega kviza 3+1**  
lira, oprekelj, kordofoni;  
končna rešitev: lok.

Tokratno reševanje vam je povzročalo precejšnje težave. V križanki je bila najpogostejša napaka v drugi vrstici, kjer ste za prijeto oblačilo vpisali besedo krilo. Pravilna rešitev je seveda triko.

Pri reševanju kviza pa se vam je zataknilo pri prvem vprašanju. Starogrško glasbilo s strunami, ki je v eni od oblik prednik violine je lira.

Nagrado za pravilno rešitev (ploščo in tematsko številko Godala) prejmejo **Mojca Stojanov, Ulica 21. oktobra 4, 68340 Črnomelj, Zoran Käfer, Makedonska 30, Maribor in Mimica Farkaš, Lendavska 19b, Murska Sobota.**

### NAGRADNI RAZPIS

Tokratni kviz nima končne rešitve, se pa tematsko navezuje na križanko.

Rešitve pošljite na naslov: Revija Glasbena mladina, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana do 26. aprila.

1. Umetnica na sliki 1 je bila primadona ljubljanske opere. Kateri glas poje?  
.....
2. Umetnik na sliki 2 v križanki slavi isto obletnico kot pevka na sliki 1 in tudi njegovo delo je najbolj povezano z opero. Kaj je bilo glavno področje njegovega delovanja?  
.....
3. Umetnik na sliki 3 je eden naših najbolj vsestranskih glasbenikov, saj je skladatelj, pianist, profesor, publicist itd. Zelo pomembno pa je tudi njegovo udejstvovanje na nekem neglasbenem področju? Katerem?  
.....



# OD TAM IN — TOD

## ENA NAJBOLJŠIH PRODUKCIJ Webrovega

Čarostrelca v zadnjem času je delo dirigenta sira Charlesa Mackerrasra in režiserja Andreja Engela, vsa skupaj pa se je dogajalo v Welsh National Opera, WNO. Keltska razčustvovanost je bila odlično pokritje za še en spopad med dobrim in zlim, pri čemer seveda dobro zmaga. WNO je bila s Čarostrelcem na turneji, odmevi pa so — vsi po vrsti — skrajno ugodni in pozitivni.



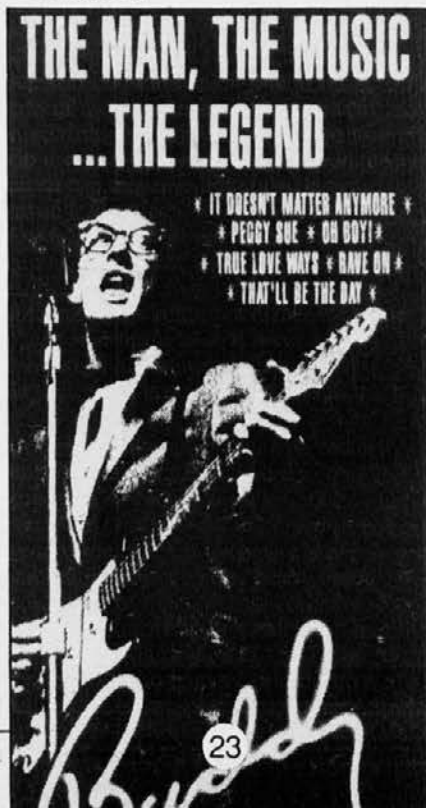
GYÖRGY LIGETI je, očitno, eden najpomembnejših modernih skladateljev. Po obsežnih predstavah njegovega dela v domala vseh evropskih metropolah in po skrajno uspešnem Ligetijevem Festivalu (Ligeti Festival) v South Banku se je treba spomniti vsaj dveh stvari: da ga vsi poznamo po delu glasbe iz Kubrickovega filma Odiseja 2001, obiskovalci oper pa po njegovi intenzivni „kruti operi“ Grand Macabre.



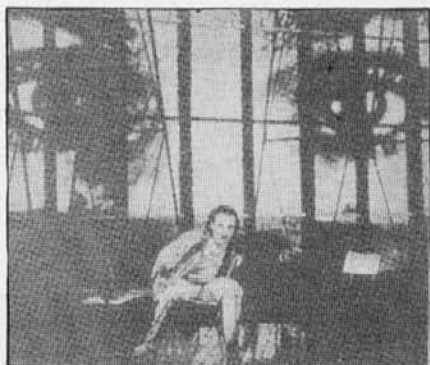
IN KO SMO ŽE PRI LIGETIJU: najboljši interpret Ligetijevih del je finski dirigent Esa-Pekka Salonen, za katerega je celo definicija njegovega dela in pojave sestavljena v tezi, da je „mlajši od svojih 31 let“. Poleg Ligetija je Salonen strokovnjak za predelave Sostakoviča, Stravinskega in — predvsem — Schumanna.



ČE BOSTE ŠLI KAJ V LONDON, ne pozabite zaviti v Victoria Palace Theatre (oziroma Stoll Moss Theatre) na Victoria Street v središču mesta: tam imajo na programu odličen musical Budd, zgodbo o Buddyju Hollyju, eni prvih velikih rokernih zvezd. Čeprav gre v glavnem za preigravanje velikih Buddovih pesmi, ima predstava nekaj zvezdnških trenutkov. Kot Budd nastopa John Welsh (z nekaj alternacijami).

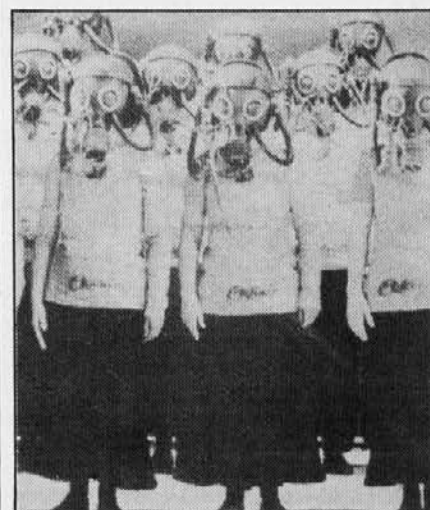


BERLINSKA KOMIČNA OPERA (KOMISCHE OPER) je v fazi hitrih sprememb (ki sledijo političnim, kar je še en dokaz, da v državah realnega socializma politika nikoli ni bila daleč od umetnosti), čeprav je po drugi strani res, da so v Komični operi ohranili visoko samostojnost svoje umetnosti: tako je, po nekaterih podatkih, produkcija Beethovnovnega Fidelia prav tako zaznamovala politične spremembe, kot to velja za nekaj drugih dogodkov. Kljub vsemu pa bo Komična opera ostala glavni ponos vzhodnonemške kulture, oziroma eden glavnih ponosov nemške kulture.



NA EVROPSKI TURNEJI je tudi zadnja uspešnica Opere North, namreč opera Prokofjeva Zaljubljen v tri oranže. Režija je bila v rokah čudežnega mladega režiserja Richarda Jonesa, ki je zaslovel predvsem z režijo Renskega zlata za Škotsko opero (Scottish Opera) pred letom dni. Nadrealistična zgodba v Treh oranžah je postavljena v odlično scenografijo bratov Quay (ki sta z Jonesom sodelovala že pri Renskem zlatu), cel projekt pa je doživel viharno navdušenje tako pri kritiki kot pri občinstvu. Sloveniji bodo Tri oranže najbližje v Salzburgu oziroma Milanu, pač glede na to, kako gledamo na stvari.

Tadej Zupančič



## GLASBENI TABORI

V Sloveniji

### POZOR! Poletni tabor glasbene mladine v Velenju

Tudi letos vas vabimo v **Velenje** na poletni tabor, ki bo **od 5. do 15. julija** v prostorih Glasbene šole Fran Korun-Koželjski.

**Poletno šolo kitare** bosta vodila mentorja **Istvan Römer** in **Jerko Novak**, šolo **harmonike** **Franci Žibert** in šolo **komorne igre** **Tomaž Lorenz**. Ob teh šolah bo potekal tudi **tečaj za animatorje, komentatorje in organizatorje** glasbenih prireditev. Ponujamo vam delo z odličnimi mentorji, štiri koncerte na Velenjskem gradu in tri zaključne koncerte, prijetno vzdušje in dobre pogoje za delo. Odločite se že danes!

Razpis bomo objavili v 5. številki revije.

### Mednarodna klavirska šola Zemono, 18. do 25. 8. 1990

Zveza kulturnih organizacij Ajdovščina in Akademija za glasbo v Ljubljani prirejata mednarodno klavirsko šolo, ki bo potekala v dvorcu Zemono od 18. do 25. avgusta 1990 in jo bo vodil pianist in pedagog profesor **Leonid Brumberg**. Pogoj za aktivno udeležbo je uspešno opravljena avdicija, na kateri kandidat izvaja dve skladbi različnih karakterjev iz pripravljalnega programa. Število udeležencev je omejeno. Poleg aktivnih udeležencev bodo lahko delo šole spremljali tudi pasivni udeleženci.

Prijavite se lahko najkasneje **do 20. julija 1990** na naslov **ZKO Ajdovščina**, za poletno mednarodno klavirsko šolo, **Prešernova 3, 65270 Ajdovščina**, ☎ (065) 61-678 in (065) 61-016, kjer lahko dobite tudi podrobnejše informacije.

## V tujini

Če se vam zdi Velenje preblizu, lahko na glasbeno izpopolnjevanje odpotujete v tujino. Izbirate lahko med 39 tabori v Avstraliji, Avstriji, Belgiji, Češkoslovaški, Nemčiji, Veliki Britaniji, Madžarski, Italiji, Norveški, Poljski, Španiji, Švedski, Švici in Sovjetski zvezi. Informacije o glasbenih taborih v tujini lahko dobite na Glasbeni mladini Slovenije, Kersnikova 4, Ljubljana. ☎ 322-570.

# OGLASNA DESKA

## Rešitev nagradne igre Zastonj na Motorhead!

Veliko rešitev smo dobili in ugotovili, da ste zelo dobri poznavalci Motorheadov. Nekaj več težav vam je povzročalo le prvo vprašanje.

Kompas je v zadnjih dveh letih organiziral veliko koncertov, vseh v Ljubljani pa vendarle ne.

Da malo dvorano hale Tivoli napolni približno 4500 obiskovalcev ste ugotovili skoraj vsi. Tudi zasedba skupine Motorhead vam ni delala težav, saj imate gotovo doma njihove zadnje plošče: Lemmy, Philthy Animal Taylor, Wurzel in Philip Campbell. Motorheadovci so bili zadnjič pri nas aprila 1989.

Tudi o skupini Partibrejkers veste vse, zato vam ime pevca ni bilo pretrd oreh. Popularni Cane.

In zdaj nagrada!

Žreb je tri brezplačne vstopnice dodelil **1. F razredu STSS, Titova 78, Ljubljana 61000.**



KOMPAS  
JUGOSLAVIJA

RADIO  
STUDENT

## NAGRADNA IGRA

### TOKRAT NA SAXON!

In to seveda zastonj, s pomočjo revije GM, Kompasovih koncertov in žreba. Odgovoriti morate na naslednja vprašanja:

A Obiske katerih koncertov je v zadnjih dveh letih v tujini organiziral Kompas (naštejte vsaj štiri koncerte)?

B Naštejte vsaj tri plošče skupine Saxon.

C Koliko je star Alice Cooper in kje je pričel svojo kariero (mesto)?

D Naštejte tri, v težkem rocku najpogostejše tipe električnih kitar?

E Na katerem koncertu je Kompas zbral do zdaj največ obiskovalcev?

Med pravnimi rešitvami bomo izžrebali **tri brezplačne vstopnice za ljubljanski koncert Saxona**, srčneže obvestili po pošti in prek revije GM. Žrebanje bo **26. aprila.**

SAXON  
KUPON





Komorni ansambel Slovenicum z dirigentom Urošem Lajovicem uspešno nadaljuje lani začetni cikel koncertov, s katerimi se pridružuje proslavam ob Mozartovem letu 1991. Letošnji cikel s skupnim naslovom Mozart in sodobniki zajema obdobje od Mozartovega drugega potovanja na Dunaj leta 1768 do njegovega preloma z grofom Col'oredom in preselitve na Dunaj leta 1782. Četrti koncert letošnjega cikla bo 8. aprila.

Lado Jakša



V mariborski operi so 2. marca premierno uprizorili komično opero Corregidor skladatelja Huga Wolfa. Gre za jugoslovansko praižvedbo te opere, ki so jo prvič uprizorili 7. junija 1896 v Dvornem gledališču v Mannheimu. Mariborsko predstavo so pripravili dirigent Stane Jurgec, režiser in koreograf Wazlaw Orlikowsky, scenograf Wolfram Skalicky, kostumografka Vlasta Hegedušič in pevci Jože Kores (Corregidor), Svetlana Čursina Magdić (Frasquita) in Emil Baronik (Tio Lukas) v glavnih vlogah.



V glasbeni zbirki NUK so 12. marca pripravili že drugi pogovor, tokrat o Črnih maskah.

Milka Čotar



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

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

*Ime in priimek*

\_\_\_\_\_

*Naslov ulica*

\_\_\_\_\_

*podpis*

\_\_\_\_\_

**KOMPAS KONCERTI PREDSTAVLJAJO  
LEGENDE TEŽKEGA ROCKA**

# **SAXON**

**LJUBLJANA, HALA TIVOLI  
5. MAJA OB 20. URI**

**PRIPRAVLJAMO:**

**JUDAS PRIEST/ALICE COOPER  
REGGAE SUNSPASH FESTIVAL  
JASON DONOVAN**



**KOMPAS  
JUGOSLAVIJA**

**SOORGANIZATOR:**

**RADIO  
STUDENT**